CIRCULATION, DIFFUSION ET CRÉATION ARTISTIQUE EN PIÉMONT, LIGURIE DU PONANT ET COMTÉ DE NICE AUX XIVE ET XVE SIÈCLES

Jean-Baptiste PISANO
Université de Nice-Sophia Antipolis

L'iconographie religieuse de la peinture des Alpes méridionales à la fin de l'époque médiévale permet d'appréhender différemment[1] un espace cohérent du point de vue de la production artistique, qui englobe alors le Piémont, le comté de Nice et la Ligurie[2] du Ponant.

Evoluant loin des grands centres culturels européens de l'époque, d'Italie comme ceux des Pays-Bas, ou encore du Val de Loire[3], les artistes de cette région mettent leurs pas dans ceux des marchands, des pèlerins, des bergers… Leur production picturale s'inscrit dans un courant qui va mêler influences lombardes avec thèmes provençaux du gothique courtois, et combiner la façon nordique à celle flamande[4], toute empreinte d'une recherche savoureuse de ces détails propres à la tradition de l'enluminure[5]. Ces détails raffinés d'un genre courtois se retrouvent aussi bien dans l'église Saint-Bernardin de Triora, dans celle de Saint-Jean de Diano Castello, que dans les peintures du presbytère de La Brigue, dévoilant l'héritage commun des maitres anciens, Dux Aymo[6] comme du Maître de Bardimento.

Traverser la frontière est ainsi chose banale pour le Maître d'Elva, pour Pietro da Saluzzo, Baleison, Canavesio[7] et tant d'autres, qui arpentent des routes reliant Coursegoules aux Arcs, Saint-Martin d'Entraunes[8] à Nice et Nice à Montalto Ligure et Taggia, ou encore à La Brigue, Lucéram …

Dans leurs itinérances à travers villages et vallées, ils ont défini un espace, qui remonte de la plaine de Saluces aux vallées Pô, Bronda, Varaita, Maira et Grana, englobe la route du sel, par les cols de Braus, de Bruis, Sospel jusqu'à Tende et débouche en Piémont, suit la vallée du Var pour finir à Saint-Martin d'Entraunes, et touche même à la Provence[9] voisine.

La diffusion de la peinture gothique internationale, avec près d'un demi siècle de retard par rapport aux styles lombards-toscans, permet de disposer d'un indicateur précieux de la façon dont les peintres appréhendaient cet espace de terres de frontières dans la deuxième moitié du XVe siècle. Dans un contexte où la production picturale s'apprécie non seulement pour sa possibilité de reproduction des écrits bibliques, mais encore et surtout pour ses capacités persuasives.

Eux-mêmes gens de frontières, ils vont colporter leur art et leur création. Le plus souvent sur les parois de chapelles[10], dont les peintures murales se retrouvent au long d'itinéraires autrefois parcourus au quotidien. Artistes itinérants, ils vont de village en village,

---

[1] Cela nous offre la possibilité de renouveler une approche plus traditionnelle, voire banale de la frontière autrefois appréhendée dans, Pisano Jean-Baptiste, « De l'espace au territoire, Le comté de Nice entre altérité et identité », *Revue d'Histoire des Alpes*, 2001/6, pp. 71-86

[2] Algeri Giuliana et de Floriani Anna, *La pittura in Liguria, il Quattrocento*, Gruppo Carige-Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, 1991

[3] Dont les innovations les plus caractéristiques se font dans le domaine de l'émail, Maître du Tryptique de Louis XII, *Vierge de douleur*, vers 1500, email peint sur cuivre, Louvre

[4] On connaît bien l'influence des maîtres flamands pour l'école d'Avignon, avec par exemple la production de Josse Lieferinxe à l'instar de sa *Visitation*, vers 1500, Huile sur noyer, 38,7*47,2, Louvre, dans Laclotte Michel, *L'école d'Avignon*, Flammarion, Paris, 1983

[5] Smeyers Maurits, *L'Art de la miniature flamande, VIIIe au XVIe siècle*, Renaissance du Livre, 1998.

