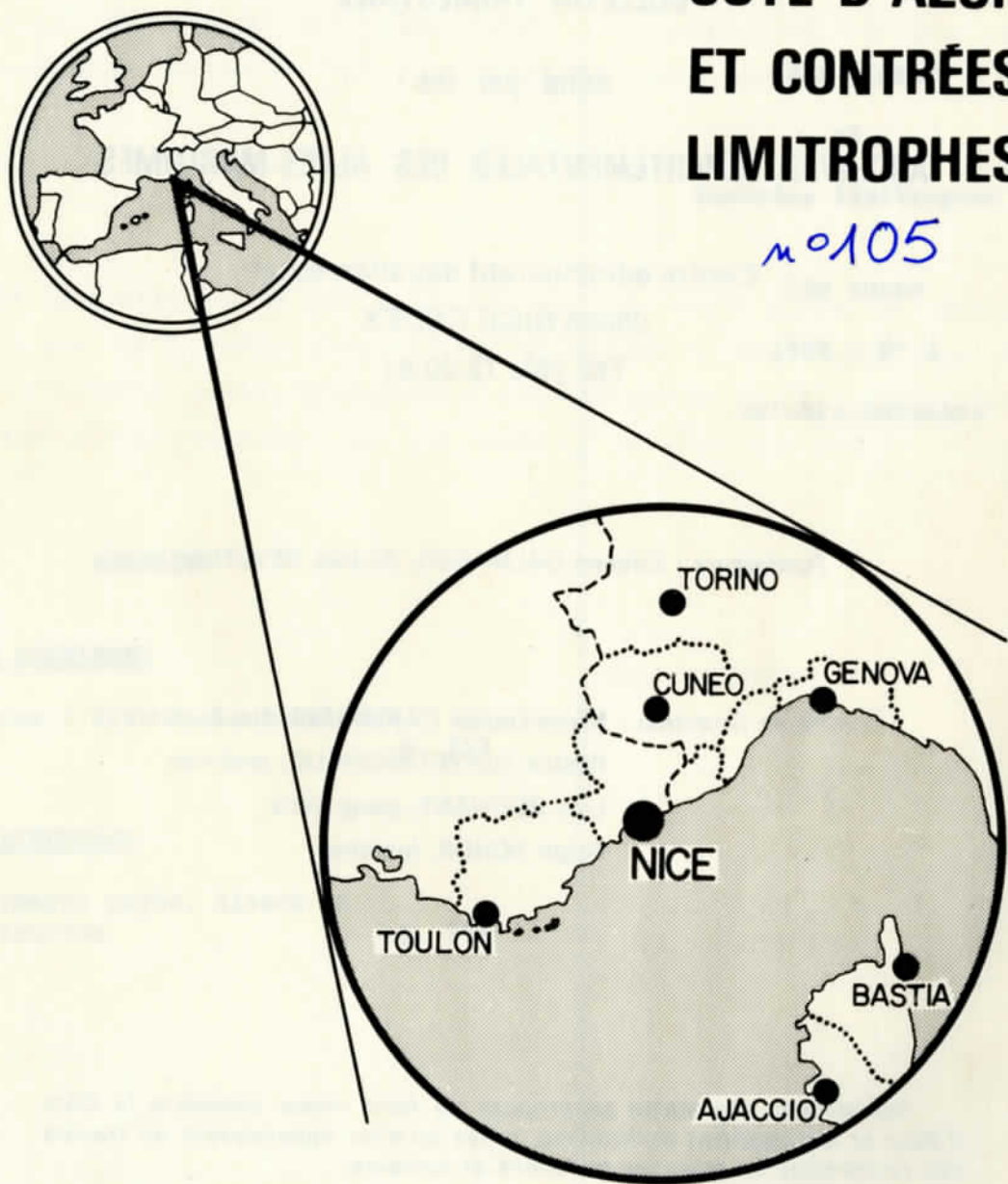


RECHERCHES RÉGIONALES

CÔTE D'AZUR ET CONTRÉES LIMITROPHES

n°105



RECHERCHES RÉGIONALES

COTE d'AZUR et CONTRÉES LIMITROPHES

BULLETIN TRIMESTRIEL

édité par les

ARCHIVES DÉPARTEMENTALES DES ALPES-MARITIMES

Centre administratif départemental

06036 NICE CEDEX

Tél. (93) 72.20.81

Fondateurs : Etienne DALMASSO, Andrée DEVUN †

Comité de Direction : Marie-Louise CARLIN, histoire du droit

Rosine CLEYET-MICHAUD, archives

Loïc ROGNANT, géographie

Ralph SCHOR, histoire

Recherches régionales se propose de faire mieux connaître la Côte d'Azur et les contrées limitrophes, telles qu'elles apparaissent au travers des recherches en sciences humaines et sociales.

La revue publie, dans un esprit multidisciplinaire, des travaux originaux, des résumés de thèses ou de mémoires de maîtrise, des documents d'archives, des données statistiques, des notes de lecture, toutes les informations qui font progresser la connaissance ou facilitent les études ultérieures.

En assurant la publication de ce périodique, les Archives des Alpes-Maritimes restent fidèles à leur mission qui est essentiellement de fournir aux chercheurs les instruments de documentation indispensables à la réalisation de leur œuvre.

SOMMAIRE

- Les fresques d'Elva en haut piémont (suite)
par Catherine ACCHIARDI p. 3
- Premiers congés payés. Alsace et littoral
azuréen
par Gabriel WACKERMANN p. 38

**RECHERCHES
REGIONALES**

Alpes-Maritimes

et

Contrées limitrophes

29^e année

1988 – N°4

Octobre - décembre

105

Ce numéro mixte de Recherches régionales présente :

- la 2e partie de l'étude de C. ACCHIARDI sur les fresques d'Elva où l'auteur analyse le contenu du trésor présenté dans le numéro précédent ;
- une étude de G. WACKERMANN sur les premiers congés payés sur la Côte d'Azur.

En 1986 on a fêté les 50 ans de la loi sur les congés payés. In cette année centenaire de la Côte d'Azur (1888-1988), cette étude contribue à montrer le formidable pouvoir d'attraction touristique de la Côte d'Azur sur l'ensemble des classes sociales, ce qui assure à la fois son succès et sa pérennité.

Loïc ROGNANT

**LES FRESQUES D'ELVA EN
HAUT PIEMONTE
(Marchesato di Saluzzo-Saluces)**

par Catherine ACCHIARDI
Suite

DEUXIEME PARTIE : LES MYSTERES D'ELVA

1 – La voûte

Etude iconographique, technique et stylistique. La voûte représente donc le thème, classique dans de nombreuses chapelles, des "Quatre Evangélistes" associés aux "Quatre Docteurs de l'Eglise".

1 - LES SOURCES ICONOGRAPHIQUES

1-LES QUATRE SYMBOLES APOCALYPTIQUES

L'iconographie présente habituellement les évangélistes avec dessous les symboles de la vision d'Ezéchiel et de l'Apocalypse : l'aigle pour saint Jean, le taureau pour saint Luc, le lion pour saint Marc, l'homme ailé pour saint Matthieu, chaque symbole représentant lui-même une idée, respectivement l'Ascension, le Sacrifice, la Résurrection, l'Incarnation (1). L'attribution de ces symboles est issue de la vision d'Ezéchiel au premier chapitre dans la description du "Char de Yahve". Ces animaux étranges rappellent les "Karibu" assyriens (dont le nom correspond à celui de "Chérubin" de l'arche ex. 25.18), êtres à tête d'aigle dont les statues gardaient les palais de Babylone attelés au char du dieu de Yahvé. "Les quatre vivants" de l'Apocalypse (Ap. 47-8) reprennent les traits des quatre animaux d'Ezéchiel : "Je vis autour du trône de l'Agneau, quatre animaux : le premier était semblable à un lion, le deuxième à un taureau, le troisième avait un visage comme celui de l'homme, le quatrième était semblable à un aigle" (Ap. VI, 6-7).

Saint Jean : auteur présumé d'un des quatre évangiles et de l'Apocalypse, patron des théologiens et en général des écrivains (fête le 27 décembre), est le plus jeune des Apôtres, l'Apôtre dit "Virginal", toujours représenté imberbe. C'est au titre d'auteur d'un évangile et de l'Apocalypse qu'il a pour attribut un aigle.

Saint Luc : auteur du 3e évangile, patron des médecins, notaires et peintres (fête le 18 octobre), a pour attribut le taureau. Pour certains cette attribution est due au fait que Luc insiste particulièrement sur le sacerdoce du Sauveur ; or, le Bœuf est dans la symbolique judaïque, l'animal du Sacrifice. Pour d'autres, le Boeuf correspond à la première lettre alphabétique hébraïque, Aleph, qui aurait été appliqué à saint Luc parce qu'il déclare que Jésus est "l'Alpha et l'Oméga", le commencement et la fin.

Saint Marc, qui comme Luc, ne fait pas partie du Collège des Douze, a pour symbole le Lion. L'explication usuelle veut qu'une des premières phrases de son évangile soit : "une voix crie dans le désert". Cette "Vox clamantis in deserto" est celle de Saint Jean-Baptiste ; on l'assimile au rugissement du lion. Le Lion ailé permet aussi la symétrie avec l'Ange et l'Aigle (fête le 25 avril).

Saint Matthieu (fête le 21 septembre) a pour symbole un ange ou plutôt un homme ailé parce que son évangile commence par généalogie du Christ selon la chair.

2- LES QUATRE DOCTEURS DE L'EGLISE

Saint Grégoire (2), dont la vie active fut écrite au XIIe siècle par Paul Diacre et popularisée par la Légende Dorée, est toujours représenté imberbe, en pape coiffé de la tiare. Il porte la croix pontificale à triple traverse.

Saint Jérôme (3), grand apologiste auquel on doit la traduction de la Bible en langue latine - la "Vulgate" -, est coiffé du chapeau cardinalice. Il est représenté souvent avec l'Évangéliste saint Marc car ils ont en commun le même attribut : le Lion. La légende dit que saint Jérôme, dans le désert, soigna un lion qui devint apprivoisé. Pour indiquer que c'est un homme d'étude, on le représente souvent à partir du XVe siècle, avec des besicles sur le nez, ce qui est un anachronisme puisque les lunettes ont été inventées par Roger Bacon vers 1280. On ne les retrouve pas peintes à Elva, mais dans d'autres chapelles piémontaises.

Saint Augustin, évêque d'Hippone, est le plus célèbre des Pères de l'Eglise, le "docteur de la Grâce" ; il est représenté avec la mitre d'évêque, de même que saint Ambroise, archevêque de Milan.

2 - ANALYSE STYLISTIQUE

Les peintures de la voûte ont subi une intervention de restauration qui a rendu leur fraîcheur aux couleurs. Les colonnettes nettoyées des rajouts picturaux faits à sec le siècle dernier ont révélé des "entailles" originelles médiévales à feuillages qui se développent jusqu'à la clef de voûte.

Les évangélistes de la voûte offrent des caractéristiques stylistiques et techniques tout à fait reconnaissables dont un des meilleurs exemples est constitué par le visage de saint Jean l'Évangéliste, le mieux conservé sur l'ensemble des quatre panneaux : son visage potelé, encadré d'une belle chevelure blonde, longue et bouclée répandue sur le front, est caractéristique, les traits réguliers mais un peu lourds dans lesquels prédominent les grands yeux globuleux et nettement dessinés, un nez droit et une petite bouche constituent une marque personnalisée pour qu'on puisse la reconnaître reconstituer ainsi l'itinéraire artiste du peintre, reste mystérieuse.

Le dessin est nettement souligné d'une ligne de contour noire, épaisse et accentuée qui encadre la figure d'ensemble mais aussi délimite les parties secondaires mais caractéristiques des visages, des mains et des draperies, moyen efficace pour suppléer au manque certain d'ombres, toujours très réduites et maladroitement dans les peintures murales du "Tre e Quattrocento" piémontais.

L'autre caractéristique de cet artiste concerne la représentation des évangélistes et docteurs sur des cathèdres et écrivant sur des pupitres en plein air, ou bien sur de verts tapis d'herbes parsemées de petites ou grandes touffes de plantes diverses. De telles représentations sont également exécutées dans d'autres chapelles comme nous le verrons plus loin.

Les motifs ornementaux, jouant essentiellement sur les roses et les verts, apparaissent "élagués et cristallisés" par rapport aux fioritures d'un gothique tardif répandues dans les zones de tradition jaquerienne (4). Même les trônes qui abritent "les Évangélistes et les Docteurs" sont simplifiés et "reflètent la lumière dans des plans renversés par une perspective incertaine" (4).

La veine étrange du peintre transparait aussi dans les bizarreries de gestes et d'attitude, des personnages, et mieux encore dans les anges alternant avec les guirlandes dans une sorte de danse de pantomime. Les Evangélistes et les Docteurs sont saisis, dans leurs mouvements presque théâtraux, leurs mimiques plutôt amusantes de personnages en train de "palabrer".

"Les Docteurs de l'Eglise, les Evangélistes et les intéressantes décorations de la voûte avec des anges tenant des guirlandes en forme de cloches légèrement caricaturées et d'esprit typiquement gothique, avec de très vives nuances chromatiques sont sans précédent dans le goût et l'exécution" (4).

L'anonyme d'Elva révèle donc un style brisé et anguleux, très proche des styles encore en vigueur dans les gravures sur bois populaires, très colorés, à zones fortes et encrées.

3 - COMPARAISONS AVEC D'AUTRES ŒUVRES

Plus qu'aux lombardismes de Pietro di Saluzzo, ces éléments renvoient à l'austérité des fresques de l'église de Brossasco et à la "Madonna con il Bambino" sur le mur extérieur de l'église de Sonfront. Cette forte personnalité du "Maître de la Voûte d'Elva" offre un exemple de style de la culture alpine du Quattrocento finissant.

Dans la même vallée Maïra, on peut établir des rapprochements intéressants avec le peintre de l'abside de San Salvatore di Macra, à la forte expressivité, proche du Maître de Lusernetta, actif à Auron en 1451, mais aussi avec les fresques attribuées à Giovanni Baleison de Démonte, dans la chapelle de San Sebastiano di Marmora, vers les années 70 du XVe siècle. La significative proximité chronologique et stylistique entre le cycle de Marmora et celui du Palais episcopal d'Albenga, exécuté entre 1459 et 1463 par l'évêque Napoleone Fieschi, renvoie encore une fois à l'homogénéité culturelle de la vaste ère franco-ligure-piémontaise.

Le même type de représentation orne un peu partout en Piémont les voûtes des chapelles, avec parfois de légères variantes par rapport à Elva ; à la chapelle San Bernardo (5) à Montemale, les peintures de Pietro di Saluzzo représentent les docteurs de l'Eglise, deux par deux : saint Grégoire et saint Jérôme ; Saint Ambroise et Saint Augustin - les évangélistes sont aussi représentés par couple : saint Marc accompagné de saint Luc, saint Matthieu de saint Jean, avec pour chacun, à ses pieds, le symbole apocalyptique portant un phylactère où sont inscrits les premiers mots de leur oeuvre principale. Même type de peinture au Sanctuaire de San Magno (6), dont un panneau de la moitié du XVe siècle montre les Quatre Docteurs représentés tous ensemble, et les Evangélistes deux par deux.

A Villar San Costanzo, les Evangélistes, représentés séparément, sont assis sur des cathèdres beaucoup plus élaborées que celle à Elva (6). A l'église de "Santo Rosario", des oeuvres d'Rans Clemer représentent les symboles apocalyptiques seulement avec des phylactères (7). L'assemblage "un évangéliste plus un docteur" dans chaque voutain est donc assez original et ne se trouve, semble-t-il, nulle part ailleurs dans les Alpes-Maritimes.

4 - L'ITINERAIRE DE L'AUTEUR

De tels éléments stylistiques sont présents dans les fresques de la Manta (église) datées d'environ 1460 et dans la chapelle Saint-Sebastiano di Monterosso Grana datées de de 1474 à peu près.

Un fresquiste qui puisse satisfaire aux exigences rencontrées à Elva, dans l'état actuel des connaissances, ne se trouve pas dans la province de Cuneo. Cependant, on peut élaborer son itinéraire artistique à partir d'oeuvres attribuées de manière certaine comme étant de sa main. Une de ces oeuvres se trouvait jusqu'en 1960-1970 dans l'église Santa Maria del Monastero di Manta, mais elle a été transférée à Turin. Dans cette vieille église, dépendant de l'abbaye de Pedona, l'absidiole gauche contenait un important cycle de fresques et le petit pignon au-dessus du "cul-de-four" représentait l'Annonciation. Mario Perotti (8) l'attribue sans conteste à la main de l'anonyme d'Elva ; ainsi qu'une autre fresque en grande partie effacée à Saint Giovanni di Saluzzo. Le Monregalese offre par contre des représentations isolées parmi des compositions plus vastes, lesquelles entrent dans les cadres stylistiques du peintre. Il reste cependant trop hasardeux de formuler des certitudes sur des fragments aussi exigus.

