

Peintures et décor du siècle des Lumières dans les églises parisiennes

sous la direction de Christophe HENRY (GHAMU) et Laëtitia PIERRE (UNIVERSITÉ PARIS-1 PANTHÉON-SORBONNE)

LES PEINTURES DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME-DE-LA NATIVITÉ DE BERCY

NOTE DE VISITE

Place Lachambeaudie – 75012 Paris

Lundi 25 mars 2013

EFFECTUÉE SOUS LA CONDUITE DE :

Laëtitia PIERRE (Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne)

& Christophe HENRY (Ghamu)

GRUPE HISTOIRE ARCHITECTURE MENTALITÉ URBAINES - 2013

Présentation de l'église

En 1677, les Pères de la Doctrine Chrétienne ouvrent à Bercy un couvent dédié en 1679 à « Notre-Dame du Bon Secours ». Le 19 octobre 1790, suite à la création de la commune de Bercy qui compte près de 1400 âmes, l'église du couvent des Pères de la Doctrine Chrétienne devient l'église paroissiale et est consacrée en 1792, sous le vocable de l'Assomption.

La décision de reconstruire l'édifice devenu vétuste intervient en 1822. L'ouvrage est confié à l'architecte André Marie Chatillon (Paris, 1782-1859), premier grand Prix de 1809 et promis aux fonctions d'architecte-voyer de la ville de Paris. Il sera notamment chargé du palais de la Légion d'honneur à Paris et des travaux visant à permettre l'accueil au château d'Écouen de la maison d'éducation de la Légion d'honneur. Le 8 juin 1823 est posée la première pierre de la nouvelle église, consacrée en octobre 1826 sous le vocable de Notre-Dame-de-la-Nativité. Sur ce chantier, Chatillon a pour collaborateur l'architecte J.-B.-A. Bastière (Bordeaux 1792 - ?), auteur des maisons de la rue Bourg-l'Abbé (3^e arrondissement).

Durant les événements de la Commune, en mai 1871, l'église et la mairie sont incendiées. Deux ans plus tard, leur reconstruction est confiée à Antoine-Julien Hénard (Fontainebleau 1812 - 1887), grand prix de Rome de 1837 puis architecte de la ville de Paris. Ce dernier utilise alors les murs de l'église restés debout de sorte que l'édifice actuel conserve les mêmes dispositions et les mêmes proportions que l'ancien. Mais cette construction demeure précaire. Les plafonds restent inachevés jusqu'après le début du siècle.

Dès 1873, la préfecture de la Seine propose de décorer l'église de plusieurs chefs-d'œuvre de la peinture d'histoire religieuse du XVII^e siècle, conservés au dépôt de Nesle et dans les musées nationaux depuis la Révolution. Ces ouvrages composent progressivement le décorum de l'édifice jusqu'en 1960. En 1982, un incendie détruit le banc d'œuvre et un calvaire qui lui était adossé ainsi qu'une partie du parquet. Les travaux de réfection réalisés en 1985 permettent à l'église de retrouver son intégrité structurelle et décorative.

Sources et bibliographie

Archives nationale : VMM³² : églises Saint-Eloi et Notre-Dame-de-la-Nativité de Bercy (1871 – 1877), Hénard architecte – H. Hatte & V. Rialland-Addach, *Promenades dans le XII^e arrondissement*, Paris, 2009 – G. Beniza Sari, *Mémoire des rues, Paris 12^e arrondissement, 1900-1940*, Paris, 2009 – N. Lemas, *Eugène Hénard et le futur urbain : quelle politique pour l'utopie ?*, Paris, 2008 – I. Chipault & A. Fierro, *Paris XII^e arr.*, Paris, 1992 – A. Fierro, *Vie et histoire du XII^e arrondissement : Bel-Air - Picpus - Bercy - Quinze*, Paris, 1988.



1. Église de Notre-Dame-de-la-Nativité de Bercy, vue du péristyle - ©Wikimedia Commons

Louis de Boullogne (1609-1674)

Le Christ en croix, 1629-1633 [Fig. 2]

Peinture à l'huile sur toile.