[6] Vialardi di Sandigliano Tomaso, « I conti Rebuffo e il Palazzo Rebuffo di San Michele a Villafranca Piemonte », *Studi Piemontesi*, dicembre 2003, vol. XXXII, fasc. 2

[7] On le retrouve entre 1472 et 1500 des deux côtés des Alpes aussi bien à St Etienne de Tinée, La Brigue, Peillon, Albengua, Triora, Virle, Suse…

[8] Hildesheimer Françoise, *Histoire des diocèses de France*, « L'art religieux dans le Diocèse de Glandèves », pp. 165-166, Beauchesne, Paris, 1984

[9] Alauzen di Genova André, *La peinture en Provence du XIVe à nos jours*, Marseille, J. Lafitte, 1984

[10] Paul Canestrier en avait inauguré une première cartographie, dans Canestrier Paul, « Les chapelles rurales et les saints populaires du comté de Nice », *Nice-Historique*, janvier-juin 1946. Son travail a été récemment repris et développé par Richard Sébastien, *Les lieux de culte de la vallée de la Tinée au Moyen Age : les fondations, les édifices et la constitution du réseau*, Thèse, Nice, 2005

d'une région à l'autre, pour satisfaire les attentes artistiques aussi bien de nobles mécènes et de riches bourgeois, que de communautés civiles, ou religieuses souhaitant décorer des églises, des chapelles et des sanctuaires leur appartenant, et mettre ainsi parfois en évidence leur statut social par le truchement de l'art.

Cette peinture dans la région niçoise est tardive, puisque l'on en retrouve les éléments, sauf quelques traces ou petits vestiges, qu'à partir du milieu du XVe siècle jusqu'au milieu du XVIe, plus exactement à la fin du premier tiers du XVIe.

Pour la Ligurie subsistent encore quelques exemples un peu antérieurs, alors qu'ils sont présents en plus grand nombre dans le Piémont, où l'on peut ainsi remonter pour quelques oeuvres bien conservées jusqu'à la fin du XIIIe siècle. Les marqueurs d'un espace[11] qui renvoient à une cohérence culturelle au-delà de celle simplement cultuelle[12] sont, du point de vue formel, aussi bien des fresques, intérieures comme extérieures, que des retables[13]. Ces derniers ont la particularité pour notre région d'être faits de l'assemblage de panneaux fixes, à l'instar du magnifique exemple du polyptique de Pigna[14]. Analyser la translation des œuvres, des modèles iconographiques qui confirment ou transforment des traditions picturales, infirment ou non la théologie en vigueur[15], donne l'occasion en dernière instance, de tenter d'appréhender la perception et l'utilisation de l'espace tels que les contemporains peuvent alors les vivre.

Cette production picturale mélange et propose des styles de différentes provenances.

Emprunts donc aux primitifs flamands comme aux primitifs italiens dont les chefs d'œuvres abondent, à l'instar de l'œuvre de Masolino qui représente en 1420 le Pape traçant les plans de la future basilique Sainte-Marie-Majeure de Rome, dans une neige miraculeuse tombée un 5 août[16]. Une œuvre particulière dans notre contexte problématique puisqu'elle peut s'apprécier comme une tentative de définition picturale de la frontière. La perception de l'opposition entre l'ici-bas mortel et le très-haut divin s'exprime chez Masolino par l'intermédiaire des nuages établissant une césure entre la terre et le ciel.

L'abondante iconographie permet de redécouvrir de véritables chefs-d'œuvre aussi bien sur les murs de certaines chapelles trop longtemps oubliées, que pour les autels d'église où l'on n'entre plus.

Avec Hans Clemer[17], le Maître d'Elva, la décoration se place sur le porche d'entrée de l'église de l'Assomption, au moyen d'une fresque extérieure qu'il réalise en 1505. Fresques en façade encore avec les frères Tommasso et Matteo Biazacci da Buscha, qui laissent au sommet du Val Maira, au centre des hameaux de Marmora, un *Saint Jérôme*[18] sur le mur extérieur de l'église San Giorgio et Massimo en 1459

---

[11] A cette époque, la paroisse s'est constituée en territoire, dans Lauwers Michel, « Paroisse, paroissiens et territoire. Remarques sur *parochia* dans les textes latins du Moyen Âge » Médiévales, Automne 2005, La paroisse genèse d'une forme territoriale, pp. 11-32

[12] A cette période, l'image tout à la fois représente une personne, mais est aussi traitée comme une personne, Belting Hans, *Image et culte, une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Cerf, 1998