Dans la province de Turin, la chapelle San Sebastiano de Pecetto contient des interventions du peintre exécutées en collaboration avec un collègue certainement plus âgé et d'un art vigoureux et plus rustique ; dans l'un des panneaux de la voûte, le groupe des quatre évangélistes présente des traces possibles de son intervention, comme par exemple les éléments architecturaux gothiques nettement découpés et dentelés avec une certaine dureté du trait caractéristique et des tapis herbeux.

Selon Mario Perotti, ces peintures de Pecetto sont issues d'une sorte de "pot-pourri" d'exécutants dirigés par un maître d'art avec la collaboration d'une petite équipe d'apprentis et d'aides aptes à effectuer des commandes sans relief particulier telles que les décorations de chapelles rurales, trop grandes pour être entièrement exécutées par un peintre seul. Ceci n'empêche pas que les fresques de Pecetto soient de grande qualité. Dans le cas de Pecetto, il s'agit sans doute d'artistes sensibles à l'influence de Jacquerio G., depuis peu décédé, dont la leçon était encore vivante et présente dans les expériences artistiques de l'aire du Duché de Savoie. Il est souvent difficile de distinguer l'intervention du maître de celle de l'Anonyme d'Elva, au dessin plus léger, d'une couleur moins dense et d'une atmosphère plus douce. Les fresques sont datées d'environ 1440-1540. Si, au cours de cette période, l'Anonyme d'Elva était aide comme tout le laisse supposer, il s'ensuit que l'Annonciation de Santa Maria du Monastère de la Manta et le "Cul de four" ne peuvent être datés au-delà de 1460 ; alors que les voûtes de Santa Maria d'Elva, beaucoup plus complexes et élaborées conceptuellement et stylistiquement, se situent vers la fin du troisième quart de siècle, avant qu'un anonyme (9) ne monte pour peindre l'Annonciation sur la façade et qu'un autre peintre, lui aussi anonyme, en vienne achever l'oeuvre par le cycle de la Vierge et la crucifixion.

2 – Le cycle de la Vierge et la Crucifixion

1 - ETUDE ICONOGRAPHIQUE

1- LES SOURCES : THEMES NARRATIFS OU NOUVEAU TESTAMENT ET LEUR INTERPRETATION DANS L'ART CHRETIEN

En dehors des Evangiles "canoniques" reconnus comme authentiques par l'Eglise, existe toute une série d'Evangiles dits "apocryphes". Leur succès et leur influence dans l'iconographie chrétienne furent tels qu'il est intéressant d'en étudier les fondements et ce qu'en retint le Maître d'Elva pour exécuter son oeuvre à Santa Maria d'Elva. Les évangiles apocryphes furent souvent attribués faussement à des personnages importants de la

Chrétienté ; ils provenaient en fait soit de milieux gnostiques, soit des désirs des fidèles de tout savoir sur la Vie du Christ ; souvent condamnés, ils traduisaient simplement la curiosité de la masse des premiers fidèles qui voulaient connaître tous les détails, notamment les moments de la Vie du Christ et de la Vierge sur lesquels les textes officiels étaient muets. Cette carence laissa la porte grande ouverte au merveilleux et l'imagination des esprits passionnés

A cela s'ajoutait la volonté de faire coïncider le plus possible les textes de la Nouvelle Ecriture avec l'héritage de l'Ancien Testament. Il en est ainsi de cette tradition respectée par tous les chrétiens, à savoir la présence du boeuf et de l'âne dans la crèche. Cités dans l'Evangile de l'Enfance du Pseudo Matthieu XIII, ils confirment à dessein la prophétie d'Isaïe -"Le boeuf a connu son Maître et l'âne la Crèche de son Maître" (I, 3)- et celle d'Habacuc -"Tu te manifesteras au milieu de deux animaux" (III, 2).

Le XI^e siècle connut un essor intense dans la diffusion des Evangiles Apocryphes, l'intensité de la foi annihilant la distance entre le surnaturel reconnu authentique par l'Eglise et le merveilleux ; deux évangiles surtout connaissent une grande vogue : l'Evangile de la Nativité de Marie et de l'enfance du Sauveur et l'Evangile de Nicodème (appelé souvent Actes de Pilote).

C'est vers le XII^e et le XIV^e siècles que s'élaborèrent de vastes compilations où se mêlaient vies de saints, légendes, péripéties diverses : la Légende dorée (10) de Jacques de Voragine et le Miroir Historique (11) de Vincent de Beauvais sont les plus connus ; mais il en existe d'autres. Ces deux auteurs traduisent presque intégralement l'évangile de Nicodème même si la Légende dorée introduit de nombreuses autres sources.

Les Evangiles apocryphes ont considérablement contribué au développement de la sensibilité chrétienne. Ils ont ainsi entretenu par de multiples récits merveilleux le culte de la Vierge, et, les textes officiels étant absolument muets sur son enfance et ses parents, l'Eglise romaine dut finalement adopter les Evangiles apocryphes comme source de références sur la Mère du Christ, d'autant plus que son culte ne cessait de passionner les foules et d'accroître les moyens de propagande de l'Eglise contre ses adversaires, notamment les protestants (sur la Vierge voir les textes de Luther). Ils ont enfin largement inspiré les artistes, développant une vaste symbolique ; cette source ne cessa d'augmenter l'esthétique chrétienne, phénomène encore amplifié par la diffusion de la Légende dorée. Les Maîtres de la Renaissance ne les ignorent pas, bien au contraire : Raphaël, Benozzo Gozzoli pour la "Rencontre à la Porte Dorée", Fra Angelico, Michel Ange... Ce n'est qu'au XVII^e siècle que l'on revint à une certaine méfiance à leur égard.

A Elva, le Maître ne retint que certains épisodes des Evangiles apocryphes auxquels il fut contraint de se référer pour composer les différentes scènes de la Vie de la Vierge. Certains détails frappent tout de suite par leur apport de merveilleux : l'épisode du Palmier dans le désert lors de la "Fuite en Egypte" -panneau n° 11-, ou le sacrilège commis contre le cercueil de la Vierge lors de ses funérailles -panneau n° 14-. Mais pratiquement toutes les scènes évoquées à Elva sont tirées directement des Evangiles apocryphes.

Ainsi, les Evangiles canoniques ne disent rien de la Naissance ni de l'Enfance et de la Jeunesse de la Vierge Marie antérieurement à l'Annonciation qui seule les intéresse ; le nom de ses parents n'est cité à aucun moment. Les lacunes de la chronologie officielle ont été comblées essentiellement par le Protévangile de Jacques, celui de Pseudo Matthieu

- Liber de ortu Bette* Mariae Virginia et infontia Salvitoris- et l'Évangile de la nativité de la Vierge. Ces épisodes furent popularisés au XIII^e siècle par "la Légende dorée" et le Miroir historique.

2-LE CYCLE DE LA VIERGE

L'enfance de la Vierge (panneaux n° 1, 2, 3 et 4) débute par la Légende d'Anne et Joachim, les parents qu'attribuèrent les Apocryphes à Marie, les deux noms étant purement symboliques : Anne signifie en hébreu "Grâce" et Joachim "Préparation du Seigneur". La légende peut se résumer ainsi : au bout de 20 ans de mariage avec Anne, Joachim restait sans enfant ; or, la stérilité était considérée chez les juifs comme une malédiction divine. Aussi le Grand Prêtre refuse-t-il l'offrande que Joachim voulait consacrer au Temple (panneau n° 2). Désespéré, Joachim se retire dans la solitude avec ses bergers. Mais bientôt l'Ange Gabriel lui apparaît ainsi qu'à son épouse pour leur prédire à chacun la naissance d'un enfant. Les vieux époux se rencontrent à la Porte Dorée (panneau n° 1), et s'embrassent pleins de joie : de leur baiser naîtra la Vierge immaculée, mère du Sauveur.

Le thème est là aussi calqué sur l'Ancien Testament, plus précisément sur l'histoire d'Hanna, mère de Samuel (chapitres I et II du Livre des rois). Le thème des deux époux au mariage stérile enfin gratifiés par la grâce divine d'un enfant est un thème maintes fois repris dans la Bible (cf. Histoire d'Abraham et de Sara, parents tardifs d'Isaac, et de Zacharie et Elisabeth, parents de Saint-Jean-Baptiste).

1 - Joachim chassé du Temple (panneau n°1, planche VI) (12)

Le prêtre, du haut des escaliers du temple, chasse Joachim, le visage empli de tristesse, les deux mains levées comme par signe de fatalité. Le visage du prêtre n'est pas sévère mais il traduit plutôt une sorte de compassion. Un chien est là, au pied de Joachim : symbolise-t-il l'exil, le rejet ? Le temple est en fait une vaste église gothique dont on distingue les contreforts et les alignements de colonnes, de voûtes et de vitraux. La tentative de mise en place d'une perspective à la fois intérieure et extérieure, ainsi que l'utilisation de l'espace en coin sont les caractéristiques majeures de cette composition. Elles seront étudiées de manière plus approfondie dans un prochain chapitre.

Dans la même scène sont cumulés deux moments de la Légende : Joachim chassé et l'annonce faite par l'Ange Gabriel que l'on voit au fond de la composition s'adressant à Joachim seul et priant sur une colline, entouré de ses moutons. La scène regorge de détails, emboîtant dans un même espace plusieurs moments dans un récit vivant, animé et expressif. Sous la scène est inscrit en caractères gothiques : "hic figuratur . sicut . ioaebi . fuit . repuis . ateplo . per aumu . aacerdoteaf (ici est représenté comment Joachim fut chassé du Temple par le Grand Prêtre).

2 - La rencontre A la Porte d'or (planche TI)

C'est la scène la plus populaire du cycle d'Anne et de Joachim parce qu'on y voyait non seulement le prélude de la naissance de la Vierge mais aussi le symbole de son Immaculée Conception ("ex oculo concepta, aine aemine viri"). Cette rencontre pouvait même constituer le rachat du Pêché original, la réparation de la faute d'Eve. Cet épisode acquiert ainsi une importance capitale dans le mystère du Salut.

L'art du Moyen-âge représente cette scène sur le même modèle que la rencontre de Marie et d'Elisabeth qui se jettent dans les bras l'une de l'autre. Un naïf couplet populaire disait :

"Joachim s'est trouvé A la Porte dorée En la bouche a baisé Son ancienne épousée".

Sur les murs d'Elva, la scène est représentée avec les deux époux se serrant dans les bras, prêts au baiser ; derrière eux la Porte dorée dont le nom est inscrit à côté même ; cette dernière est insérée dans un ensemble de fortifications avec tourelles à colonnettes, sortes de promenades à balcons, et une grosse tour achevée par des ouvertures bizarrement ajourées, le tout formant une architecture fantaisiste, parfois déséquilibrée, et disproportionnée par rapport aux deux personnages de l'avant-scène (13). Au fond, on distingue un paysage (comme dans la scène précédente). Sainte Anne porte une auréole au contraire de Joachim (mais son culte fut tardif). Il est inscrit "Sicut Ioacbi - ampêxaado. Sctaz. Ana. fuit, concept" . virgo . Maria".

Les trois scènes suivantes, la Nativité de la Vierge -panneau 3-, la présentation au Temple -panneau 4- et le Mariage de la Vierge -panneau 6-constituent les épisodes de la Vie de la Vierge avant son mariage, en fait son enfance. Toutes les scènes sont empruntées aux Evangiles Apocryphes, car nulle mention n'en est faite dans la Bible.

3 - La naissance de la Vierge (planche VII)

Le manque de détails a contraint les artistes à la calquer sur la Naissance du Christ.

Anne est représentée couchée sur son lit ; une femme lui apporte un petit gobelet ; Sainte Anne regarde, tendrement, les mains jointes, la Vierge Marie qu'une autre servante baigne dans un bassin. Le thème du "bain de l'Enfant", origine byzantine, fut longtemps conservé. La scène est intime, sans outrance ; il n'y a pas foule autour de la Vierge et de Sainte Anne.

Le peintre s'est adonné à une sorte d'exercice de style, occupant l'espace et le "coin" toujours gênant dans les scènes les plus hautes par une composition perspective bien mieux maîtrisée que dans les panneaux 1 et 2. Le bain de l'Enfant est mis au premier plan ; la mise en perspective est assurée par le graphisme précis d'un dallage ou plutôt d'une marqueterie en bois formant un parquet, à motif "pointe de diamant" ; l'enfoncement est souligné par la mise en perspective également du lit de Sainte Anne, occupant ainsi un autre plan, solution ingénieuse pour cette difficile mise en place de l'espace. Seul le parallélisme des murs n'est pas encore maîtrisé, le mur du premier suivant la quadrature, ceux du fond l'angle avec le parquet. Il est inscrit "Nativitas . Virginia . Marie".

4 - La présentation au Temple (planche VII)

La présentation au Temple est un thème traité par le Protévangile de Jacques (chapitres VII et VIII) et l'évangile du Pseudo-Matthieu (chapitre IV), popularisé par la Légende dorée. Quand Marie atteint l'âge de 5 ans, ses parents le conduisirent au Temple afin de la consacrer à Dieu. Marie gravit toute seule et sans se retourner les quinze marches correspondant aux quinze psaumes graduels (120-154). A la fin du Moyen-âge et surtout pendant la Renaissance, on ne tint plus compte du nombre de marches. La présentation de la

Vierge est différente de celle du Christ en cela qu'elle est plus Agée et s'offre d'elle même au Seigneur.

Marie, vêtue de noir, monte les escaliers du Temple, entourée de part et d'autre, en contrebas, par Sainte Anne et Joachim, et accueillie par le Grand Prêtre. Chose curieuse, un chien est encore présent au pied des escaliers comme lorsque Joachim fut chassé du Temple - panneau 1- mais cette fois, le chien ne tourne pas le dos au Temple ; il avance comme prêt à gravir les échelons : Joachim recouvre son honneur par Marie qui accomplit le chemin inverse fait par son père. Le chien est un symbole explicite pour le peuple. Au fond de la scène sont peintes des fortifications, la maîtrise de la perspective est beaucoup plus aléatoire : l'escalier de dix marches s'incurve à son début, niant l'axe que forme le Temple ; la maîtrise du "coin" n'est pas assurée.

En dessous de la scène, la légende de la scène est inscrite : "Sicut. Virgo.Maria.pu. tatur.in. teplo.suao.sacerdoti".

5 - Le mariage de la Vierge (planche VIII)

Les Evangiles canoniques n'en disent rien. Les artistes se réfèrent à la Légende dorée.

Lorsque Marie eut 14 ans, le Grand Prêtre, conformément à la loi, voulut lui donner un époux : parmi les prétendants ce sera celui dont la baguette fleurira.

La scène du mariage ne se déroule pas dans une église mais en plein air, entourée d'une foule composée des prétendants évincés, d'hommes et des compagnes de Marie, séparés de part et d'autre de la pyramide de la Vierge, le prêtre, Joseph. Le prêtre joint leurs mains ; Joseph à la barbe blanche, beaucoup plus âgé que Marie, porte à la main la baguette fleurie et Marie la Bible. Un prétendant, dépité, brise sa baguette (derrière Joseph) sur son genou. La courbe formée par l'arc a obligé le peintre à déséquilibrer totalement son personnage, à tel point que l'on peut se demander si cette partie n'a pas été refaite par la suite, étant fort abîmée : maladresse originelle ou réfection. La tentative d'une mise en perspective d'un dallage n'aboutit pas. Tous les visages de femmes sont entourés d'une coiffe à la bourguignonne sauf une, tête nue, aux cheveux roux et à l'étrange regard : elle est la seule à avoir la pupille dessinée. La légende porte l'inscription suivante : "Desposatio. Virginia. Marie".

Deux scènes l'Annonciation et la Visitation (panneaux 6 et 7) clôturent les épisodes de la vie de Marie avant la Naissance du Christ. En effet, avec celle-ci la vie de Marie sera assimilée aux scènes de l'Enfance du Christ, le fils devenant le personnage central.

6 - L'Annonciation (planche IX)

Une place éminente lui est réservée dans l'art chrétien : elle est en effet l'origine de la vie humaine du Christ, son Incarnation. C'est 1^{er} premier acte de l'oeuvre de Rédemption. L'importance du sujet dans la représentation iconographique chrétienne est due non seulement à sa signification mais aussi au développement du culte mariai, popularisé par les ordres de chevaliers comme l'Ordre Savoyard ou l'Annonciade en Italie au XVI^e siècle.

C'est, enfin, un épisode attesté par les Evangiles canoniques, celui de Luc (1, 26, 38 texte canonique) ; mais de nombreux détails sont pris dans le Protévangile de Jacques et celui de la Nativité de la Vierge.

