

La peinture baroque en Languedoc

Robert Mesuret



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/baroque/201>

DOI : 10.4000/baroque.201

ISSN : 2261-639X

Éditeur :

Centre de recherches historiques - EHESS, Éditions Cocagne

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1965

ISSN : 0067-4222

Référence électronique

Robert Mesuret, « La peinture baroque en Languedoc », *Baroque* [En ligne], 1 | 1965, mis en ligne le 24 décembre 2011, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/baroque/201> ; DOI : 10.4000/baroque.201

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

© Tous droits réservés

La peinture baroque en Languedoc

Robert Mesuret

- 1 Sans vouloir définir le style baroque, ni étudier ses origines, et dans l'espace avec ses correspondances européennes, et dans le temps avec ses résurgences discontinues, nous ne prétendons que manifester dans l'espèce du *barochus tridentinus* – pour emprunter la terminologie d'Eugénio d'Ors – l'existence d'une de ses sous-classifications méconnues : le *barochus occitanicus*, et seulement dans la peinture des XVII^e et XVIII^e siècles. Dans ce texte dépourvu de références, nous ne prétendons d'ailleurs ni dresser un catalogue des œuvres, ni analyser leurs caractères, mais, à l'aide d'exemples pris dans les genres et dans les sujets les plus divers, montrer, pour prendre date, la richesse et l'importance de ce style dans les ateliers du Languedoc.
- 2 Et nous y retrouverons non seulement un nouveau lien avec l'Espagne et l'Italie, mais encore une opposition avec la France où, hormis Boucher, les grands baroques sont rares. Watteau est du Hainaut, Rigaud de Catalogne, Vouet et Valentin doivent à Rome plus qu'à Paris. Et si l'on veut mesurer l'influence de la peinture occitane sur les élèves parisiens, il faut se souvenir que pendant quarante trois ans, de 1738 à 1781, les directeurs de l'Académie de France à Rome furent originaires du Languedoc et si le dernier, Joseph-Marie Vien, ne fut qu'un baroque honteux, les deux premiers Troy et Natoire, partagèrent avec les provençaux, comme Carie et Michel Van Loo, les commandes des Bâtiments du Roi.



Pied de table

- 3 Sébastien Bourdon, qui a connu dans les églises de Rome les grands baroques du *cinquecento* et du premier tiers du *seicento*, va tenter de concilier les formes circulaires avec les compositions à l'antique du Poussin. La cathédrale de Montpellier en conserve le fruit étrange avec cette *Chute de Simon le Magicien* où les visages replets, les gestes raccourcis, les draps chiffonnés voudraient s'insérer dans la diagonale classique empruntée à l'atelier du Pincio : essai de conciliation des contraires où va se montrer plus habile Hilaire Pader, en ce *Triomphe de Joseph* (cathédrale de Toulouse)



Hilaire Pader : *Le triomphe de Joseph*

où, en dépit d'une allégresse rythmée par le trot des chevaux blancs et d'un naturalisme poussé dans les raffinements de la couleur locale (*il costume*), les musiciens et les groupes latéraux semblent inspirés du *Triomphe de David* du Poussin, conservé à Londres, à Dulwich College. Et dans la description de son *Déluge*, Pader n'a-t-il pas lui-même fixé les lois du genre :

Une esfroyable et surprenante horreur reignera sur tout l'ouvrage [...] des corps morts flottants sur la surface de l'eau, des chevaux, des éléphants et d'autres animaux et dans ceste espouvantable confusion, les cris, les pleurs, l'horreur, la tristesse, le désespoir et la mort ?

Peinture bruyante qui, face aux compositions silencieuses de Tournier, devait marquer dans cette chapelle des Pénitents Noirs l'opposition des deux styles.