[13] De Beauchamp Philippe, *L'art religieux dans les Alpes-Maritimes, architecture religieuse, peintures murales et retables*, Aix-en-provence, Edisud, 1990

[14] Collectif, *Il polittico di San Michele Arcangelo restaurato*, Pigna, 2006

[15] Delumeau. Jean, *Que reste t-il du Paradis ?*, Paris, Fayard, 2000

[16] Masolino, *La fondation de l'église Sainte Marie Majeure*, vers 1420, Huile sur bois, Musée de Capodimonte, Naples

[17] On suppose qu'il s'agit d'un flamand, résidant à Saluces. Nombre de ses œuvres provençales, comme celle de Tarascon sont parvenues jusqu'à nous

[18] Biazacci Tommasso et Matteo, *Saint Jérôme*, 1459, Fresque, Eglise San Giorgio et Massimo

Giovanni Baleison da Demonte, dont le saint Sébastien de Saint-Etienne-de-Tinée[19] qu'il réalise avec Giovanni Canavesio[20] est l'une des deux seules œuvres signées, décore l'intérieur de nombreux lieux de culte de l'intérieur des terres.

Sa seconde œuvre par lui signée, *le cycle de la vie et de la mort de saint Sébastien*, terminé le 26 juillet 1481, orne la chapelle Sainte-Claire à Venanson[21]. On y voit Sébastien visiter et bénir des chrétiens emprisonnés, les frères Marc et Marcellin. Ou encore confronté à l'empereur Dioclétien qui lui demande d'abjurer sa Foi, le saint répond qu'il adore le vrai Dieu.

A 5 km à l'ouest de Saluces Pietro da Saluzzo, travaille durant la décennie 1450 à l'ornementation de la chapelle Saint-Pons dans le Val Bronda, pour laquelle il inscrit une Trinité entre saint Pons et saint Sébastien. Il perpétue par là le modèle ancien du Trône de grâce que l'on retrouve dans les enluminures du XIe au XVe siècle[22]. On retrouve en particulier dans le *Trône de Grâce* d'Avignon des années 1350-1400, la même position de la Colombe en vol descendant, qui n'est sans doute pas chargée d'une intention théologique particulière, mais exprime seulement le lien entre les deux premières Personnes.

Nice est aussi dépositaire de ce type d'œuvres. Jean Miralhet[23] aux environs de 1429 réalise le polyptyque de la Miséricorde pour les Pénitents Noirs[24], qui en 1422 font construire un oratoire pour la fondation de leur chapelle dans la première église Sainte-Réparate. Une fois l'édifice achevé Jean Miralhet exécute son oeuvre pour en orner le chevet. C'est là la référence essentielle pour la peinture du début du XVe siècle dans les Alpes-Maritimes. Tout en étant aussi l'unique oeuvre de ce peintre qui soit conservée.

Ce thème de la Vierge de Miséricorde, qui provient de la peinture byzantine et italienne, est déjà très prisé à l'époque de ce tableau. On en connaît l'exemple célèbre de l'œuvre d'Enguerrand Quarton et Pierre Vilatte[25] qui représente la Vierge debout protégeant de son manteau plusieurs personnages : à la gauche de la vierge, les personnalités religieuses, à la droite, des laïcs. Un tableau où semblent être portraiturés le pape Nicolas V, comme le roi Charles VIII. Le fond de la composition est traditionnellement d'or, symbolisant le paradis réalisé. La commande prévoyait déjà l'usage du meilleur or pour le fond et de l'azur d'Acre. La Vierge, toujours selon l'iconographie traditionnelle, est en position déhanchée, ou *contrapposto* en italien. Ce déhanchement vers la droite est compensé par l'inclinaison de la tête vers la gauche. Les deux commanditaires occupent une position spécifique. Ils ne sont pas représentés sous le manteau de la Vierge mais se trouvent en retrait, assistés chacun de leurs saints patrons, saint Jean Baptiste pour Jean Cadard et saint Jean l'évangéliste pour sa femme Jeanne des Moulins.