A Elva, le Maître a résolu avec science les problèmes qui se posent dans toute Annonciation : problème spatial et problème dynamique. Les deux personnages, l'un céleste, l'autre terrestre, sont deux figures habituellement inégalement expansives : l'ange a les ailes déployées, la Vierge Marie est blottie dans un coin. A Elva, les deux personnages occupent chacun environ la moitié de l'espace, le grand manteau de la Vierge donne de l'ampleur à l'espace qu'elle occupe. L'espace est homogène car il n'y a pas d'extérieur et d'intérieur bien qu'une zone or détermine une certaine limite entre les deux personnes. Est-ce la représentation d'une tapisserie avec motifs floraux, un mur ? Il est difficile de le déterminer. Le problème du dynamisme, à savoir la représentation des deux temps de la scène - annonce et réponse - est résolu par la combinaison des symboles et des phylactères.

La Vierge est occupée à lire, elle médite sur la Bible, en particulier selon les Pères de l'Eglise sur la prédication d'Isaïe : "Ecce Virgo concipiet". L'Ange apparaît triomphant devant la Vierge, la main humble posée sur la poitrine. L'Ange posé au sol est vêtu de la robe blanche traditionnelle plus la dalmatique de diacre brodée d'or, fixée sur la poitrine par un fermoir. Son doigt pointé en l'air, vers le phylactère, le geste accentuant la parole, il tient dans la main gauche un bâton de message ; l'envolée de ses drapés le rend aérien.

Quant au lys qui sépare généralement les deux personnages dans l'art de cette époque, l'espace qu'il devrait occuper est entièrement endommagé ; seule reste une large "restauration" en ciment gris. Sur les phylactères, en très mauvais état, on peut cependant deviner la formule traditionnelle, pour l'ange : "Ave Maria, gratia plena Dominis Tecu(a)" ; pour la réponse de Marie (illisible). "Voici la servante du Seigneur ; qu'il ne soit fait selon ta parole" ("Ecce paella Domini ; Fiat mihi vol un tas tua"). En dessous est inscrite la légende : "Annunciatio Marie Virginia",

7 - La Visitation (planche X)

Marie rend visite à Hebron à sa cousine Elisabeth plus âgée, enceinte du Précurseur - Johanne Impregnota-, pour s'assurer, en constatant cette grossesse miraculeuse, de la vérité du message de l'Ange. La source est l'Evangile de Luc 1, 39-56. La visitation présente un espace où l'unité l'emporte sur la dualité de l'Annonciation : Marie et Elisabeth, êtres mortels, s'embrassent. La scène se passe en plein air ; à l'arrière plan, un paysage riant de rivière serpentant dans une vallée ; au fond, des montagnes bleutées. La scène des murs d'Elva présente, de manière touchante, les deux femmes, l'une le visage plein de douceur, l'autre courbée par les ans, les mains de toutes deux jointes. La légende dit : "Visitât io.virgis.marie, et. sancte.Helisabeth".

Les scènes qui suivent désormais sont désignées sous les termes : "Enfance du Christ", elles concernent la vie du Christ depuis la nativité jusqu'à la fuite en Egypte. Ce qui fait la particularité du cycle de la Vierge d'Elva, c'est l'omniprésence de la mère du Christ et son retour comme personnage central dans les panneaux n° 13 et 14 de la dormition et des funérailles. La Nativité elle-même ne représente que la Vierge Marie sans la présence de Joseph, pour insister sur le couple "mère-fils".

L'iconographie de l'enfance du Christ prend ses sources à la fois dans les textes canoniques et dans les anecdotes des Apocryphes. C'est cependant dans cette dernière source non officielle qu'a été puisée la plupart des légendes populaires grâce auxquelles on a voulu reconstituer la vie privée du Christ par opposition à sa vie publique ; à Elva, seuls quelques

épisodes ont été retenus par le peintre -ou les commanditaires. Ainsi la Présentation au Temple ne figure pas, de même que l'épisode de Jésus avec les docteurs.

8 - La nativité (planche Z)

A Elva, il s'agit moins d'une Nativité que d'une adoration de la aère devant son fils : la Vierge, agenouillée, le visage serein et les mains jointes, contemple son fils nu sur la paille schématisée par un rayonnement doré. Au fond, dans un espace fermé, l'âne et le boeuf ; la scène se passe sur une sorte de terrasse dallée jaune et vert. Sur le haut de la construction une charpente en bois. Le dessin reste maladroit mais comme dans toutes les autres scènes intérieures, il existe une volonté de créer une profondeur et des volumes par la mise en perspective de l'espace, sur la base d'un sol dallé. L'inscription à caractères gothiques donne la légende : "anudix.dnt.aostri.iesu.cristi."

9 - L'Adoration des Bergers (planche XI)

"Hic. très.reffes.veaerut.eu.munerib.adorare.dnz"
(n) (m) (bus) (deos)

L'épisode des Rois Mages est évoqué par l'évangéliste Matthieu (2,1-12). Hais les détails et anecdotes ajoutés dans les représentations iconographiques sont issues du chapitre XXI du Protévangile de Jacques et de l'évangile arabe de l'Enfance, Cet épisode peut se situer aussitôt après la naissance du Christ ou après la Circoncision et la Présentation au Temple. L'Adoration d'Elva prend sa place juste après la Nativité.

Dans une pièce close et dallée de carreaux blancs et rouges, cinq personnages sont présents : la Mère et l'Enfant au centre, les trois Rois Mages, dont l'un est agenouillé et présente son offrande. A l'intérieur, en marge de la scène principale, appuyé sur une fenêtre, Joseph, identique à la représentation lors du Mariage de la Vierge, contemple la scène. Matthieu, dans son évangile, ne précise pas le nombre de mages mais les cadeaux : de l'or, de l'encens, de la myrrhe. Le Pseudo-Bede déclare "Tres Magi très partes mundi significant : Asia, Africa, European". C'est au IXe siècle, vers 845, que les noms de Gaspar, Melchior et Balthasar apparaissent pour la première fois dans le Liber Pantificalis de Ravenne ; à partir du XIIe siècle, les Mages, jusqu'alors interchangeable, s'individualisent. Ainsi, on peut reconnaître facilement, grâce aux conventions iconographiques, l'identité des trois Mages de l'Adoration d'Elva : leur âge, leur ethnie, leurs costumes et offrandes constituent autant de codes pour une facile interprétation :

- Gaspar, à droite de la Vierge, est le plus jeune. Il est de type africain, les cheveux crépus. Le Mage nègre n'est apparu qu'à la fin du Moyen-Age. Gaspar, vêtu d'une tunique blanche éclatante rebrodée de rouge, porte l'encens dans une corne d'abondance mais celle-ci n'est pas représentée car Gaspar tourne le dos au spectateur.

- Balthasar, un homme mûr, debout à gauche de la Vierge, est d'un type ethnique peu accentué. Dans l'iconographie chrétienne, il est le représentant de l'Asie. Il offre à l'Enfant nouveau-né la myrrhe dans un ciboire. Son costume est rehaussé de fourrure. Il pourrait être un prince mongol.

- Enfin, Melchior, le plus âgé est un vieillard chauve en partie, et aux cheveux très blancs. A Elva, il n'est pas représenté avec la barbe comme cela est la plupart du temps. Il présente à la mère et à l'Enfant l'or contenu dans un coffret.

Tous sont vêtus somptueusement, surtout Melchior dont l'habit est entièrement rebrodé d'or avec l'art digne d'un grand maître. C'est d'ailleurs souvent à travers le soin donné aux costumes que l'on reconnaît, à Elva, ce qui est de la main du Maître lui-même.

10 - La Circoncision (planche XII)

La Circoncision, assimilée au baptême, symbolise pour les Juifs l'alliance de Jahvé et du peuple élu. Elle est évoquée dans l'évangile de Luc (2, 21). L'iconographie chrétienne ne tient aucun compte de la réalité religieuse : la circoncision est représentée dans le Temple avec la Vierge ; or, la cérémonie se passait dans la maison paternelle et sans la présence de la Mère.

Dans la scène de la Circoncision à Elva, une foule nombreuse assiste à la cérémonie rituelle : Joseph et Marie encadrent l'enfant et le soutiennent de la main ; le prêtre Siméon est placé sous un grand dais ouvragé d'or sur fond noir. Une des assistantes est particulièrement richement vêtue d'un manteau d'hermine blanche mouchetée. Le sujet fut très fréquemment représenté dans la peinture chrétienne. La légende dit : "Sic ybs.scps fuit circocis.per.Siaeoae-Sacerdote".

11 - La fuite en Egypte (planche XIII)

La fuite en Egypte est située, d'après l'évangile de Matthieu (2,13-15), avant le Massacre des Innocents. C'est cet ordre qui a été conservé à Elva. La Légende dorée et les apocryphes ont enjolivé la trop brève phrase de Matthieu de pittoresques anecdotes : le miracle des blés, l'attaque des brigands, le miracle du Palmier ; c'est ce dernier épisode qui a été retenu pour figurer sur les parois d'Elva. Il est issu de l'évangile de Pseudo Matthieu (chapitre XX.XXI) qui ne fut guère illustré avant le XVI^e siècle.

"Le troisième jour de leur voyage, Marie, qui était très fatiguée par suite de l'ardeur excessive du soleil dans le désert, voyant un palmier, dit à Joseph : "Je dois me reposer un peu sous son ombre". Joseph s'empressa de la conduire auprès du palmier et l'aida à descendre de sa monture. Lorsque Marie se fut assise, elle leva les yeux vers la cime du palmier et voyant qu'elle était chargée de dattes demanda à Joseph : "Je voudrais goûter des fruits de ce palmier". Alors l'Enfant Jésus qui reposait sur les genoux de sa mère dit au palmier : "Arbre, incline-toi et nourris ma mère de tes fruits". Aussitôt, le palmier inclina sa cime jusqu'aux pieds de Marie et ils cueillèrent des fruits dont ils se rassasièrent".

C'est d'ailleurs cet épisode du palmier, d'un style plus noble que les autres, qui fut conservé après le Concile de Trente.

A Elva, c'est Joseph qui tient de sa main le palmier courbé et cueille les fruits. La Vierge est encore assise sur l'ânesse grise, l'Enfant dans ses bras, tout enveloppé de langes, mais le dessin des plis de sa longue cape n'indiquent pas cette position assise, elle semble tout au plus agenouillée. Le visage de Joseph est d'un réalisme déconcertant à la limite de la caricature. Au fond un vague paysage de collines vertes (?) inachevé. Le bas de la scène est par ailleurs très endommagé.

12 - Le Massacre des Innocents (planche XIV)

Cette évocation de l'évangile de Matthieu (2-16-18) fut notamment enrichie par le théâtre religieux : Hérode, furieux d'avoir été dupé par les Mages, partis sans lui faire de compte-rendu, ordonne le massacre de tous les enfants de moins de deux ans.

La scène d'Elva est très réaliste et cruelle à la limite de la complaisance : un enfant à la tête tranchée gît par terre, un soldat dont le casque masque le visage, le rendant inhumain, s'apprête à couper la jambe d'un enfant ; la mère tend un bras en avant pour repousser le Bréphoctone ; un autre soldat empoigne un enfant par le pied, le suspend la tête en bas et s'apprête à le couper en deux ; cette dernière image est très répandue dans l'iconographie chrétienne. La scène se passe en plein air sur un paysage de collines vertes et de montagnes ; un curieux personnage est caché dans les plis du terrain, contemplant la scène. Hérode, le visage barré d'un rictus, magnifiquement vêtu, observe le spectacle, entouré de courtisans dont un personnage bouffi et repoussant, le doigt pointé vers Hérode, comme désignant le coupable. Sur la scène est inscrit : "Hic qualiter.Herodes.ferit.aille inocens".

Les deux dernières scènes concernent directement la vie de la Vierge, la Dormition et les Funérailles.

13 - La Doraition (planche XV)

Le byzantin, Koimesis, fut traduit par l'Eglise latine par "Dormitio" : Sommeil de la Mort.

La Vierge est couchée, déjà morte, entourée des Apôtres : Pierre, la Bible en main, la bénit ; Jean, le disciple préféré de Jésus à qui il avait confié sa mère est au bout du lit, les mains jointes ; un autre disciple tient un cierge entre les mains en prière de la Vierge. Saint Pierre lit la prière de l'absoute. Le couvre-lit est orné de motifs floraux rebrodés mais disproportionnés. Les visages affligés des Apôtres contrastent avec la sérénité de celui de la Vierge. Les inscriptions sont illisibles sous cette scène, de même que dans la suivante.

14 - Les funérailles de la Vierge (planche XV)

Cet épisode est une pure invention des évangiles apocryphes ; sur le thème des funérailles se greffe un miracle "post-mortem". C'est la deuxième anecdote après celle du palmier qui frappe par son originalité. Le cortège funèbre, précédé de saint Jean, est trouble par l'attentat du prêtre juif Posanios :

"Alors l'un deux (foule) qui était prince des prêtres des Juifs fut rempli de fureur et dit : "voyez quels honneurs reçoit le cercueil de la mère de celui qui a jeté dans votre nation tant de troubles". Et s'approchant du cercueil, il voulut le renverser. Et aussitôt, ses bras se desséchèrent à partir du coude et restèrent attachés au cercueil et il éprouvait des souffrances horribles

TRANSITUS MARIAE * XII

Une autre version déclare que c'est l'Archange psychopompe Michel qui tranche, d'un coup d'épée, ses mains sacrilèges qui restent attachées au cercueil. C'est cette version plus

exactement qui est retenue à Elva car seuls les poignets sont tranchés. Le Juif repentant sera guéri. Ce thème antisémite est très populaire aux XIVe et XVe siècles. Sur la scène des murs d'Elva, le profanateur porte un curieux pantalon rayé assez pittoresque. Un apôtre se voile la face de son manteau. Un soldat armé et enturbanné désigne la scène de la main. Une troisième main, coupée, pourrait symboliser le geste de Saint Michel car elle est perpendiculaire aux deux autres.

3- LA CRUCIFIXION

Elle constitue le "clou" de ce vaste spectacle. C'est le fait le mieux établi (cf. Tacite, Annales, XV). Tous les détails de cette scène sont empruntés aux textes apocryphes et aux Méditations du Pseudo Bonaventure popularisées par les auteurs des Mystères tel qu'Arnoul Brebon.

La crucifixion d'Elva est une crucifixion à grand spectacle telle qu'elle prévaut à la fin du Moyen-âge et à la renaissance sous l'influence de la mise en scène du théâtre de la Passion (cf. La Passion de Revello). Il s'agit dès lors d'un tableau "vivant" où sont assemblés pêle-mêle les acteurs et spectateurs de la triple exécution.

Au centre la croix du Christ, avec à ses pieds sainte Madeleine. A droite du Seigneur le groupe des saintes Femmes avec saint Jean soutenant la Vierge évanouie ; de l'autre côté, le porte lance et plus bas le groupe de soldats se disputant la tunique du Christ ; enfin les deux larrons crucifiés de part et d'autre du Seigneur, le tout se jouant au milieu des mouvements et de la foule des cavaliers, soldats armés ou spectateurs nobles. Le crâne au pied de la croix, mentionné dans les quatre Evangiles (Matthieu 27, 34 ; Marc 15, 62 ; Luc 23, 35 ; Jean 19, 17), rappelle que la colline du Golgotha signifie en araméen "crâne" ; les théologiens l'attribuèrent à Adam. La scène est constituée d'acteurs et de spectateurs.

Les acteurs

Les deux larrons, Longinus et les soldats, forment une somme de détails. Les deux larrons, le bon Dysnos et le mauvais Gestas sont liés sur une croix "coamisa", c'est à dire attachés avec des cordes lorsque le Christ est cloué sur une croix "immisso".

Le bon larron est imberbe, un ange prend son âme, le mauvais larron est barbu, un diable emporte son âme. Tous ces détails font partie d'une symbolique, d'un code facilement décryptable par la majorité des fidèles.

Le porte lance, appelé Longinus par la tradition, porte, à Elva, une banderole marquée du S.P.Q.R. Autour de la lance s'enroule un phylactère où est inscrit : "Vere filius dei erat iste". Seul l'Evangile de Saint Jean parle du porte lance sans en mentionner le nom (19, 28, 37). Le porte-éponge nommé Stephaton n'est pas représenté à Elva. Les synoptiques (Matthieu 27, 54 ; Marc 15, 39 ; Luc 23, 47) mentionnent le témoignage d'un centurion qui converti par la mort du Christ se serait écrié : "Assurément, cet homme était fils de Dieu". Il fut assimilé au porte-lance et appelé Longin, du grec "Longké" (lance). Le fait qu'on puisse difficilement croire qu'un même homme put transpercer le flanc du Christ et confesser sa divinité a sûrement fait réfléchir le Maître d'Elva : deux personnages distincts sont en effet représentés, à droite le lancier à cheval portant son coup, à gauche Longinus, cavalier aussi et son phylactère. Il ne peut ainsi y avoir de confusion. Le visage de Longinus tranche par rapport à tous les autres car il regarde fixement le spectateur ; il s'agit peut-être d'un portrait

du donateur (ou du peintre ?), admirablement réaliste, la barbe longue et bouclée, soignée, et coiffé d'une toque en fourrure avec un sommet rouge : il ressemble plus à un Mongol qu'à un Juif.