- 4 Et pour compenser la perte de ce *Déluge*, aussi chargé de cris et d'images que les sermons occitans, nous retrouvons au Musée des Augustins, dans une exécution rapide, le baroque en liberté : avec Bourdon et son *Martyre de Saint André* dont les qualités internes demeurent cachées aux observateurs superficiels, avec le F. Ambroise Frédeau et son Nicolas de Tolentino (1650) où se concilie la fidélité au style médiéval avec les deux dimensions des fresques primitives, et l'exubérance d'un ballet des anges dont les gestes semblent transposer les rythmes du concert.
- 5 Et ce même souci de demeurer fidèles aux traditions médiévales et de concilier les contraires, nous allons le retrouver chez Antoine Rivalz dont les portraits collectifs des Capitouls de Toulouse conservent les compositions imposées par le protocole et fixées par Chalette, laissant aux manteaux et aux tentures le soin de suggérer le tournoiement des formes qui brochent sur un schéma vertical.
- 6 De la peinture religieuse, le souffle baroque passe dans le portrait, individuel ou collectif, et particulièrement dans les scènes d'histoire où les peintres du Languedoc sont appelés à retracer les fastes de ces nations de l'Europe, ivres, comme l'écrivait M. de Montherland,

de catholicisme et de monarchie. Voici Jean-François de Troy avec *Les Échevins implorant Sainte Geneviève*, daté de 1726 (Paris, Saint-Etienne-du-Mont), Jean Ranc avec *Philippe V et sa famille* qui fut commencé en 1734 et dont le Musée du Prado conserve l'esquisse, Pierre Subleyras avec en 1737 *Le prince Vaini reçu dans l'Ordre du Saint-Esprit* (Paris, Musée de la Légion d'Honneur), Charles Natoire avec *L'Entrée de Mgr de Paris* qui est datée 1743 et dont le Musée d'Orléans garde l'esquisse, Jean-Baptiste Despax avec *Le Sacre de Saint François de Sales* (1769), conservé rue de la Dalbade dans le monastère de la Visitation, - voire Pierre Lacour, ce Gascon qui prolonge le style occitan, avec ses *Juge et Consuls de la Bourse de 1786*, dont l'esquisse est exposée à Bordeaux, au Musée des Arts Décoratifs.

- 7 Et, dans le portrait individuel, le jeu des contre-courbes oblige le peintre à un exercice difficile lorsque, pour les déterminer et les assembler, il n'a d'autre artifice que la lumière et le modelé, tels dans le *Portrait de son père* (Musée des Augustins), Antoine Rivalz, ou dans sa *Liseuse* (Musée du Louvre), Jean Raoux, qui ont volontairement renoncé au fracas des taffetas et des moires, si heureusement assemblés par François de Troy pour vêtir *La Duchesse de la Force* (Musée de Rouen) : nobles artifices que le maître de Toulouse va enseigner à ses cadets, le Perpignanais Rigaud et le Parisien Largillière, pour établir les normes de ces effigies d'apparat qui à travers le XVIII^e siècle se maintiendront jusqu'à Callet. Voici l'application avec une *Elisabeth Farnèse* (Musée du Prado), où Jean Ranc doit à l'hermine et au velours écarlate le meilleur de son effet, le charme avec *L'Épouse* de Subleyras (Musée de Worcester), où la retombée du linge accompagne si heureusement la redondance des joues et les boucles des cheveux poudrés. Et ce style enchanté n'a-t-il pas gagné le sujet de genre, avec *L'Alarme* de Jean-François de Troy (Musée Victoria et Albert) ou *Le Buveur* de Gamelin (Musée Fabre), voire *La Nature morte* (Musée des Augustins) où Subleyras ajoute à ce genre une puissance inconnue des Flamands ?
- 8 Louis Gillet a écrit que Subleyras aurait pu être Chardin, s'il n'avait opté pour Rome et pour l'Évangile. Mais ce tableau merveilleux atteste qu'il a dépassé Chardin, traitant l'objet avec un charme profond qui se retrouve en ses tableaux d'église : dans les jeux savants de la lumière, sur les chairs de *La Flagellation* du Musée Ingres, sur les ornements de Saint Basile au Musée du Louvre, l'habit blanc de *Saint-Benoît qui ressuscite un enfant* à Sainte-Françoise-Romaine, voire dans les jeux des ombres avec les nuées évangéliques du *Christ en Croix* de Brera.
- 9 Et s'il est vrai que le malheur des temps a trop souvent placé dans les musées des tableaux qui auraient dû demeurer dans les églises, il nous reste encore quelques ensembles qui marquent avec quel bonheur *le barochus occitanicus* a su s'adapter aux caprices décoratifs du style rocaille. Deux Languedociens ont peint dans les mêmes années deux églises de communautés, si fort apparentées par la disposition des panneaux, par l'assemblage des compositions, par la décoration de la voûte absidiale que l'on peut être assuré que l'un a connu l'œuvre de l'autre. Ne serait-ce pas Natoire, qui en 1750 décore à Paris la chapelle des Enfants Trouvés, qui aurait connu les esquisses préparées dans la capitale du Royaume, par Despax, pour cette église des Carmélites qu'il allait peindre de 1747 à 1751 ?