Selon Luc Thévenon[26], l'œuvre de Miralhet, dans laquelle le fond d'or est aussi présent, dénote une triple influence :

---

[19] Baleison G. et Canavesio G., *Saint Sébastien*, 1485-1490, Fresque, Maître autel, Chapelle Saint-Sébastien, Saint-Etienne de Tinée

[20] On attribue à Baleison l'exécution de la figure du saint, et à Canavesio celle des personnages secondaires

[21] Baleison Giovanni, *Vie et mort de Saint Sebastien*, 26 juillet 1481, Fresque, Chapelle Sainte-Claire, Venanson

[22] C'est le cas par exemple du Trône de grâce, Lyon, 1200-1250

[23] On s'accorde à le dire originaire de Montpellier

[24] Il s'agit là d'un grand retable de 225x210, surmonté d'une prédelle

[25] Quarton Enguerrand et Vilatte Pierre, *La Vierge de la Miséricorde de la famille Cadard*, 1452, Bois, 66*187, Chantilly, Musée Condé

[26] Schor Ralph, *Dictionnaire historique et biographique du comté de Nice*, Nice, 2002

- catalane qui est la plus marquée, présente aussi bien dans la structure du polyptyque (arcades festonnées, panneaux supérieurs étroits), dans le décor de dorures (pointillés des arrières-plans), que dans les détails du dessin et les tonalités

- toscane qui s'apprécie dans certaines teintes de roses, les formes des visages et des yeux

- des miniaturistes français, au travers des petits portraits très expressifs qui peuplent sa prédelle.

La *Vierge de Miséricorde* est un des thèmes de la peinture byzantine et gothique. En fait, il s'agit d'une des variantes iconographiques du thème de la Vierge à l'enfant.

La représentation de Miralhet traduit la protection qu'elle accorde non seulement à la confrérie, mais aussi à l'humanité toute entière, figurée symboliquement par deux groupes agenouillés à ses pieds, sur laquelle elle étend les pans de son manteau. A sa droite derrière le Pape, les cardinaux, les évêques et religieux de tous Ordres. De l'autre côté, derrière l'empereur et les princes, toute la diversité du peuple laïc, avec les paysans, reconnaissables leur coiffure. Vision résumée de l'homme et de l'ordonnancement du monde[27].

Ce ciel bleu étoilé de la *Vierge de Miséricorde* se retrouve à Cimiez, dans une œuvre de jeunesse de Bréa. Ce monastère initialement construit, au IXe siècle, par les frères de l'abbaye de Saint-Pons, avant que la confrérie des Bénédictins ne le cède en 1546 aux Franciscains[28], abrite trois œuvres de Louis Bréa. Elles ont toutes un lien étroit avec l'esprit de Saint François et de ses frères attachés à l'Incarnation et à la Passion du Christ[29].

La Pietà[30] est une œuvre de jeunesse. Peinte en 1475, Louis Bréa est alors âgé de 23 ans.

Plusieurs types d'influences se conjuguent et se répondent. Le style provençal de ses maîtres est assez bien marqué. Son œuvre pouvant ainsi s'inscrire dans la tradition des Pieta à fonds d'or, typique de l'influence byzantine, dont Enguerrand Quarton[31] fournit, là encore, sans doute l'exemple le plus abouti. Néanmoins la renaissance lombarde s'apprécie dans l'image du cavalier tandis que les anges dénotent un cousinage flamand.

La qualité de l'œuvre tient à la sérénité des visages qui contribue à la capacité mystique et intemporelle de l'image où les trois personnages figurent une vertu. L'espérance pour la mère de Dieu, déjà dans l'éternité de son fils. La charité pour saint Martin, tandis que sainte Catherine d'Alexandrie incarne la foi.

L'iconographie du chef d'œuvre de l'école française du XVe[32,] qui précède le travail de Bréa d'une vingtaine d'années, est, elle beaucoup plus caractérisée. On y trouve, en prière, le commanditaire, Jean de Montagnac, déjà représenté sur le couronnement de la Vierge. On voit aussi chez Enguerrand Quarton le jeune Jean l'Evangéliste ôtant les épines de la tête couronnée du christ. Représentée comme une femme vieillie par le chagrin[33], Marie les mains jointes, ne touche pas le corps du Christ prêtant seulement ses genoux pour recueillir le corps cassé, désarticulé. De l'autre côté se trouve Marie-Madeleine pleurant.