Les soldats jouant la tunique du Christ aux dés sont évoqués dans l'Évangile de Jean (19, 23). Un soldat en tunique, armé d'un poignard, s'appête à attaquer un autre participant, le saisissant par les cheveux. La peinture est de ce côté en assez mauvais état ; on ne distingue ni dés, ni tunique. Le groupe de quatre personnages est accroupi dans un coin au premier plan.

Les spectateurs (planches XVII et XVIII)

La Vierge et Saint Jean ont longtemps été représentés de part et d'autre de la Croix. À partir du XIV^e siècle, on les regroupe d'un même côté comme dans la Crucifixion d'Elva. Ce déplacement amène un changement net dans l'attitude de la Vierge jusqu'alors debout ; désormais, elle s'affaisse, évanouie, dans les bras des saintes Femmes (13) et de saint Jean : c'est la "Pâmoison" qui remplace le "Stabat". Cet épisode créait un deuxième centre d'intérêt capital au sein de la Passion et ne cessa de prendre de l'importance avec l'essor du culte mariai. Cette "Compassion" émouvante s'accordait en tous points avec la sensibilité religieuse des XV^e et XVII^e siècles.

La Madeleine au pied de la Croix laisse éclater avec violence sa douleur. Ce qui frappe c'est la richesse des costumes déployés au milieu d'une scène dramatique ; une fois de plus, le Maître d'Elva a voulu faire un exercice de style et étaler son art.

À droite et à gauche, les indifférents ; à droite, un soldat romain, casqué et en tunique, portant sur son bouclier le S.P.Q.R. et l'aigle à double tête de l'Empire Germanique. La Passion s'inscrit dans un cadre contemporain, par ces petits détails : costumes, références politiques

Le reste de la foule est composé de soldats enturbannés, cimenterres au poing, le visage typé caractéristiques de l'antisémitisme de l'époque que nous étudierons plus loin ; un soldat porte l'étendard marqué du scorpion, considéré dans la symbolique chrétienne comme un animal symbolique du Judaïsme. La particularité sur laquelle mise le bestiaire consiste en ce que le scorpion mord avec la queue par trahison. Il est l'emblème de la fausseté qui caractérise le peuple juif assimilé à Judas.

4- LA MODE AU DEBUT DU XVII^E SIECLE A TRAVERS LES REPRESENTATIONS D'ELVA

La composition des costumes constitue un véritable leitmotiv dans tout le cycle de la vie de la Vierge et la Crucifixion d'Elva qu'il est intéressant d'étudier à plusieurs titres.

Il existe à Santa Maria di Elva comme partout ailleurs une part de convention qui régit la représentation des costumes et leur attribution selon le rôle et l'importance du personnage. Ainsi, les personnages saints - saintes femmes, apôtres - apparaissent dans un costume conventionnel composé le plus souvent de tuniques longues, d'amples manteaux parfois savamment drapés comme celui de Joachim dans les quatre premières scènes. Le peintre est donc contraint d'observer les données fondamentales de l'iconographie chrétienne ce qui ne l'empêche, comme nous venons de le voir, d'introduire des détails et une interprétation, si ce n'est personnelle, du moins en accord avec les goûts des commanditaires. Le trait le plus

frappant caractérisant le traitement des costumes à Elva est la minutie apportée aux détails luxueux pour l'habillement des personnages saints, même en plein drame de la Passion. L'art et l'adresse déployés par le peintre pour faire des différentes scènes, et notamment de la Crucifixion, un immense spectacle coloré et luxueux, est sans doute en accord avec la volonté des commanditaires désireux d'imiter le faste de peintures contemplées ailleurs. L'influence de "l'art courtois", soucieux de minutie dans les détails et dans le luxe des vêtements, bijoux et objets divers, subsiste ici, caractéristiques du Gothique international.

Le travail d'enrichissement des costumes s'effectue à l'aide de pochoirs vraisemblablement dont chacun est utilisé plusieurs fois sur les costumes de différents personnages. Le résultat est la représentation de costumes relevés de tissus et brocards brodés or sur fond noir velouté, répétant des motifs plus ou moins similaires : enroulement de feuilles et de fleurs, feuilles d'acanthes et fruits stylisés en forme de fruits exotiques comme "l'ananas". On peut ainsi relever quatre motifs différents d'ornement dont deux sont des pochoirs réutilisés dans plusieurs scènes.

Le motif numéro 1, le plus réussi et le mieux "ciselé", semble jaillir de la main d'un orfèvre ; il est reproduit quatre fois avec toujours la même attention pour respecter le relief des plis, le jeu des ombres et de la lumière ; il rend ainsi somptueux la robe de Marie Madeleine au pied de la Croix dans la Passion, le vêtement aérien et tournoyant de l'Ange dans l'Annonciation, le costume de Melchior, le mage somptueux agenouillé aux pieds de la Vierge dans "l'Adoration", enfin le tissu qui compose le baldaquin au dessus du prêtre dans la "Circoncision".

Le motif n° 2 est moins lisible et moins compliqué ; il a été repris trois fois : pour la robe de la Vierge dans la "Visitation", dans la "Nativité" et "l'Adoration". Ces deux premiers motifs sont des pochoirs reproduits avec habileté sûrement par les soins du Maître s'inspirant plus de motifs architecturaux que picturaux. Ce travail de "ciselure" effectué par le Maître d'Elva constitue un des indices permettant de retrouver sa facture sur plusieurs retables du marquisat où se développent à profusion des éléments décoratifs et des traitements de surfaces à la feuille d'or confirmant sa qualité d'"aurifaber".

Les derniers motifs sont nettement plus maladroits et présentent plutôt l'apparence d'un travail à "main levée" de motifs noirs sur fond jaune d'or, cette fois peu proportionnés. Nous réexaminerons ces détails dans notre analyse des différences stylistiques offertes par le cycle d'Elva.

Le motif n° 3 concerne le couvre-lit de la Vierge dans la Dormition, le motif n° 4 le lit funèbre dans la scène des "Funérailles de la Vierge". Les motifs des deux premiers pochoirs ne sont pas absolument propres au Maître d'Elva même si au sein du marquisat il paraît être le seul à les utiliser aussi couramment et avec autant d'habileté. Les motifs de bouquets de fleurs et feuillages épineux semblent assez répandus dans la peinture d'Europe occidentale dans les dernières années du XVe siècle. C'est la conclusion qui résulte après confrontation de motifs ornementaux empruntés notamment aux peintres de la vallée du Rhône et de la Provence (Avignon) et que l'on peut découvrir dans le très beau livre de Marguerite Roques Les apports néerlandais dans la peinture du Sud-Est de la France. Quelques exemples de pochoirs, reproduits en annexe (fig. 16), illustrent la récurrence de certains motifs : dans le "Couronnement de la Vierge", au musée des Beaux Arts de Lyon, le tissu du baldaquin au-dessus du Père Eternel s'orne des mêmes feuilles d'acanthes épineuses et de formes en "ananas". L'attribution de cette oeuvre est incertaine mais d'aspiration flamande. De même la

"Sainte Catherine" (musée des Beaux-Arts de Lyon) de Claude Guinet, au plastron de brocard d'or, et la robe de la Vierge dans un retable de la "Résurrection de Lazare" (musée des Beaux-Arts de Lyon).

Parallèlement aux costumes conventionnels bien que luxueux, on découvre au fil des scènes une mode nouvelle, proprement renaissante, au goût de cette cour de Ludovic II. Certains costumes sont d'une grande modernité, d'un dessin précis, même anecdotique dans les détails. D'autres, par contre, restent plus traditionnels et malhabiles. Quelques archaïsmes de l'ancienne mode demeurent comme le costume somptueux d'une des femmes assistant à la Circoncision : située juste derrière la Vierge, elle porte une longue robe entièrement couverte d'un manteau à capeline d'hermine blanche mouchetée ; la coiffe plate avec voile fait plutôt penser à la mode de la cour de Bourgogne vers le XIV^e siècle, il en est de même pour les coiffes des compagnes de Marie dans la scène de son mariage. La nouvelle mode est cependant dominante. La chemise s'affine, les manches amples à lacets laissent apparaître formant des "gaufres". Un bel exemple en est fourni par la servante qui donne le bain à Marie enfant : des "trouées" ou "gaufres" ornent sa jupe. Les souliers carrés sont nettement dominants. Les femmes adoptent les ceintures hautes (même la Vierge) et les décolletés carrés (la Nadeleine). Il n'y a plus de coiffe en hénin ; les manches larges sont bordées de fourrure.

L'étude du costume est intéressante non seulement pour déterminer les techniques du maître et l'ambiance culturelle de ce dernier (noblesse, bourgeoisie marchande...) mais aussi pour faire une étude des mentalités à travers l'orientation générale des représentations de types sociaux ou raciaux. Ainsi, l'antisémitisme est une des constantes de la plupart des représentations iconographiques des XV^e et XVI^e siècles.

5- L'ANTISEMITISME AUX XIE ET XVIIE SIECLES A TRAVERS LES PEINTURES D'ELVA

Le Maître d'Elva, homme de la fin du XV^e siècle, représente la Passion et les scènes de la vie de la Vierge comme se l'imaginaient ses contemporains avec les connaissances et exigences de son temps.

L'antisémitisme tel qu'il est représenté à Elva n'est pas un cas isolé ; il suffit de se rappeler les violentes caricatures d'un Canavesio à Notre Dame des Fontaines de la Brigue où le peuple juif est désigné du doigt pour souligner sa culpabilité dans la mort du Christ. Nous avons déjà évoqué le symbole du scorpion propre à la désignation du peuple juif traître pervers : il est présent partout non seulement sur les étendards de la Passion à la Brigue mais aussi avec le symbole de la chauve-souris, dans la scène où Jésus est présenté et traduit devant Pilate. Ainsi, dans cette volonté de charge caricaturale, le Juif, ennemi d'hier, est assimilé à l'ennemi du jour, le Mahometan, "l'Ennemi de la Foi". Cette fusion s'effectue par un mélange très net de costumes qui outre les anachronismes qu'ils présentent, habillent les Juifs de turbans et de cimenterres, semblables aux barbaresques redoutables dans les régions méditerranéennes au XV^e siècle. Juifs et Musulmans sont désignés comme Ennemis de la Vraie foi. Représentés comme incarnation du mal absolu, ils sont souvent caricaturés et typés dans leur physique ou leur costume selon le "défaut" que l'on veut accentuer.

Cet état d'esprit est à situer dans un contexte de peur dont Jean Delumeau a montré les principaux ressorts et effets (15). Au XVI^e siècle encore, les cruautés commises par les Sarrasins étaient sans cesse rappelées par des "messes contre turcs". Luther associait les

"païens" islamiques presque toujours au Pape et au diable, ce qui n'est pas peu dire quand on sait la haine qu'il vouait au Pape de Rome.

Parce qu'appartenant au "peuple déicide", les Juifs furent persécutés surtout à partir du XI^e siècle où les croisades entre les Infidèles à l'extérieur de la chrétienté se doublèrent d'une chasse aux ennemis du Christ, les Juifs, dans la patrie chrétienne même

Cette haine s'intensifia aux XV^e et XVI^e siècles, stimulée par les représentations théâtrales, notamment les Mystères qui mettaient le plus souvent les Israélites en cause lors du drame de la Passion.

Le discours théologique renforça et intensifia cet antijudaïsme souvent local et ponctuel, fondant le "dynamisme chrétien" sur la peur d'un éventuel retour d'Israël, surtout à partir du XII^e siècle et du Grand Schisme.

Comme tant d'autres, les peintures d'Elva figurent cet étrange amalgame qui coiffe la plupart des personnages désignés comme ennemis d'un turban. Ceci est particulièrement remarquable dans certaines scènes : "La Passion", bien sûr, mais aussi les "Funérailles de la Vierge" qui, rappelons-le, rapportent le blasphème d'un Juif à l'égard de la dépouille mortelle de la Mère du Christ. La plupart des cavaliers de la Crucifixion sont coiffés d'un turban et portent un cimenterre à la ceinture ou brandi en l'air. On trouve aussi, parmi les soldats se disputant la tunique du Christ, un personnage portant une curieuse coiffure qui ressemble fort au chapeau pointu des Mongols dont les relations avec la Chrétienté ne sont pas toujours excellentes depuis le XIII^e siècle. Un autre personnage à cheval entièrement vêtu de rouge à la tête d'une petite troupe et un autre encore en dessous possèdent un couvre-chef pointu à peu près similaire. Dans cet amalgame étrange se glissent un casque de soldat romain (celui portant le bouclier gravé du S.P.Q.R.), une coiffe renaissance cette fois sur la tête d'un personnage placé au-dessus du dernier, enfin la toque de fourrure de Longinus qui complète ce tableau un peu chamarré. Un des personnages les plus caractéristiques de cette Crucifixion est figuré par un Juif enturbanné, à cheval au premier plan, tournant le dos au spectateur, le regard fixé sur le Crucifié. Extrêmement typé, il présente toutes les "caractéristique" du Mahometan tel qu'il pouvait apparaître dans les esprits sous le choc des récits anciens de Terre Sainte : gros, adipeux, barbe noire et teint mat, il porte un turban et un cimenterre sur le flanc bien en évidence. Il est monté sur un cheval blanc d'un admirable réalisme, lequel pousse la description jusqu'à la représentation des organes génitaux de l'animal : est-ce seulement un détail réaliste ou bien plutôt un élément destiné à choquer, volontairement mis en évidence ? Si l'on se souvient que rien dans l'iconographie n'est laissé au hasard, que tout détail a en lui une portée symbolique ou une charge caricaturale, on peut penser que ce détail ne fait qu'accentuer la caricature du Mahometan : il est souvent décrit, en effet, comme un personnage libidineux et pervers, traits moraux associés facilement aux caractéristiques physiques de l'obèse.

La stylisation physique, notamment du visage, constitue un autre élément de charge ; ainsi, quand l'Ennemi n'est pas dénoncé par son costume, il l'est par ses traits physiques ; le romain au bouclier peint de profil présente un nez crochu à outrance, un regard noir, une bouche édentée, comme si le peintre avait voulu le faire ressembler à l'aigle à deux têtes, symbole de l'Empire germanique, dessiné sur son bouclier. Ce personnage en tant que romain ne peut porter qu'une tunique, un casque, un bouclier comme armement, mais son visage le désigne sans aucun doute possible comme "Ennemi de la foi". Un autre personnage lui fait pendant de l'autre côté de la Croix, dans la scène de la dispute des soldats, présentant les

mêmes caractéristiques : tunique et cheveux courts à la romaine, mais visage marqué du même rictus, du même nez et même bouche, auxquels s'ajoute la violence du geste, la main armée du poignard prête à frapper un autre soldat. C'est cette même violence et acuité du trait que l'on retrouve sur le visage d'Hérode dans le "Massacre des Innocents". Dans les "Funérailles de la Vierge", un garde enturbanné, et brandissant un cimenterre, désigne de la main droite l'acte de profanation du prêtre juif en train de s'accomplir.

2 – ETUDE TECHNIQUE

I – NOTION GENERALE SUR LA TECHNIQUE DES PEINTURES MURALES

Avant d'aborder les techniques propres au Maître d'Elva, il convient de rappeler quelques notions élémentaire" sans lesquelles les particularités du Maître d'Elva resteraient sans écho.

La véritable fresque est une peinture réalisée au moyen de couleurs délayées dans l'eau, appliquées directement sur un enduit de chaux lissée frais. Le pigment pénètre ainsi en profondeur ce qui donne à ce type de peinture une grande solidité dans le temps. Cette technique est souvent appliquée pour des surfaces exposées aux intempéries. L'inconvénient de la technique de la fresque réside dans le fait qu'il faut peindre rapidement, d'un seul jet, sans possibilité de retouche. On ne peut peindre "a fresco" en été, le séchage étant trop rapide, ni en hiver, à cause du gel qui peut provoquer des fendillements. La seconde technique, la plus souvent utilisée dans nos régions, est la peinture appliquée "a secco", dite peinture à détrempe. Les couleurs sont délayées dans une colle et appliquées sur un enduit sec de sable plus ou moins fin et de chaux. La colle qui permet l'adhérence des pigments sur le fond et entre eux était souvent composée de caséine, oeuf, colle de poisson, parfois de latex de figuier. Il n'y a plus de problème de séchage ; les repentirs et retouches sont possibles. Cependant, la couche colorée a une moindre tenue sur le fond, surtout pour les détails, placés en dernier.

2 - LES TECHNIQUES EMPLOYEES A ELVA

A Elva, il s'agit semble-t-il de fresques, d'après les dernières études de restauration de 1985, mais le Maître y a apporté des techniques propres et parfois insolites dans cette zone picturale piémontaise. Les récentes restaurations ont permis de découvrir ses spécificités et d'en souligner la grande habileté malgré quelques inconvénients dans la réalisation.

On a noté tout d'abord la présence répétée de traces nettes de "spolvero", une technique particulière qui confirme les soupçons sur l'utilisation de cartons préparatoires pour les surfaces devant recevoir les fresques. Il semble donc que le peintre ait une pratique familière avec le dessin qui précède la réalisation définitive.