Jean-Baptiste Despax : *Les prophètes de la Vierge-Marie*

- 10 Et la Providence n'aurait-elle pas récompensé le maître de Toulouse, dont l'œuvre demeure entière, tandis que celle de son confrère nîmois, détruite par un incendie, ne subsiste que sur les gravures de Fessard ?
- 11 Le même accord apparaît dans le décor intérieur, que dans leur souci d'être complets les Occitans doivent emprunter, moins aux architectes parisiens qu'à la séquelle de Borromini dont les termes, les attiques et les figures ont quitté le Tibre pour les bords de la Seine dans *Le Déjeuner d'Huîtres* de Jean-François de Troy, tandis que son pendant, *Le Déjeuner de Jambon*, du Parisien Lancret, se contente des frettes d'une charmille et des astragales d'un socle (Musée de Chantilly). S'il est né à Paris, où résidait son père, Jean-François de Troy n'oublie pas ses origines toulousaines, dans ses cartons pour la Manufacture des Gobelins où les Histoires d'Esther et de Jason sont inspirées des tragédies du répertoire, dans ses *Diane* environnées de Nymphes (Musées de Bâle et de Nancy), où foisonne une chair inactive: peinture équivoque et lascive, moins encore que cette *Cléopâtre* du Musée de Strasbourg, où l'attrait du modèle semble avoir dominé le peintre. Mais voici que les créatures de ce débauché vont se retrouver au Palais Mancini sur les toiles de son successeur, le chaste et pieux Natoire qui exigeait que ses élèves fissent leurs Pâques et renonçassent aux plaisirs de la chair. Ne voilà-t-il pas les nymphes de Diane en ces compagnes de Psyché, pliées aux cadences chantournées des lambris de l'hôtel de Soubise (Archives Nationales) ? – Le baroque n'est-il pas soupçonné d'avoir trouvé ses origines dans les lignes courbes du corps féminin ?
- 12 Le Languedoc va lui demeurer fidèle en dépit de la prédication néoclassique du chevalier Rivalz qui a devancé le comte Vien, et dans son séjour à Rome, et dans son retour d'Italie. Le maître de Montpellier n'est-il pas lui-même partagé entre l'amour voulu qui le pousse vers le classique et l'amour senti qui l'entraîne vers le baroque ? Si l'on compare *La Marchande d'Amour*, peinte en 1763 (Musée de Fontainebleau), avec *Suzanne et les Vieillards* (Musée de Nantes) ou *Loth et ses filles*, livrés en 1746, on constatera que dans l'élongation des formes Joseph Marie Vien n'a point gagné et qu'il fut la première victime d'une mode qu'il avait répandue. Point de David dans notre province, ni à Toulouse où *Le Tombeau d'Amyntas* de Roques se contente de pasticher le Poussin, ni même à Bordeaux, où le *Saint-Pierre* de Lacour (Musée des Augustins) marque un repentir qui n'est pas seulement celui du prince des Apôtres. Et en cette fin du XVIII^e siècle, tandis que triomphent David et Appiani, Goya et Gamelin marquent un retour au baroque, dépassant le *tridentinus* et précédant le *romanticus*, où Madrid et Toulouse ont devancé Paris.

- 13 Sans rechercher les causes de cet attachement, ce qui nous ferait dépasser le cadre de notre communication et anticiper sur des travaux ultérieurs, nous voudrions livrer une pensée qui nous est venue en écoutant la soutenance de la thèse de René Nelli, *l'Érotique des Troubadours*. S'il est vrai que dans la civilisation occitane, la recherche de Dieu passe toujours par la créature, comment ne pas comprendre que la peinture religieuse qui demeure une catéchèse exalte l'homme et la femme dans ce ballet sacré qui rythme le souffle des âmes dans les interférences des lignes et des couleurs ?
-

INDEX

Mots-clés : baroque pictural, Languedoc, Espagne, Italie, Bourdon (Sébastien), Pader (Hilaire), Rivalz (Antoine), peinture religieuse, portrait, Subleyras (Pierre), baroque occitan

AUTEUR

ROBERT MESURET

Conservateur des Musées Paul-Dupuy et Saint-Raymond Toulouse