---

[27] Une description détaillée dans l'ouvrage de Leclerc Germaine Pierre, *Retables des Primitifs niçois*, Editions A.M.D., Nice, 2007

[28] Le couvent avait été rasé au moment du siège de Nice trois ans auparavant

[29] Les Franciscains sont d'ailleurs les gardiens du Saint Sépulcre à Jérusalem depuis le XIVe siècle

[30] Brea Louis, *Pieta*, 1475, 224*252, Couvent des Franciscains de Cimiez, Nice

[31] Quarton Enguerrand, *Pieta*, 1455, Tempera et or sur noyer, 162*218,Villeneuve les Avignon

[32] Collectif, *Primitifs français, découvertes et redécouvertes*, RMN, 2004

[33] L'inscription qui nous est conservée, dorée à la feuille d'or, et travaillée au poinçon en creux pour les auréoles et pour les motifs insiste sur cette dimension : « O vous tous qui passé par le chemin, regardez et voyez s'il est douleur pareille à la mienne. »

Le fond fait place à une figuration de Jérusalem, comme à une de Rome reconnaissable par le célèbre château Saint-Ange, qui se combine avec la représentation particulière à la région du Mont Ventoux.

Près d'un demi siècle après sa Pieta, et plus tardivement encore que la *Crucifixion*[34] qui lui fait face[35], Louis Bréa exécute le *Retable de la Déposition*[36]. Le grand panneau central, où figure le christ déposé de la Croix, repose sur une prédelle avec 5 scènes de l'ensevelissement et de la Résurrection, se couronnant d'un élément central dédié au matin de Pâques. On perçoit là combien il s'écarte un peu plus encore de l'ordonnance des retables à éléments. Non seulement les figures secondaires ont disparu, mais les encadrements de petites figures de saints sont remplacés par des pilastres à chapiteaux antiques, peint de ces élégants rinceaux chers à la Renaissance.

Mais la structure générale reste fidèle aux règles théologiques en vigueur qui innervent la production artistique du périmètre géographique considéré.

La lecture de l'œuvre montre que l'on retrouve sur la médiane les images du Christ sacrifié reposant entre les siens, et du Christ vivant échappé du sépulcre scellé. Au cœur de la prédelle, Bréa figure le tombeau libéré de la lourde pierre qui en fermait l'entrée, signe de la mort vaincue.

Le grand panneau central de la Crucifixion est là bien conforme à l'idéal nouveau d'une image unique, flanquée de petites figures de saints superposés incluses dans des écoinçons, représentant les grands saints franciscains, ou ceux chers à la dévotion de l'Ordre[37].

Sur la Prédelle autour du Christ de pitié, les récits de la Passion, de l'arrestation au portement de Croix se succèdent. La Croix qui se dresse au-dessus de Jérusalem se distinguant à peine, ressort par contraste le corps pâle du Christ, et Marie-Madeleine, à genoux, entourant la Croix de ses bras.

Au début du siècle suivant, les pas de Louis Bréa, l'amènent jusqu'à Monaco[38] pour répondre par un polyptique à la commande du curé de Saint-Nicolas[39]. *La Pietà, dite du Curé Antoine Teste* est terminée le 1er avril 1505, dans laquelle, comme chez Enguerrand Quarton on remarque, en bas à gauche, la présence en miniature du commanditaire en prière. L'artiste construit son œuvre selon un sens de lecture chronologique illustrant la Passion du Christ telle que racontée dans les Evangiles[40].

Au centre la Vierge tient le corps sur les genoux, tandis que Jean essuie une larme, et que Marie-Madeleine entrouvre son pot à parfum.

Ces personnages font partie de l'iconographie traditionnelle des Flamands. Ils se retrouvent ainsi dans le *triptyque de la famille Braque*[41]. Sur le panneau central, le Christ nous fait face entre la Vierge et saint Jean l'Evangéliste. Et le volet droit met en scène Marie

---

[34] Bréa Louis, *Retable de la crucifixion*, 1512, Couvent des Franciscains de Cimiez, Nice

[35] Elle est commandée par les Grimaldi de Beuil

[36] Bréa Louis, *Retable de la Déposition*, 1525, Bois de noyer, 260*230, Couvent des Franciscains de Cimiez, Nice