Après 1450, la technique de la fresque s'était en effet légèrement transformée : le tracé de dessous que l'on nommait "sinopia", c'est à dire le dessin agrandi au carreau et porté sur l'enduit grossier ou "arriccio", est remplacé par un schéma imprimé sur l'enduit à partir d'un carton piqueté : les traces sont appelées "spolberi". Cette nouvelle technique facilitait le travail et réduisait l'improvisation. Parallèlement, on relève aussi l'usage de la technique du "recalquage" qui dessine d'un trait net le contour des visages mais prévoit, au contraire du "spolvero", la destruction du dessin préparatoire, ayant pour but exclusivement cette partie de la fresque.

La réutilisation du carton qui est propre à la technique du "spolvero" conduit à penser à une certaine familiarité du peintre avec la technique de la fresque.

Cependant, un "incident" toujours technique survenu sur la paroi du fond, dans la scène de la Crucifixion, semblerait contredire partiellement cette dernière hypothèse : la ligne de jonction entre un registre et le registre supérieur coïncide avec la ligne horizontale sur laquelle sont disposés les visages des personnages au pied de la Croix, créant inévitablement une superficie irrégulière du crépi et provoquant un affaiblissement de la surface peinte. Cette erreur est peut-être due à une faible connaissance de la technique de la fresque traditionnelle de la part du Maître d'Elva même ou bien plutôt à la présence d'éventuels collaborateurs moins habiles ayant effectué le travail préparatoire. Cette dernière hypothèse a sans doute trouvé confirmation lorsque l'on a constaté la présence de retouches du travail préparatoire dans certaines scènes de la Vie de la Vierge : la répartition des panneaux a été modifiée et les précédentes lignes noires de division ont été masquées par des couches de couleurs superposées. Il est assez vraisemblable que le Naître ait imposé des corrections à ses collaborateurs.

En outre, la présence de nombreux personnages sommairement esquissés ou parfois de scènes entières hâtivement peintes comme le "Massacre des Innocents" peut faire supposer ou bien la nécessité de terminer le travail dans les délais d'exécution fixés ou bien de l'achever avant l'arrivée de l'hiver. Le graphisme "impressionniste" peut être, en effet, le résultat d'une hâte dans le travail ; le temps est assez court de juin à septembre dans ce pays où l'hiver arrive tôt, pour effectuer le travail préparatoire, la mise en place du crépi et l'exécution des fresques. Or il est peu probable qu'il y ait eu reprise du chantier sur plusieurs années, les derniers travaux de restauration de Pietro Delia Nave ayant montré qu'il n'y avait pas de différence entre les crépis des trois parois, ce qui se serait produit si le travail s'était échelonné sur plusieurs années. De plus, il est impossible de penser qu'un seul artiste ait pu effectuer à lui seul en 2 ou 5 mois l'entière décoration d'une superficie d'environ 100 m². Le Maître d'Elva a sans doute eu des aides. D'autres remarques non plus techniques cette fois mais stylistiques, nous permettrons, plus loin, de compléter notre analyse sur l'éventuelle présence de plusieurs exécutants.

Autre particularité du Naître d'Elva, l'utilisation de la couleur et l'obtention surtout des pigments. Le noir, largement répandu sur une grande partie des personnages et sur le fond de certaines scènes, n'est qu'en couleur compacte préparatoire, destinée à recevoir une rédaction chromatique définitive de couleur azur, beaucoup plus raffinée et éclatante. Celle-ci n'est conservée qu'en peu d'endroits, en partie endommagée par l'énergique nettoyage exécuté probablement au siècle dernier, qui a provoqué un affaiblissement de la couleur superficielle. Une telle technique picturale est non seulement tout à fait anormale en territoire piémontais mais elle a aussi permis de découvrir une autre des particularités du Naître d'Elva.

Le pigment noir utilisé par ce dernier est là aussi une source d'étonnement : au lieu du noir plus diffus, obtenu par charbon de bois ou noir de fumée, le Naître a utilisé le noir de mica, un pigment donc d'origine minérale et non végétale, absolument inusité dans cette zone de la culture piémontaise. Il est donc probable que le Naître en portait une certaine quantité avec lui ou qu'il était en mesure de s'en procurer au-delà des Alpes.

Il étendait ainsi ce noir de mica comme couleur de base des panneaux ou autres zones comme le ciel de la Crucifixion. Sur ce fond noir, avant qu'il ne sèche totalement, le peintre effectuait successivement des stries donnant de la profondeur aux panneaux, avec des

teintes azur ou bleues. L'azur utilisé se révèle, aux examens chimiques, être une normale azurité, certes très belle et très intense. Au cours des siècles, les lavages et différentes interventions ont fait peu à peu disparaître ces stries qui étaient moins amalgamées avec le mortier et donc moins résistantes que les couleurs imprégnées dans l'enduit frais. Seuls restent aujourd'hui le ciel noir de la Crucifixion et les costumes de certains personnages, surtout ceux de la Vierge, d'un noir intense et velouté. Cet aspect technique constitue un élément sans doute éclairant quant à la confirmation de l'hypothèse relative aux origines nordiques du Maître d'Elva.

Outre l'utilisation combinée du noir de mica et de l'azur, on peut penser qu'il y a eu un accord préalable entre le peintre et les commanditaires pour faire en sorte que les peintures et décorations donnent une impression de richesse dont nous avons déjà parlé ; en effet, d'importantes traces de dorures sont répandues sur les auréoles et parfois sur les vêtements des personnages saints les plus prestigieux ; on a pu constater aussi que le peintre a effectué un travail à partir d'argent dans certains détails comme notamment sur les cavaliers de la Crucifixion et sur les enseignes romaines.

On peut alors imaginer quelle a pu être la vivacité de la polychromie à l'achèvement de l'œuvre. De plus, l'observation de ces dernières techniques apportent des éléments précieux dans la tentative pour cerner la personnalité et l'identité du Maître d'Elva.

Les autres pigments utilisés sont plus courants : terres broyées ou brûlées, donnant les bruns, les ocres pour les rouges et oranges, les schistes écrasés pour les gris. Pour obtenir les verts, on pouvait mélanger un peu d'outremer avec du minéral de sulfure d'arsenic ou orpiment dont il existe des filons dans les Alpes.

On constate par ailleurs en dehors des éléments purement techniques que le Maître d'Elva a voulu harmoniser les peintures déjà existantes -les quatre Evangélistes et les Docteurs de l'Eglise- appartenant à la génération antérieure avec son propre travail de facture beaucoup plus moderne. Il fut ainsi amené à modifier les décorations végétales et les festons, en intensifiant la luminosité. Son intervention est particulièrement évidente dans deux des quatre angles où sont représentés des anges tenant d'étranges cloches avec des guirlandes de fleurs dans lesquelles on peut voir une nette césure des deux couches de crépi.

3 - LE STYLE DU MAITRE D : ELVA: ETUDE DES CARACTERISTIQUES STYLISTIQUES DU MAITRE D'ELVA

Il est dans un premier temps très difficile à analyser car le cycle d'Elva est loin de présenter une facture homogène. Outre la présence de deux peintres de deux générations artistiques différentes qui elle est évidente, un autre problème se pose, celui d'une assistance éventuelle d'autres peintres secondant le Maître d'Elva. Des différences stylistiques mais aussi des imperfections dans les finitions apparaissent clairement ; différences très nettes aussi entre l'ambiance du cycle de la Vierge et la facture de la magnifique Crucifixion.

I - L'inachèvement de certains panneaux

Certaines scènes de la Vie de la Vierge donnent une impression d'inachèvement dans la forme générale comme dans les détails ; c'est le cas, nous l'avons évoqué plus haut, du "Massacre des Innocents" où le dessin reste mal défini, dépassé par une peinture plutôt "impressionniste". D'autres panneaux comme la "Dormition" ou les "Funérailles de la

Vierge", présentent une composition assez grossière, une certaine négligence dans le fini du travail, soit en ce qui concerne l'étude des personnages soit pour celle des fonds et paysages. Un contraste frappant naît de la confrontation stylistique de certaines scènes : d'un côté, la finesse du trait, la précision du dessin dans les études perspectives et les détails descriptifs et anecdotiques des premières scènes 1, 2, 3 et 4 concernant Sainte Anne, Joachim et la Vierge enfant ; de l'autre, un dessin évasif, une peinture "impressionniste" mal cernée qui ne relève plus du tout de l'art de la miniature comme les scènes précédemment citées.

Les fonds sont inexistantes dans la "Fuite en Egypte" ou maladroits ailleurs. Les personnages eux-mêmes présentent un fini tout à fait contrastant : l'Ange de l'Annonciation, somptueux et aérien, au costume "ciselé" de la main d'un orfèvre est sans commune mesure avec les Apôtres, à peine esquissés, simples tâches de couleur dans les dernières scènes de la Vie de la Vierge.

IL existe donc sur les parois d'Elva un contraste flagrant qui oppose deux styles de peintures : les unes soignées, semblables aux miniatures de livres enluminés ; les autres globalement esquissées, sans finesse.

On peut alors douter que toutes soient de la main de la même personne, d'autant plus que des erreurs techniques apparaissent dans certaines scènes et non dans d'autres.

2 - Les maladresses techniques

C'est le cas en particulier pour ce qui est de la réutilisation des pochoirs. Nous avons déjà souligné la grande minutie apportée par le Maître d'Elva aux détails vestimentaires, toujours luxueusement ornés de tissus brodés noir et or. Si l'on compare la robe de la Marie Madeleine dans la "Crucifixion", l'habit de l'Ange de "l'Annonciation", celui du mage agenouillé dans "l'Adoration" ou le dais de la "Circoncision" avec le couvre-lit de la "Dormition", on comprend alors qu'il ne peut s'agir de la même main, mais plus probablement du travail d'un collaborateur plus malhabile. Le couvre-lit présente en effet d'immenses volutes en forme de rinceaux, mêlées de feuilles et de fruits "en poires", complètement disproportionnées par rapport à la superficie du couvre-lit et par rapport aux personnages eux-mêmes. Cette couverture s'arrête de manière abrupte avec un manque de liaison entre elle et les assistants. Il est difficile d'imaginer que le même peintre ait pu à la fois "ciseler" avec un tel art la robe de la Madeleine où proportions, relief et mouvement des plis sont respectés et aussi effectuer cette partie beaucoup plus maladroite de la "Dormition". S'agit-il dans ce cas réellement d'un pochoir ou d'un travail à "main levée". Cela est possible puisque nulle part ailleurs le motif exact n'est repris à la différence de celui du costume de la Madeleine. Dans la scène suivante des "Funérailles de la Vierge", le contraste est d'autant plus frappant que deux "pochoirs" d'un travail différent sont côte à côte : d'une part, le manteau de l'Apôtre au premier plan exécuté avec une parfaite maîtrise dans les jeux d'ombres et de lumières des plis, d'autre part, le lit funèbre de la Vierge d'une facture naïve et sommaire.

En dehors des problèmes de finitions ou de Méthodes purement techniques, un contraste très net "d'ambiance", né de recherches stylistiques différentes, apparaît entre le cycle de la Vierge même et la Grande Crucifixion du fond. La différence est telle que l'on peut se demander si le Maître d'Elva ne s'y est pas consacré exclusivement, laissant à ses collaborateurs le soin d'exécuter les autres panneaux, si ce n'est pour quelques uns d'entre eux et certains détails où la virtuosité du Maître s'affirme sans contexte.

La Crucifixion est d'une option clairement renaissante et moderne "dans cet immense spectacle au scénario unique et tumultueux d'événements et de drames, de sentiments et de pathos, de gestes et de personnages (15), une charge émotive exceptionnelle transforme les visages des acteurs : elle les déforme, à la limite du rictus ou de la caricature pour exprimer la tension intérieure des personnages qui acquièrent une "fisicità" qu'ils n'ont pas dans le cycle de la Vierge ; dans la Crucifixion s'établit par cette volonté de réalisme un contraste entre l'élégance des costumes, la richesse anecdotique des détails et les visages déformés, plébéens ; les saints s'imposent par leur présence physique solide et par l'énergie plébéenne qui émanent d'eux ; réalisme anecdotique et réalisme psychologique s'allient dans cette recherche d'une mise en scène puissante et suggestive. Traits et volumes sont plus corpulents, d'une puissante humanité loin des finesses plutôt gothico flamandes des scènes de la Vie de la Vierge mais parfois mêlés aussi dans un mariage réussi.

L'orientation des recherches pour une peinture réaliste s'effectue à plusieurs niveaux ; dans les détails anatomiques purement descriptifs des chevaux par exemple, dont les deux du premier plan sont d'une admirable facture : l'un tourne le dos aux spectateurs et porte le Mahometan adipeux ; l'autre, présenté de face, ce qui assez audacieux, porte Longinus. Les muscles tendus, nerveux, le pinceau du Maître les saisit dans leur élan avec un réalisme puissant et détaillé, confirmant toute la maîtrise du peintre d'Elva, quant aux nouveaux acquis de la Renaissance italienne. Le même souci d'authenticité préside à l'exécution de certains personnages : les Saintes Femmes, le soldat romain au bouclier, dont les muscles noueux déforment les jambes à l'excès, les visages et les corps des suppliciés ; le voleur à gauche montre dans son visage torve consciemment insolent, le blanc brillant de la pupille dilatée et révulsée, tourné vers le spectateur comme plein de rancœur, une recherche d'introspection psychologique. Car il ne s'agit pas pour le peintre d'accumuler les détails véristes mais de faire surgir sous son pinceau une vérité plus profonde", psychologique, apte à émouvoir le spectateur.

Dans le registre inférieur de la scène, le trait du peintre se fait plus rapide, plus "impressionniste" ; la partie haute présente une plus grande sûreté de trait, sur le ciel noir où les deux larrons expirent.

L'ambiance est différente dans le cycle de la Vierge où prévaut une atmosphère plus "cristalline", aux couleurs fraîches, où dominent les visages délicats et sereins de la Vierge qui se répètent, identiques à eux-mêmes, tout le long du cycle. Cependant, malgré les contrastes évoqués, il existe une certaine unité d'esprit dans certaines recherches entre la Crucifixion et le cycle qui lui aussi appartient à une optique renaissante.

La recherche du "pathos"

Les scènes de la vie de la Vierge comme la Crucifixion développent un ton narratif lumineux et dramatique, élaboré dans une lignée renaissante, où s'accroît la suggestion du "pathos" né pour une part de l'influence de la peinture française et d'autre part liée aux maîtres lombards surtout dans la Crucifixion. Ainsi, les scènes de la "Mort de la Vierge", de la "Fuite en Egypte" ou du "Massacre des Innocents" révèlent une sensibilité très vive dans une peinture qui désormais se plaît à exprimer des sentiments pathétiques et délicats. Audace des enfants aux têtes coupées, grimaces et rictus des visages des Apôtres crispés de douleur, tout contribue à une mise en scène violente et à la fois suggestive.

Les recherches perspectives

Aux côtés des recherches de volumes, de mouvements, d'ombres et de lumières dominant la composition de la Crucifixion, le cycle d'Elva présente des recherches perspectives qui quoique rares, dénotent le souci du peintre d'expérimenter les nouvelles orientations de la peinture italienne. Les quelques maladresses que nous avons déjà relevées dans notre étude iconographique ne remettent pas en cause le savoir du Maître d'Elva. Les recherches concernent essentiellement les panneaux 1.2.3. et 4 du cycle ; d'autres scènes ne présentent qu'un dallage, plus ou moins bien réalisé d'ailleurs. Dans "Joachim chassé du Temple" et "La Rencontre avec Sainte Anne", les effets perspectifs sont réalisés par la représentation d'architectures de fond et dans une disposition oblique générale de la composition. Dans la scène 1, l'astuce du peintre consiste à reformer un rectangle en noircissant un triangle formé par l'angle devenant ainsi zone neutre.

La "Naissance de Marie" est la seule scène où le dallage assure presque à lui seul, par sa grande habileté, la mise en perspective. Nous en avons donné une description précise dans notre étude iconographique.

Le style du Maître se dégage donc peu à peu après cette étude.

3 - LE STYLE DU MAITRE D'ELVA

Trois grandes lignes caractéristiques peuvent être soulignées concernant l'orientation générale des recherches stylistiques : le dessin, le trait d'exécution et la couleur.

L'orientation générale se fait vers une attention vivace, descriptive et réaliste par laquelle se met en place un schéma réaliste et précis dans la caractérisation des personnages ; une volonté aussi de donner à toute composition une charge émotive exceptionnelle.

Le dessin est souvent d'une âpreté dure, concis et ample pour les personnages dont il souligne l'ambiance réaliste des détails des visages et des vêtements ; parfois, on assiste à un passage du dessin vers un effet de rapidité de pinceau, de touche, un graphisme presque "impressionniste".

La luminosité de la couleur et une extrême sensibilité de la tonalité sont une constante dans l'art du Maître d'Elva. Les choix des timbres sont copiés sur la peinture française, la luminosité confirme l'influence provençale, l'usage des ombres et lumières traduit l'assimilation de la culture lombarde.

Les couleurs qui dominent à Elva sont le rouge et ses variantes (orangé, rose), l'ocre doré, le noir et le vert ; or le noir était en fait, nous l'avons vu, un bleu azur assez brillant. Cette coloration vive et franche, basée souvent sur une opposition du bleu et du rouge, avec fréquemment des rehauts d'or est assez typique de la peinture française, de l'Ile de France et des peintres parisiens. Le goût du raffinement, de la richesse des brocards et ors est par ailleurs caractéristique de l'art français, surtout de l'art de la Cour.

L'opposition, assez fréquente aussi à Elva, du rouge et du vert, est plutôt flamande.

La luminosité est provençale ; cet art de découper les volumes et les visages par la lumière est sans doute à rapprocher du travail de Josse Lieferinxe en Provence.

Le système 4e peinture en "grisaille", les architectures gris-rosé, les jeux d'ombre et de lumière sont plutôt lombardes ou siennoises. Les tonalités sont délicates jusqu'à une sensualité veloutée, riche et précieuse, alternant avec l'or des vêtements et des détails (aubes), et les fonds d'or gravés ou peints de motifs décoratifs récurrents, répandue à profusion.

Les personnages présentent des caractéristiques fort reconnaissables :

- mains grosses et robustes se terminant en triangle,
- caractère un peu affligé et humble des visages des saints,
- visages sereins et fins de la Vierge (sauf dans la Crucifixion).

L'ensemble est dominé par la présence d'une technique perfectionnée, par la richesse des matériaux picturaux raffinés.

Plusieurs influences semblent donc se dessiner : flamande, française, provençale, italienne.

L'influence de la peinture flamande, caractérisée par la survivance plus prolongée d'un esprit gothique, est assez nette dans les scènes de la "Vie de la Vierge", alors que la "Crucifixion" est beaucoup plus "italianisante".

Le goût du détail précis, de la recherche analytique est présent dans les scènes d'"Anne et Joachim", dans la Madone Bardini avec à ses pieds un tapis de fleurs, détail et un lapin blanc : sens de la nature et d'une certaine réalité familière se combinent.

Le modèle des draperies qui retombent en formant des chutes de boucles presque fermées comme dans l'"Ange de l'Annonciation", ces drapés lourds et amples, nettement creusés sont septentrionaux. Les volumes solides, soulignés d'un trait incisif, ce graphisme précis et concis que nous avons évoqué un peu auparavant, rappellent à la fois l'art néerlandais mais aussi l'Ecole provençale par ce trait un peu dur. La finesse des visages de la Vierge, au grand front dégagé, à la petite bouche, les traits pleins, les mains noueuses et nerveuses traduisant un drame intérieur, les physionomies expressives, la Madone opulente du Musée Bardini peuvent être aussi flamandes. Seuls les deux plis creusés à la racine du nez pour exprimer la douleur sont plutôt siennois (16) (polyptique de Saluces, triptyque de Revello).

Par contre, la Crucifixion est nettement plus italienne. Les visages crispés et déformés ne sont pas flamands. La perspective est italienne : perspective artificielle des dallages ou paysage de fond, dépouillé, avec ses chemins et rivières dont les méandres doivent donner l'impression de profondeur (dans la "Visitation d'Elva") (17). La perspective géométrique italienne se substitue à la perspective des néerlandais.

A suivre

NOTES

(1) Ordre logique : Incarnation, Sacrifice, Résurrection, Ascension.

(2) Vie 540-604

(3) Vie 347-420

(4) GARRONE (G.G.) "Affreschi e arredi della parrocchiale" in "Elva..." d'E. DAO. Giacomo JAQUERIO : peintre du XVe, représentant du gothique international et du style dit "courtois" ; se référer à la biographie en annexe.

(5) Voir fig. 7 et fig. 8 en annexe

(6) Voir fig. 9 et fig. 10 en annexe

(7) Voir fig. 11 - 12 en annexe

(8) Voir fig. 13 - 14 en annexe

(9) PEROTTI (M.) "Cinque secoli..."

(10) Baleison pour H. PEROTTI

(11) "begennda Aurea"

(12) "Speculum Historiae"

(13) Marie-Cléophas et Marie-Salomé

(14) DELUMEAU (Jean), La peur en Occident

(15) FRANCO (Cesario), "Il Maestro di Elva" "in "Piemonte Tutto Vacanza", n°5, 1986, p. 34

(16) ROQUES (M.), "Les apports néerlandais", p. 160

(17) Le paysage de cette "Visitation" ressemble fort à un tableau de Nicolas Froment dans le panneau central du triptyque du Buisson Ardent où sont juxtaposés la perspective italienne du paysage et le naturalisée flamand des arbres.



Fig.3: Sta Maria d'Elva; détail de la voûte du choeur : le visage de St Jean l'Evangeliste.

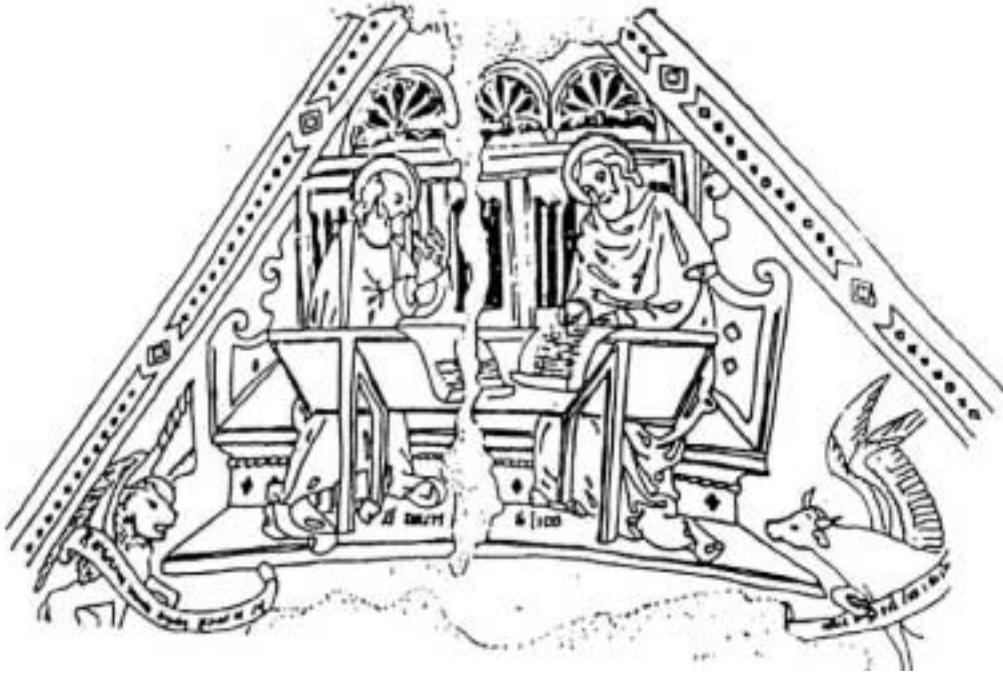


Fig.7 : Chapelle de "San Bernardo" : fresques de la voûte, oeuvre de Pietro da Saluzzo; en haut, les Evangélistes Saint Marc et Saint Luc; en bas, les Docteurs de l'Eglise Saint Ambroise et Saint Augustin.



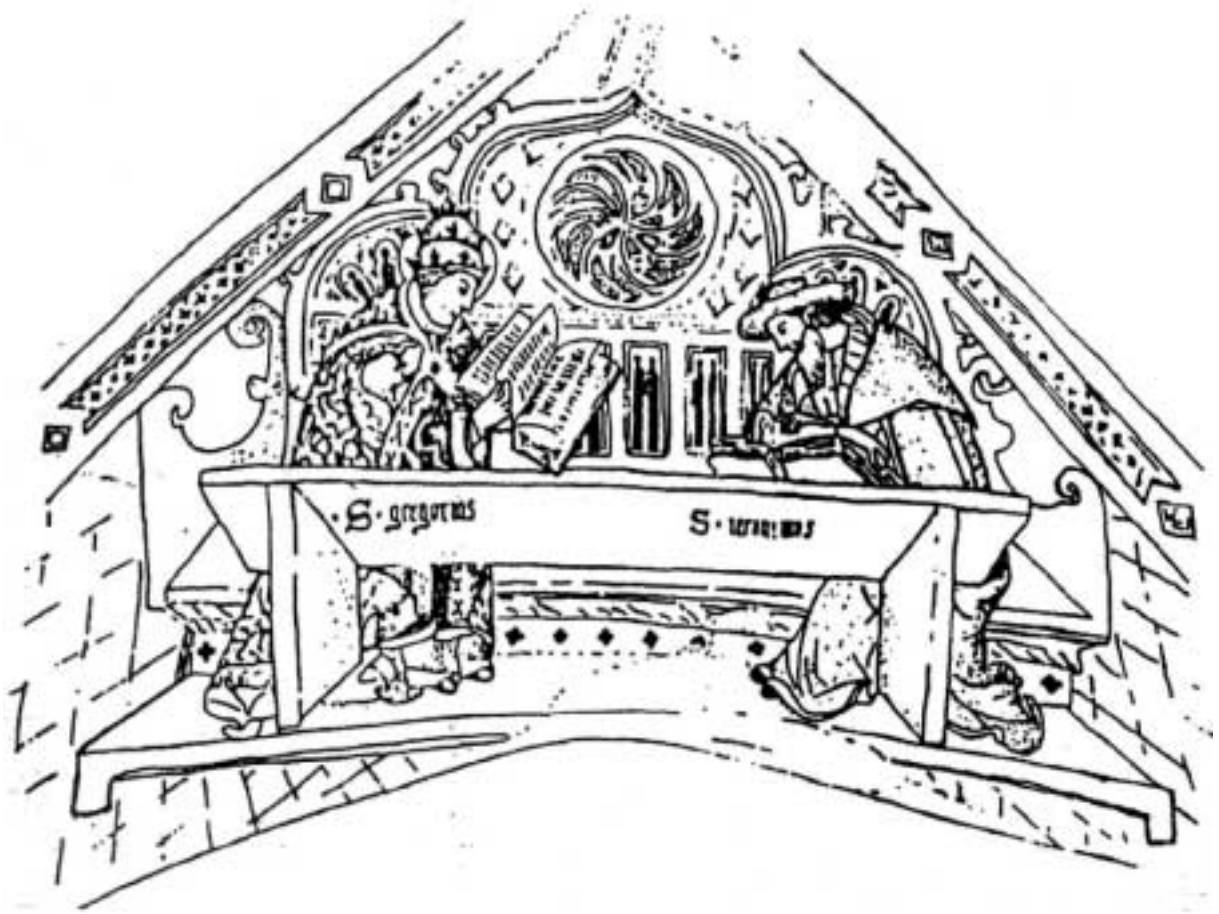


Fig.8 : Chapelle de "San Bernardo": fresques de Pietro da Saluzzo représentant deux Docteurs de l'Eglise, Saint Grégoire et Saint Jérôme.

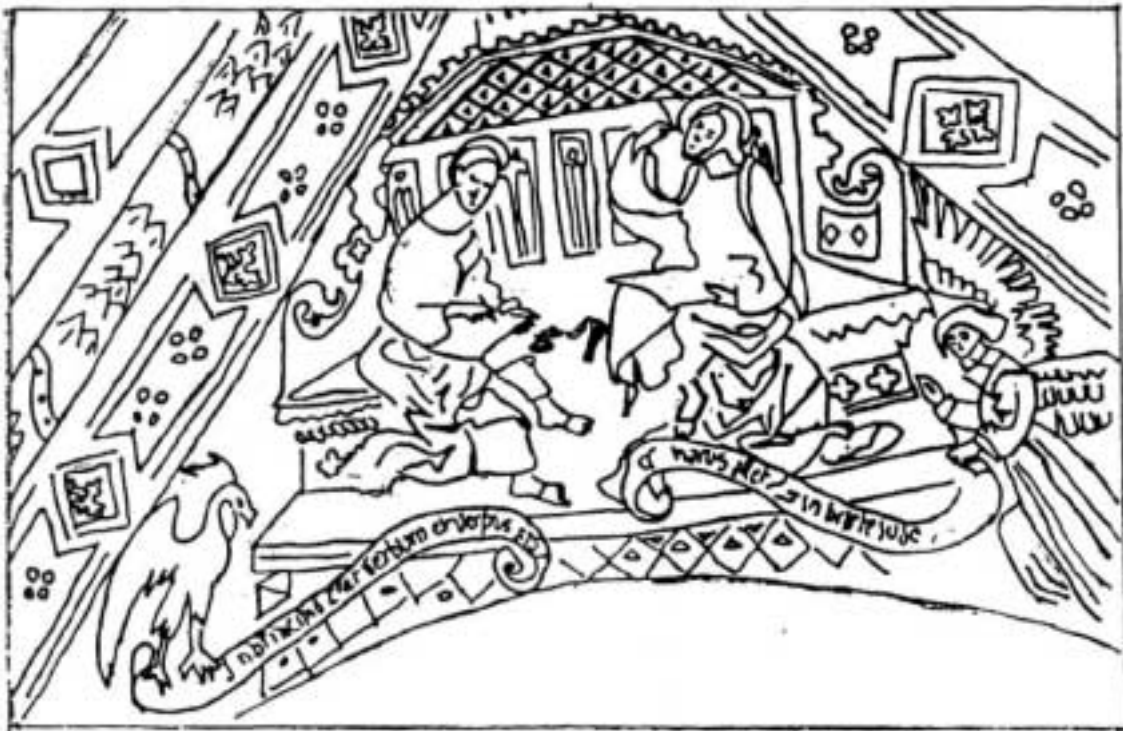


Fig. 9 : San Magno (sanct.), fresques de la voûte représentant les Evangélistes et leurs symboles; en haut, Saint Jean et Saint Matthieu; en bas, Saint Luc et Saint Marc.



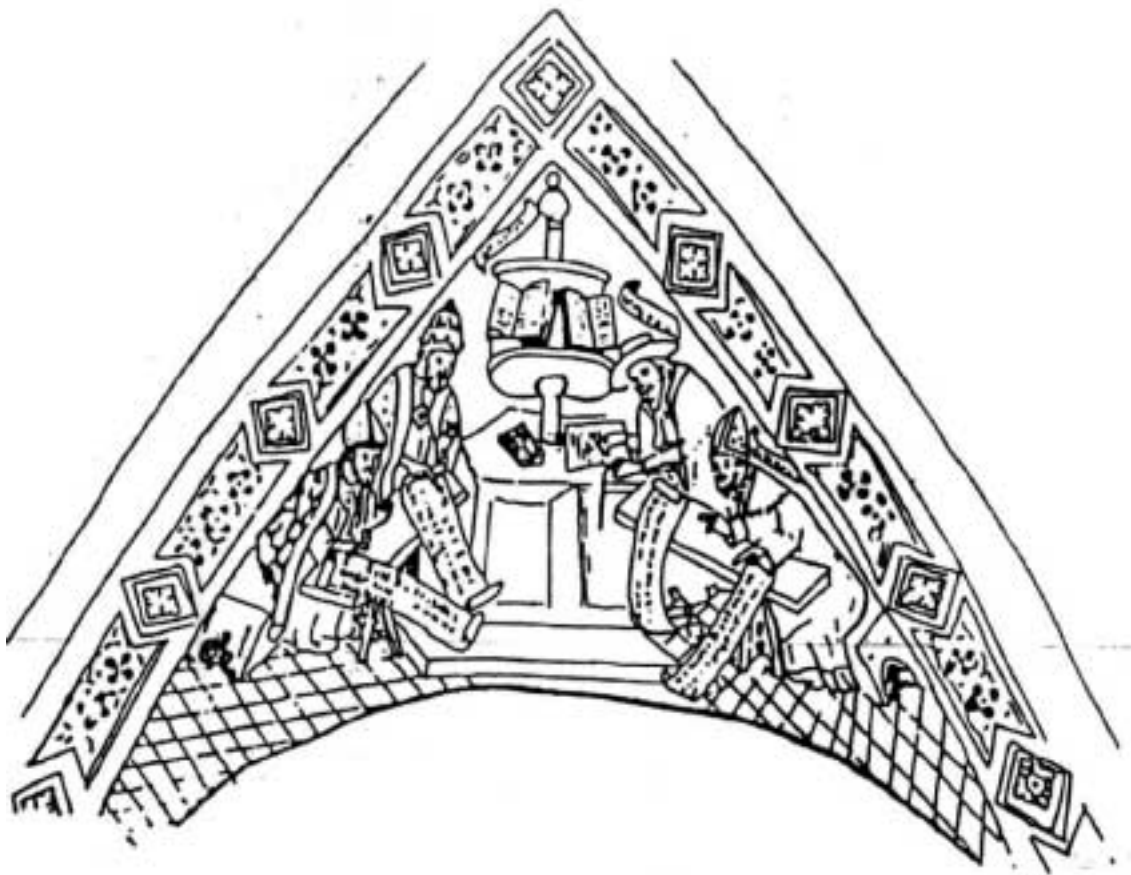


Fig.10: Sanctuaire de San Magno ; fresques de Pietro da Saluzzo représentant quatre Docteurs de l'Eglise (chapelle dite "Allemandi").