[37] Face à face en partant du bas : Saint Honorat et Sainte Hélène qui découvrit la vraie Croix sur le Calvaire, Saint Antoine de Padoue et sainte Catherine d'Alexandrie, Saint Bonnaventure et saint-Louis d'Anjou. Dans le registre supérieur, deux grands prophètes, David jouant de sa harpe et Isaïe tenant le livre de l'Alliance

[38] Il peint auparavant pour l'ancienne église Saint Nicolas détruite en 1874, *le Retable de Saint Nicolas*, en 1500. Cf. « Louis Bréa, Le retable de Saint Nicolas », *Connaissance des Arts*, n° 154, 2000

[39] Bréa Louis, *Pieta du curé Antoine d'Este*, 1 avril 1505, Monaco

[40] Les illustrations sont ainsi, Le Christ au jardin des Oliviers, Le baiser de Judas, La flagellation, Le couronnement d'épines, Le portement de croix, Jésus sur la croix

[41] Van der Weyden Roger, *Triptyque de la famille Braque*, vers 1450-1452, Huile sur bois, 41*137, Louvre

Madeleine avec son pot d'onguent. Un pot d'onguent que Marie-Madeleine a laissé cette fois à ses pieds dans l'œuvre de François Bréa[42], peinte à la même époque[43] que l'autre tableau monégasque de son oncle. Pour la *Pieta* des Pénitents blancs de Monaco, François Bréa, le fils d'Antoine, exécute une œuvre des plus dépouillée, puisque son retable est composé d'un grand panneau comportant une scène unique, reposant sur une prédelle.

Celle-ci est illustrée des protagonistes de la Cène qui a précédé la Passion, le Christ entouré de ses 12 apôtres dont Judas.

Au delà de l'espace maritime, ce dispositif iconographique de la prédelle se retrouve à l'intérieur des terres, dans le magnifique *retable de l'Annonciation*, œuvre de son oncle pour l'église de Lieuche[44].

Durant cette même décennie, les capacités de miniaturiste de Giovanni Canavesio[45] lui permettent de donner la pleine mesure de son talent dans le Polyptique de Saint Michel à Pigna[46]. Avec là pour cette oeuvre magistrale, exemple unique chez les Primitifs des Alpes Méridionales, une double Prédelle.

La première, où figurent autour du Christ de pitié, quatre scènes de l'enfance, repose sur la rituelle théorie des 12 apôtres autour du Christ. Au plus haut de l'œuvre, la figuration du Trône de Grâce, image mystique de la Trinité salvatrice et souffrante. Entre chérubins bleus et séraphins de feu, le Père dans sa majesté royale, tient dans ses bras ouverts la Croix où vient d'expirer le fils, sur l'épaule duquel s'est posée la colombe du Saint-Esprit.

L'extraordinaire capacité picturale de cette génération d'artistes, permet aux plus adroits d'entre eux, de répondre à des commandes d'une certaine importance, où ils peuvent alors rendre compte de la religiosité de l'époque au travers du rendu monumental des illustrations humaines.

On pense ainsi à la surprenante décoration par Canavesio de Notre Dame des Fontaines[47], dont l'Apocalypse fait penser au meilleur de Jérôme Bosch[48], avec sa foule des damnés. Une scène où l'ivresse pure se transmue en possible plénitude.

« Le Judas pendu constitue à lui seul un effroyable chef-d'œuvre Pendu à une branche d'olivier, le corps flottant et inerte, les yeux convulsés, sa bouche tordue, sa langue pendante, témoignent des dernières crispations de l'agonie, de la torture des remords, de l'épouvante de la damnation, l'expression de celui qui n'a pu trouver dans la mort la paix de l'âme est poignante jusqu'à l'horreur.