Fig. 11 : Eglise de Villar San Costanzo, fresques de la voûte représentant les Evangélistes accompagnés de leurs symboles apocalyptiques; en haut, Saint marc et le lion; en bas, Saint Luc et son taureau.



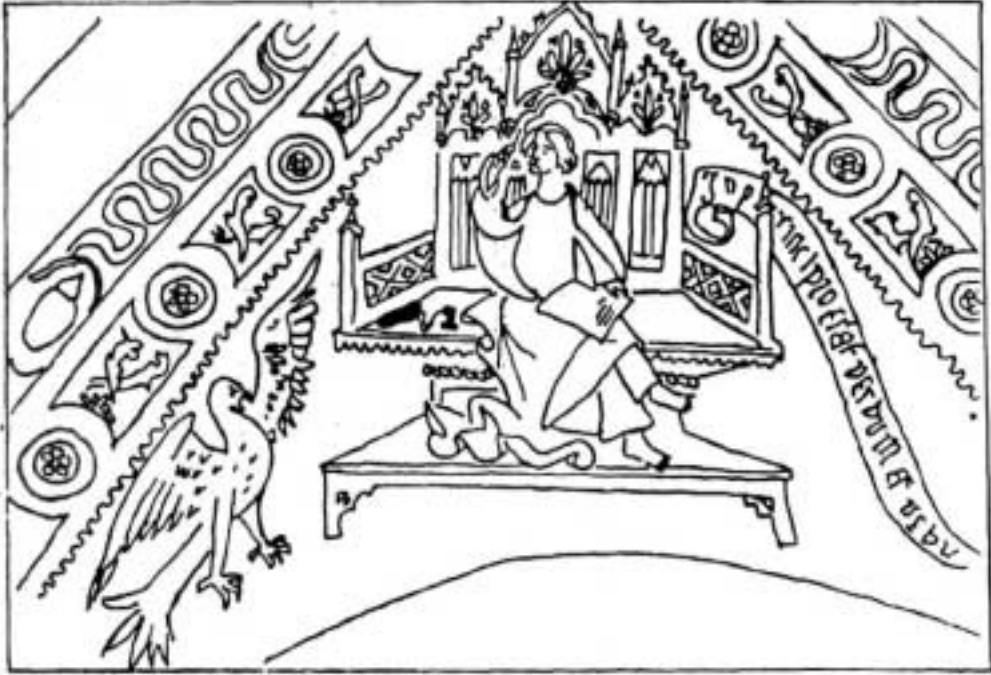


Fig.12 : Villar San Costanzo, fresques de la voûte représentant les Evangélistes et leurs symboles; en haut Saint Jean et son aigle; en bas, Saint Matthieu et son homme ailé.





Fig.13: Eglise du Saint Rosaire : fresque représentant le symbole apocalyptique de Saint Marc; oeuvre de Hans Clemer ?

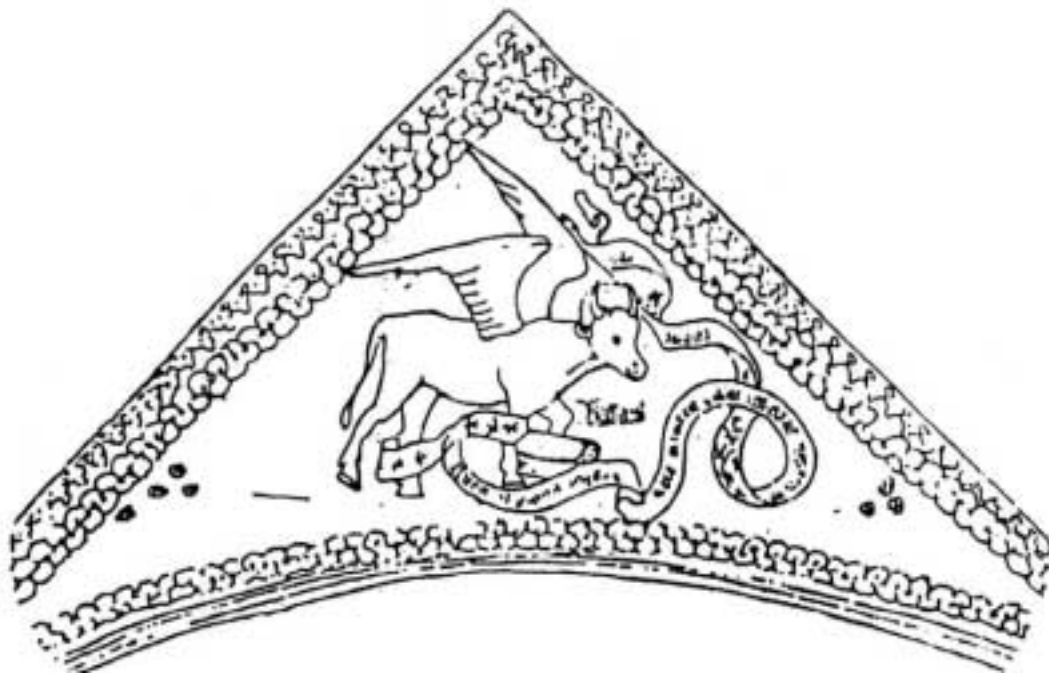


Fig.14: Eglise du Saint Rosaire: fresques représentant les symboles apocalyptiques de Saint Luc et de Saint Jean; oeuvre de Hans Clemer ?



**PREMIERS CONGES PAYES
ALSACE ET LITTORAL
AZUREEN***

par Gabriel WACKERMANN

*** La présente étude a fait l'objet d'une communication au colloque organisé à l'Université des Sciences juridiques, politiques et sociales de Strasbourg les 14 et 15 novembre 1986 sur "Cinquante ans de congés payés (1936-1986)". Inédite, son auteur l'offre à Recherches régionale*.**

L'innovation socioculturelle et économique suscitée par l'introduction de la législation sur les congés payés en France est telle qu'une analyse minutieuse mérite d'être entreprise à ce sujet dans les diverses régions du pays (1). Pour notre part la fréquentation suivie des milieux salariés, syndiqués ou non, en Alsace et sur la Côte d'Azur, durant une quinzaine d'années (1953-1968), a permis, au moment où de nombreux acteurs des années 1936 à 1939 étaient encore facilement détectables, de collecter de nombreuses informations sur les conditions de vie quotidienne avant et après la réforme intervenue. L'un des aspects originaux de cette époque a été l'impact des congés payés sur les mentalités, le vécu et les comportements. La comparaison de deux régions très différentes l'une de l'autre permet de faire ressortir les caractéristiques fondamentales du phénomène des congés et les variantes inhérentes aux situations locales

Destinées à servir de support à nos enseignements d'éducation permanente en Alsace et à ceux que nous avons assurés au Collège international de Cannes dans le cadre du cours de perfectionnement d'été en civilisation française, ces enquêtes n'ont pas encore donné lieu à une publication. Nous mettons les présentes colonnes à profit pour livrer les grandes lignes de nos investigations. Aussi allons-nous regrouper nos données en trois subdivisions : les effets sur la mobilité, la vie de contact en pays d'accueil et les répercussions des nouveaux comportements.

I - UNE MOBILITE REDUITE

Si l'apparition des congés payés libère des énergies déterminantes dans le monde salarial, elle ne signifie pas, comme de nos jours, un engouement pour le départ massif en vacances, loin de là. En Alsace comme sur la Riviera française la grande majorité des bénéficiaires de la nouvelle législation, heureux de disposer du temps libre dans le cadre de l'horaire hebdomadaire de travail réduit à quarante heures et des quinze jours d'interruption annuelle, vaquent aux travaux domestiques entrecoupés de séquences plus ou moins longues de loisirs passés en famille, auprès de la parenté, des amis ou des compagnons de travail. En milieu rural, les congés payés sont les bienvenus, d'autant plus qu'en été le jardinage ou le genre de vie mixte, fréquent à ce moment-là, absorbent pleinement leurs bénéficiaires, soit à leur domicile, soit dans leur entourage. Parmi les salariés de la campagne ou des vallées de montagne seules quelques personnes ne pratiquant pas le genre de vie mixte s'en vont "prendre des vacances" ailleurs qu'en famille ou chez des amis. Le dimanche, par contre, le recours à l'autobus ou au train en vue d'une promenade urbaine commence à prendre forme auprès de l'ensemble des catégories de salariés, avec toutefois un léger avantage remarqué en milieu d'employés et d'ouvriers qualifiés. Même les cadres supérieurs ruraux qui disposent parfois déjà d'une voiture automobile demeurent très sédentaires ; ils s'offrent au grand maximum deux "virées" en semaine, en dehors de celle du dimanche, devenue costumière.

Les renseignements qui nous ont été fournis par des marchands de cycles et de motocyclettes -alsaciens et azuréens- concordent pour affirmer la montée assez significative de l'achat de bicyclettes, notamment de tandems, de motocyclettes et de "side-cars" à la faveur de l'institution de congés payés. Le volume d'exemplaires vendus en 1936-1937 a doublé en Alsace par rapport à 1934-35 et augmenté de près de moitié sur la Côte d'Azur, les moyen et arrière-pays n'entrant pratiquement pas encore en ligne de compte. Des documents comptables encore disponibles çà et là auprès de sociétés d'autocars autour de 1953-55 témoignent également, en été 1936, 1937 et 1938 d'un accroissement intéressant du nombre de billets vendus par rapport à la période précédente : dans le nord de l'Alsace depuis Strasbourg, par exemple, la progression fut de l'ordre du quadruple, tandis que depuis Cannes et Nice elle

accusait une percée plus spectaculaire encore allant jusqu'à une multiplication par sept à huit ; il est vrai que dans ce secteur les estivants bénéficiaires des congés payés sont venus grossir les rangs des autochtones, chantant l'Internationale, scandant parfois "Les aristocrates à la lanterne...", faisant fuir le milieu concerné qui grommelait chez le commerçant ou l'artisan en fustigeant cette "marée rouge" qui venait déferler désormais annuellement sur une Côte jusqu'alors réservée à la villégiature des ménages riches ou aisés.

C'est cependant le chemin de fer qui enregistra les gains les plus élevés grâce notamment à la délivrance de la carte de réduction pour familles nombreuses, à partir du troisième enfant. En 1954 la consultation de documents statistiques auprès de la direction régionale de la SNCF à Strasbourg a permis de constater un quasi-décuplement de la délivrance de billets en 1937 par rapport à 1935 pour ce qui concerne les dimanches, jours de fête et mois de juillet août.

L'analyse affinée des statistiques révèle toutefois que la part des salariés ruraux dans ce mouvement demeure extrêmement réduite. Si ceux-ci alimentent de façon très fréquente les flux de proximité -moins de soixante kilomètres de trajet aller en général- ils sont quasi-absents des déplacements à longue distance.

Les données numériques collectées auprès des personnes enquêtées (2) et confrontées entre elles nous autorisent à livrer les résultats suivants parmi les plus fiables. Elles serviront utilement à quantifier nos propos.

Selon des sources syndicales et ferroviaires consultées en 1956 à Strasbourg, Colmar et Mulhouse, huit cent personnes à peine ont dû partir en 1937 pour un séjour de vacances situé au-delà de trois cents kilomètres de distance. Parmi elles la quasi-totalité a été d'origine urbaine. Un sondage effectué la même année par nos soins en Outre Forêt auprès des instituteurs, médecins, curés et pasteurs a montré que dans cette aire très agricole à taux élevé de salariés -cadres compris-, à genre de vie mixte, à peine six personnes sont allées passer leurs congés ailleurs que dans un rayon de 80 km ; celles qui ont quitté leur commune pour se rendre à proximité -une vingtaine au grand maximum- se sont déplacées pour venir en aide à leur parenté rurale ou urbaine.

Sur la Côte d'Azur (3) le nombre maximum de "congés payés" fut réuni au mois d'août 1937, l'année 1936 devant être considérée comme une séquence de démarrage et les années 1938 ou 1939 comme des moments perturbés par les événements internationaux. A ce moment-là Cannes semble avoir hébergé simultanément un maximum de 900 bénéficiaires de congés payés venus y passer leurs vacances durant 10 jours en moyenne. A Nice le nombre se situe légèrement au dessous de celui de Cannes ; à Antibes il paraît raisonnable d'estimer à 600 l'ensemble des estivants "sociaux", tandis qu'à Fréjus et Saint-Raphaël ceux-ci n'auraient pas dépassé 400 (4).

Ces chiffres sont déjà relativement considérables lorsque l'on sait qu'il a fallu improviser l'hébergement : campings, salles d'écoles laïques, logement chez des particuliers, tout cela favorisé par des militants sociaux locaux qui n'hésitaient pas à sacrifier leurs propres congés pour que "ça réussisse" (5). D'importants secteurs du Var étaient exclus du mouvement pour manque d'eau et par là même d'équipements ; d'autres, du côté de Monaco ou de Saint-Jean Cap Ferrât étaient quasi-inabordables parce que consolidés en bastions de l'aristocratie qui occupait de surcroît le bord de mer par la prolifération des propriétés privées. Mais le rêve du salarié modeste consistait fréquemment à séjourner dans les sites tellement

vantés par la presse, la radio et la littérature courante. C'est la raison pour laquelle Cannes et Nice furent tellement sollicitées ; de plus elles offraient des plages dégagées et des promenades -la Croisette et la Promenade des Anglais- au grand dam des aristocrates.

D'origine essentiellement urbaine, cette foule -elle demeure, en dépit de sa faible importance en chiffres relatifs, très groupée à la fois pour l'hébergement et les loisirs quotidiens- arrive souvent par unités comportant trois générations, à l'image de la vie quotidienne d'alors : grands-parents, parents et enfants. Ce sont les grosses agglomérations du nord du pays qui envoient l'essentiel des estivants : Paris avant tout, Lille Roubaix Tourcoing ensuite ; Lyon est très peu représentée. La couronne parisienne et les quartiers industriels de la capitale du Nord, déjà quelque peu organisés syndicalement et politiquement, peuvent bénéficier de la mise en place de "trains de congés payés", événement considéré par les usagers comme l'une des expressions les plus spectaculaires de la "victoire" ouvrière ; ceux qui ne partent pas considèrent souvent avec envie ou nostalgie cette conquête à laquelle ils comptent avoir recours le plus tôt possible.

Parmi les partants de la première année -1936- plus des deux cinquièmes semblent être revenus une ou deux fois jusqu'en 1939. Le déclenchement de la mobilité a ainsi provoqué une habitude qui a influencé par la suite le mouvement syndical (cf. ci-dessous).

Quoique réduit dans son ampleur, le choc psychologique et social provoqué par "1936" déclenche, de façon peu sensible d'abord, une optique de représentation nouvelle du temps libre dans les mentalités des salariés ; pour beaucoup d'entre eux le moment est venu d'envisager à leur tour la réalisation d'un vieux rêve : visiter des endroits réputés jusqu'alors réservés à la curiosité des "possédants", mot qui revient très souvent lors des entretiens avec les témoins et usagers des vacances populaires de 1936 à 1939. L'après-guerre est très vite alimentée par l'expression de la mobilité favorisée par les discussions syndicales, les revendications diverses relevées dans les entreprises insèrent l'idée du loisir lié à la mobilité, ne serait-ce qu'en fin de semaine dans une première étape. Ainsi la séquence pionnière précédant la seconde guerre mondiale rejaillit sur l'organisation du rythme de vie au domicile même, qui inclut de plus en plus l'évasion dominicale, dans l'attente de départs relativement réguliers en vacances. Notre enquête révèle que les premiers amateurs de départ en congés payés sont également ceux qui, après 1945, figurent en tête parmi les salariés ayant recours aux formules de déplacements collectifs offertes par les associations sociales.

II - LA VIE DE CONTACT ET PAYS D'ACCUEIL (6)

Si l'Alsace n'enregistre pratiquement pas de flux collectifs de vacanciers bénéficiaires de congés payés avant la fin des années quarante, la Côte d'Azur par contre pose déjà en 1936 la question de la vie de contact des immigrés de courte durée avec le milieu ambiant.

En premier lieu il s'agit de la recherche du contraste avec l'environnement physique habituel : la grisaille fréquente des villes du nord et du nord-est de la France tranche avec le ciel et la mer d'azur, le soleil et le sable. Le calme des villes côtières -Nice et Cannes comprises ajoute un complément d'attractivité pour des citoyens tributaires toute l'année de travail de bruit et d'autres nuisances. Aussi le "farniente" devient-il dans ce décor pour un séjour aussi bref le loisir essentiel, d'autant plus que l'éducation populaire commence seulement à prendre une certaine dimension et que parmi les estivants la plupart n'ont pas l'occasion chez eux de lire régulièrement un quotidien ni surtout un livre. Sur la plage, dans les campements on se passe néanmoins les journaux nationaux de gauche, de sensibilité socialiste ou communiste, achetés à tour de rôle par les uns et les autres. La presse

quotidienne propre à la Riviera française n'intéresse que très peu, dans la mesure où elle s'adresse à un autre public et baigne dans une atmosphère très bourgeoise inhérente à la vocation première du littoral depuis la seconde moitié du XIXe siècle.