Les Ecritures ont dit « Et suspensus crepuit medius et diffusa sunt omnia viscera ejus » aussi le ventre du disciple félon est-il ouvert, mettant à nu ses viscères et laissant pendre ses intestins […]. Un démon a violé cette chair damnée, il a fouillé ses entrailles abominables et il en extirpe avec effort l'âme traitresse, s'arc-boutant pour sa sinistre besogne aux flancs du misérable »[49]

---

[42] Fils d'Antoine, il est né aux environs de 1483. Plus rien n'est attesté après son grand retable d'Entraunes en 1555

[43] Bréa François, *Pieta*, vers 1500-1505, Les Pénitents blancs, Monaco

[44] Bréa Louis, *Retable de l'Annonciation*, 1499, Eglise de Lieuche, 159*167

[45] Marchiando Pacchiola Mario (s. d.), « Sulle orme di Giovanni Canavesio », *I Quaderni della colleione civica d'arte*, Pinerolo Q. 25, ristampa 1992

[46] Giovanni Canavesio, *Polyptique de Saint Michel*, 1500, Maître autel, Eglise Saint Michel, Pigna

[47] Les détails de la description dans Imbert. L, *La chapelle de la Madone des Fontaines à la Brigue et ses fresques*, in *Nice Historique*, 1, 1950

[48] Bosch Jérôme, Le *Jardin des Délices*, 1504, Peinture sur bois, 220*195, Musée du Prado, Madrid

[49] Boréa Guillaume, Les fresques de Jean Canavesi au sanctuaire de Notre-Dame-du Fontan à La Briga » dans, *Annales de la Société des lettres, sciences et arts des Alpes-Maritimes*, tome 23, 1914

Dans son chef-d'œuvre, Canavesio se sert du champ clos de la chapelle pour révéler les deux figures du Christ, hors et dans le temps, caractéristiques du rapport général à la temporalité du Jugement Dernier. Au travers du dernier exemple offert par Notre Dame des Fontaines s'exprime un retournement de l'axe problématique puisque les fresques permettent là d'appréhender ces différents niveaux de temporalité par une approche spatiale.

Témoignage de chef-d'oeuvres gothiques que l'ont trouve aussi dans les vallées cuneeses[50], comme la superbe *Mise au tombeau*[51], de la paroisse Sampeyre dans le Val Varaita, réalisée par Tommaso et Mateo Biazzacci de Busca

En conclusion, est-ce là un art qui nous est étranger [52] ? Condamné à s'effacer, et à tomber dans l'oubli derrière les murs de ces chapelles, ces oratoires, comme de tant de lieux qui les abritent encore ?

Ces œuvres du passé demeurent néanmoins en quelque sorte des œuvres du présent.

En ce sens déjà cet art nous reste familier.

D'autant plus que dans notre région, ces oeuvres d'ici et d'ailleurs permettent de resituer dans la proximité les espaces transfrontaliers, et nous renseignent alors toujours sur les dimensions d'un monde que nous avons perdu.

En premier lieu, la production artistique permet de révéler que cet espace de frontières n'est pas celui de confins. Traversé de voies qui ne sont que récemment devenues des routes singulières, ces terres ont des siècles durant exprimé avant tout l'unité du rapport au monde, que la cosmogonie chrétienne particulière au temps jadis organisait alors.

Il est non seulement ouvert à des influences multiples, proches, provençales ou lombardo-toscanes, comme lointaines, avec celles qui empruntent au monde des Flandres, mais il est en même temps parcouru par des artistes originaires d'horizons divers.

Leurs courtes errances, ou leurs déplacements à plus long rayon d'action s'apprécient non au travers d'une prise de possession de l'espace, mais dans une production essaimée qui détermine un territoire balisé par des compositions picturales appartenant à un même univers symbolique.

Cette simultanéité de perceptions qui s'inscrit dans leurs œuvres, s'apprécie au travers de l'insondable envoûtement que formulent les images, dont désormais la fonction n'est plus d'instruire mais de susciter une émotion. Elles restent à jamais le produit d'un espace vécu, d'un espace avant tout en partage, et partant d'un espace perçu qui se conçoit, du point de vue de la culture comme un lieu ouvert, avant de tendre de nos jours à être celui des évasions radicales.

---

[50] L'ouvrage majeur est celui de Terrematte Paul, *Tesori del Gottico, la pittura sacra nel cuneese 1400-1500*, edizioni L'Arciere, 2003

[51] Biazzacci de Busca Tommaso et Mateo, *Mise au tombeau*, 1460-1470, Paroisse Sampeyre

[52] Le travail du sculpteur anglais Paul Fryer, une *Pieta* exposée dans la cathédrale de Gap à l'initiative de Mgr Jean-Michel di Falco en avril 2009, montre que l'on peut réactualiser, tout en perpétuant, la représentation de la passion du Christ et renouveler ainsi l'héritage artistique occidental