Les estivants sont donc heureux de ne rien faire, ce qui les fait traiter de "fainéants" par toute une catégorie de résidents permanents : aristocrates, bourgeois, artisans ou commerçants qui ne profitent guère de leur présence. Pour cette partie de la population autochtone le Front Populaire signifie "gaspillage de notre argent", "encouragement à la paresse", "mise à mort de notre économie", "fin de nos usines", "dégradation des moeurs", "encouragement à l'effronterie", "incitation à la provocation", "impolitesse flagrante", "suppression des valeurs établies", "déclin moral", "disparition des traditions",... autant d'expressions relevées soit dans la presse locale, soit dans certains bulletins paroissiaux ou rapports de curés, soit dans des délibérations des conseils municipaux. Ainsi les frictions entre les deux extrêmes de cette société les résidents saisonniers et les résidents permanents cossus-sont-elles fréquentes, soit de part et d'autre des clôtures de villas à proximité des plages, soit dans la rue ou sur les promenades (Croisette, Promenade des Anglais). Hais le riche préfère fuir et ne plus revenir en public qu'en dehors des congés annuels.

Le temps fort de ces vacances ouvrières est en grande partie rythmé par les jeux, davantage encore que par les bains de mer qui n'occupent -sauf exception- que de courtes séquences dans l'organisation de la journée ; bon nombre de femmes ne vont pas se baigner du tout pendant l'ensemble du séjour ; la présence sur la plage a donc encore une autre signification que la volonté de se baigner ; il s'agit d'"occuper" l'espace prestigieux du front de mer et d'y passer le maximum de temps possible. Jeux de cartes, jeux de société en général, courses de sacs, pêche, jeux de ballon -la densité d'occupation des lieux est faible-, compétitions de gymnastique et d'athlétisme entre touristes et autochtones, meublent les loisirs. Les femmes s'adonnent au tricotage, à la broderie, préparent les casse-croûtes ou repas chauds ; les enfants se débrouillent couse ils peuvent et sont les seuls à se jeter à l'eau pour plusieurs heures par jour. Causerie et discussions prennent une part appréciable du temps, notamment en soirée. L'alcool aidant, les échanges politiques et syndicaux s'échauffent maintes fois ; la robustesse de certaines femmes facilitent le retour au calme de leur mari ou fils.

Les premières années de congés payés ont aussi une autre originalité sur laquelle on a trop peu insisté à notre connaissance. Nous n'assisterons plus par la suite à cet élan de solidarité, parfois touchante, entretenu par les militants sociaux et politiques en pays d'accueil. Présents au moment de l'arrivée "des congés payés", comme on se plaît à le dire, ceux-ci s'emploient aussi à s'associer aux visiteurs durant leur séjour. Ils mettent à profit leur propre congé pour passer une partie de la journée ou de la soirée avec leurs "hôtes" parce qu'ils les considèrent comme tels ; certains vont jusqu'à proposer l'hébergement à domicile, lorsqu'ils disposent encore d'une chambre par suite de l'absence momentanée d'un membre de leur famille. Lorsque la prise en charge est gratuite, sauf en ce qui concerne la nourriture, les partenaires procèdent parfois à un échange l'année d'après ou envisagent de se revoir sans fixer de terme précis. Dès 1937 quelques ménages ouvriers ou employés "montent" de la sorte vers le nord ou en région parisienne, amorçant des flux plus substantiels que les statistiques n'enregistreront que dans les années soixante.

La présence d'estivants modestes donne lieu néanmoins à d'autres types d'échange, extérieurs au monde ouvrier et malgré tout très corrects, voire chaleureux. Les touristes ne prennent pratiquement pas leurs repas au restaurant, à moins que l'hôtel bon marché n'offre

une pension à proximité de la mer. Ils effectuent donc leurs emplettes auprès des petits commerçants du quartier où ils passent leurs vacances. Des conversations s'engagent, des relations amicales se nouent entre autochtones et "étrangers" de façon que les marchands en question atténuent auprès de la population locale les préjugés et les griefs accumulés à l'encontre des résidents temporaires. Même les municipalités sont conduites petit à petit à tenir compte de ces avis, les commerçants de quartier constituant une force vigoureuse en matière électorale.

Par ailleurs les "bistrotiers" forment une autre catégorie de partenaires bienveillants à l'égard des "congrés payés", puisque ces derniers sont souvent d'ardents clients, n'hésitant pas, après deux ou trois jours de gêne, à se mélanger aux autochtones pour discuter avec eux, la boisson déliant les langues très vite dans un midi estival où les soirées sont longues et agréables.

L'absence de motorisation personnelle et la quasi-inexistence de transports urbains en dehors de Nice réduit l'aire de contact aux services de proximité et à l'espace de promenade ou de jeu quotidien. Parfois des liens occasionnels noués avec l'un ou l'autre pêcheur permettent de se rendre un peu au large, sans plus.

La seule transformation des usages, aussi minime soit-elle prise globalement, crée cependant en pays d'accueil des réflexes qui mettent en branle, de façon insensible certes mais non moins efficaces, des initiatives qui vont conduire petit à petit à une mutation de la Riviera française.

III - LES REPERCUSSIONS DES NOUVEAUX COMPORTEMENTS

L'initiative des commerçants et prestataires de services directement intéressés par les "congrés payés" ne se fait pas attendre. Des 1936 ils contribuent à se préoccuper de l'hébergement, cherchant à localiser aussi près que possible de leur point d'activité les estivants issus du Front Populaire. Aussi contactent-ils des particuliers en vue de la location de meubles ou bouts de jardin susceptibles de servir de terrains de camping. Les vacanciers retiennent leurs adresses, leur écrivent pour revenir à nouveau, car à ce moment-là on passe volontiers ses congrés là où l'on a eu déjà satisfaction. Ils communiquent également les références de leurs correspondants à des collègues de travail ou de quartier ; de la sorte commence à se créer un véritable réseau de relations qui, en dépit de la durée prolongée de la seconde guerre mondiale, survit et s'amplifie après 1945.

Comme jusqu'alors le littoral est surtout habitué à la visite de touristes aisés ou riches, l'arrivée impromptue de vacanciers aux budgets plus que modestes crée parfois des insuffisances en matière d'offre commerciale. Le long de la côte commence alors à naître une nouvelle conception du point de vente : le marchand ambulant ou le forain lui apporte sur la plage ou à proximité ce que les commerces fixes des alentours ne vendent pas : éléments utiles au casse-croûte, boissons, fruits, confiserie, glaces, lunettes de soleil, casquettes, maillots de bain, espadrilles, "culottes courtes", comme on a coutume de dire en 1936, produits de bronzage. Des carrousels populaires font leur apparition, de même que les balançoires qui effectuent le tour des foires. L'un ou l'autre troquet attend déjà les "congrés payés" en 1938 ; des pêcheurs proposent des parties de barque dès la même année ; les photographes comprennent vite l'enjeu et propagent l'idée de la carte souvenir ; la carte postale en couleurs a également la faveur du public.

Cette structuration progressive s'accompagne de l'apparition de terrains de camping rudimentaires, à côté des emplacements individuels loués dans les propriétés privées par des familles isolées. Des vocations de spéculateurs fonciers commencent à se préparer. La guerre aidant, les troupes prenant le relais des nouvelles clientèles sociales, qu'elles soient d'abord françaises, puis italiennes ou finalement américaines, aiguissent les appétits. Les types d'activités discrètement façonnées par "les congés payés" se précisent. Le cadre mental est prêt, aussitôt après l'application des mesures sociales favorisant les congés annuels au début de la Quatrième République, pour un déploiement exceptionnel du tourisme populaire.

L'expérience des années 1936 à 1939, observée dans nos deux espaces bien différenciés -l'Alsace et la Côte d'Azur- mûrit aussi les approches organisationnelles des congés payés. Aussitôt après la seconde guerre mondiale les syndicats ouvriers et d'autres mouvements à finalité populaire s'empresstent de donner une assise plus solide aux mesures récréatives prises depuis 1936.

L'élan avant-guerre, quoique socialiste dans une Alsace conservatrice, tonifie à la fois les initiatives laïques et l'action chrétienne sociale. Les syndicats non confessionnels s'emploient dès après les hostilités à encourager la création, au sein des entreprises, de rouages destinés à favoriser l'organisation pratique des congés payés par l'acquisition de "maisons" de vacances pour les gros effectifs, soit à la Côte d'Azur, soit ailleurs en France. Le syndicat majoritaire, la Confédération Française des Travailleurs Chrétiens (C.F.T.C.), s'associe volontiers à cette optique qui permet d'acquérir avant 1955, pour la totalité des grosses firmes régionales, une trentaine de domaines à l'intérieur de l'hexagone, parmi lesquels une bonne moitié sont localisés sur la Côte d'Azur ou sur le restant du littoral méditerranéen français. C'est généralement par l'intermédiaire de contacts directs entre militants syndicaux des futures régions d'émission et d'accueil que commence la prospection. Plusieurs opérations sont déclenchées par le truchement d'un responsable syndical qui a passé ses vacances sur la Riviera ou ailleurs avant 1940 ou dans l'immédiat après-guerre.

Parallèlement à ces opérations se développe, dans la foulée sociale revigorée par 1936, le mouvement familial alsacien, d'essence surtout chrétienne. Pour ne pas être en reste sur les acquis sociaux inhérents à 1936 et pour conserver l'initiative essentielle sur place, la démocratie chrétienne s'empresse de donner suite à l'ordonnance du 3 mars 1945 qui institue un type original de représentation unique des familles par l'Union nationale des associations familiales (U.N.A.F.) et les Unions départementales des associations familiales (U.D.A.F.). A Colmar par exemple la Libération est à peine réalisée- le 2 février 1945- que le 3 mars suivant est suscitée la Maison de la famille. Le milieu des militants est mobilisé en vue d'un déploiement conséquent des associations familiales : les églises et leurs structures servent de point d'appui, tout autant que les partis politiques et les syndicats qui ont leur aval ; ce quadrillage moderne du "Vereinsleben" (7) traditionnel et de l'ensemble du tissu social conduit forcément conte l'une des priorités à la prise en compte de la notion récente de congés payés.

L'Alsace est parsemée petit à petit de centres de vacances, pour jeunes notamment sous forme de "colonies" ; le massif vosgien (fonds de vallée et hauteurs) se prête aisément à cette formule, d'autant plus que l'économie agricole et industrielle en crise libèrent un nombre substantiel de bâtiments aux prix très abordables.

Les conditions climatiques rhénanes n'étant pas des meilleures pour les séjours vacanciers, les dirigeants suivent le mouvement amorcé ailleurs pour prendre pied dans

d'autres régions françaises -la Côte d'Azur- afin que les familles puissent disposer de points d'hébergement relativement bon marché en vue des périodes estivales ou autres de détente annuelle.

1936 contribue ainsi, même en milieu assez hostile aux événements, à bouleverser en peu de temps les bases même du fonctionnement socio-économique. Discrètement, mais de façon ininterrompue, la société contemporaine modifie ses comportements. Par la force des choses elle adhère à la notion de mobilité introduite en matière de loisirs par le gouvernement de Front populaire. L'économie y trouve son compte également : l'institution des congés payés crée un support de plus en plus important permettant aux régions touristiques classiques de conforter leurs structures et aux pays attractifs au point de vue paysager, mais en état de crise, de bénéficier d'un complément d'atouts en vue du nécessaire redéploiement. Réformes sociales et devenir économique vont donc de pair, à condition de raisonner dans une perspective à long, voire à moyen terme.

NOTES

(1) Françoise CRIBIER a évoqué les départs parisiens en 1936, précisant e.a. que "les littoraux les plus fréquentés sont ceux de la Normandie, de la Picardie et du Nord, les plus proches des grandes agglomérations urbaines de Paris et du Nord. Seules les régions les plus célèbres, la Côte d'Azur et la Savoie (en particulier la vallée de Chamonix), connaîtront une affluence venue de bien des villes de France et aussi exceptionnelle par son ampleur que par le rayon de recrutement des touristes". Cf. son ouvrage sur La grande migration d'été des citadins en France, éditions du CNRS, 1969, université de Paris, faculté des Lettres et Sciences humaines, p. 46 ; voir aussi pp. 47-49. F. Cribier déplore la faiblesse des approches précises du phénomène de 1936. Dans notre domaine il en est de même. Notre apport est sans doute d'autant plus précieux pour une meilleure connaissance des articulations entre la Côte d'Azur, plus spécialement le département des Alpes-Maritimes, et l'Alsace.

(2) Plus de trois cents personnes ont été interrogées à la fois en Alsace et sur le littoral azuréen. Elles ont toutes vécu la période étudiée (1936-39) en tant que salarié, artisan, commerçant, employeur ou membre de profession libérale. Quoique dès 1938 les menaces de guerre aient assombri l'ambiance des congés payés, les témoignages recueillis permettent néanmoins de saisir la portée du phénomène et la genèse des processus engagés. Relevons encore que l'échantillon retenu comportait à part égale trois types d'âge : ceux qui en 1936-39 avaient respectivement 18 à 30 ans, 31 à 40 ans et 41 à 50 ans. Alors que les trois cinquièmes environ des interviewés ont été les chefs de ménage eux-mêmes, le restant des réponses émane d'épouses qui ne furent pas forcément celles des chefs de ménage déjà interrogés.

(3) Cf. Le Petit Niçois cité par F. CRIBIER (3) qui ajoute (p. 47) : "Le Petit Niçois de l'été 1936, journal du Front Populaire, rapporte avec enthousiasme toutes les arrivées à Nice de ces trains de plaisir populaires et le chiffre des voyageurs que nous avons relevé : 1500 personnes pour l'été de 1936 et 2000 pour 1937".

(4) Les archives de presse locale écrite ne permettent pas de connaître le nombre d'estivants "sociaux" ; les photographies diffusées reproduisent à dessein des scènes de groupement de vacanciers. Une cinquantaine d'archives d'hôtels de préfecture consultées à Fréjus, Cannes, Nice et Menton confirment la faible incidence des congés payés sur l'hébergement par rapport aux mois d'été de 1934 et 1935.

(5) Cf. BROT (Michel), "Le Front populaire dans les Alpes-Maritimes (1934-1938)" pp. 146-162 in Recherches régionales. Côte d'Azur et contrées limitrophes, n° 3 de 1986. L'auteur relève qu'une "Association touristique populaire de la Côte d'Azur", émanation du Front populaire local, se chargeait d'organiser le séjour des nouveaux estivants ; elle était présidée par Virgile Barel et animée notamment par des communistes" (p. 155). "L'Association touristique populaire de la Côte d'Azur (ATP), chargée d'accueillir les "congés payés", dirigeait aussi sa propagande envers ceux des habitants de la région peu convaincus des bienfaits de ce changement de "qualité" de la clientèle touristique. C'est du reste également en 1936 que la première auberge de jeunesse fut ouverte, au Cap d'Antibes.

(6) Dans ce domaine la presse locale apparaît comme un recours plus efficace : elle indique des pistes, évoque des scènes de contact, montre des arrivées et des départs. Elle demeure toutefois muette sur les répercussions économiques et sociales ou culturelles des migrations estivales, en dehors de quelques réflexions parfois désobligeantes sur la malpropreté des ouvriers, le laisser-aller, la provocation par des allusions, cris et chants...

(7) Vie associative.

**TABLE PAR NOMS D'AUTEURS DES ARTICLES PARUS EN 1988 DANS
RECHERCHES REGIONALES**

Catherine ACCBTARDI	
- Les fresques d'Elva en haut Piémont - Fin XVe - début XVIe siècle	p. 1
- Les fresques d'Elva en haut Piémont (suite)	p. 233
Lawrence BARAU, Lydia ROBIM	
Etude du journal Côte d'Azur-Belgique	p. 141
Catherine-Sophie BAKDOW, Frederic BERTHEREAU, Franck LEFEUVRE	
Les journées nationales dans les Alpes-Maritimes (1914-1917)	p. 93
Henri CHRETIEN	p. 157
Stéphane FABRE	
La colonie italienne de Nice. 1860-1914	p. 73
André FONTAINE	
Quelques camps du Sud-Est (1939-1940)	p. 181
Eric HEDOU, Laurent RASO	
Les propriétés étrangères dans les Alpes-Maritimes (enquête de 1922-1925)	p. 119
Jean ONIMUS	
La Méditerranée dans l'imaginaire de notre temps	p. 209
Jean SARRANMEA (dir.)	
Les liens entre le département du Var et l'Italie (PAS)	p. 23
Gabriel WACKERMANN	
Premiers congés payés. Alsace et littoral azuréen	p. 271