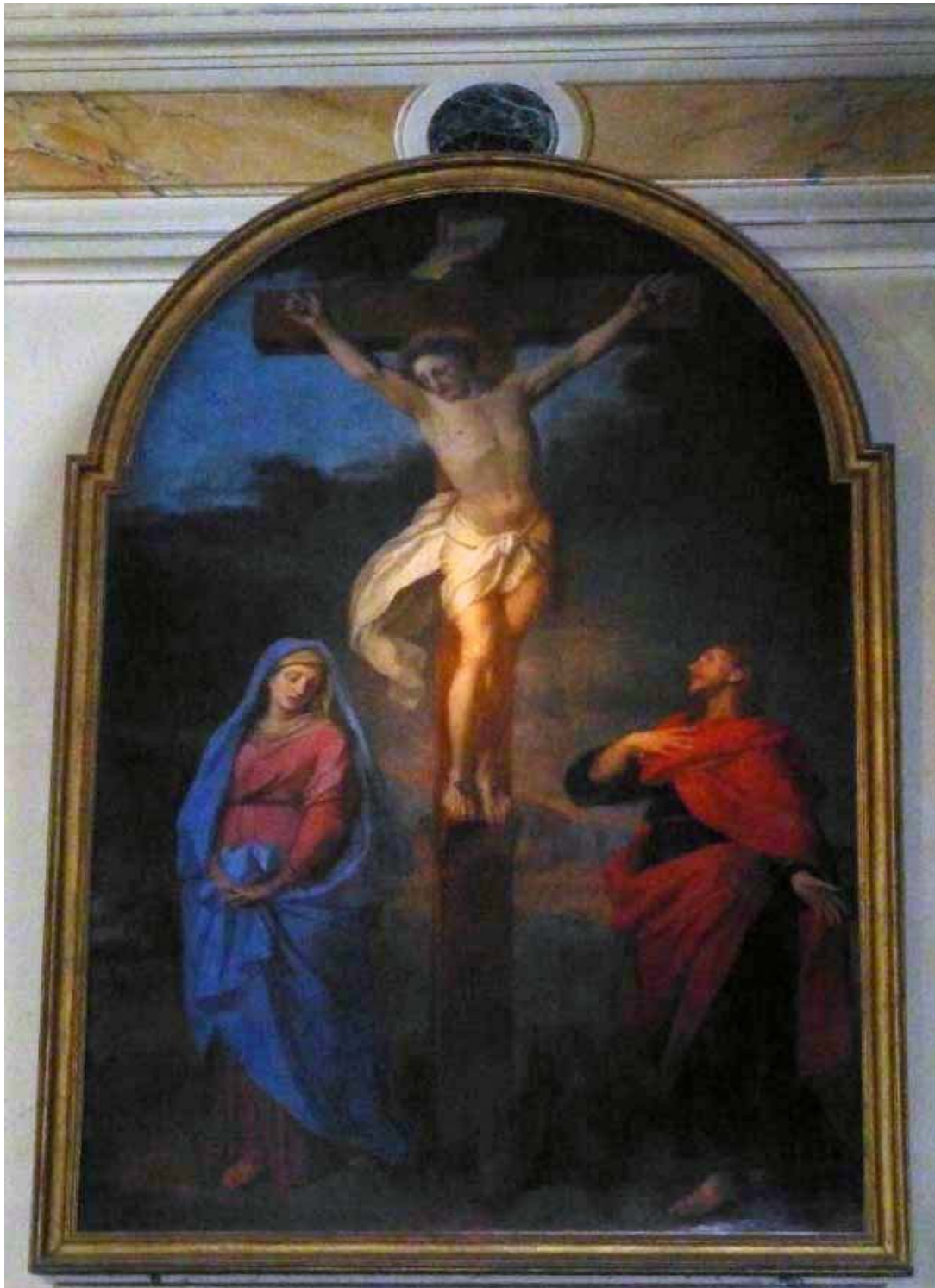
Louis de Boullogne le père (1609 – 1674) peintre et graveur d'origine picarde, a été formé dans l'atelier de Jacques Blanchard avant de partir étudier à Rome. Il est l'un des fondateurs de l'Académie royale de peinture et de sculpture fondée en 1648. Nommé professeur en 1655, il est également l'un des premiers académiciens à satisfaire à l'obligation de produire un morceau de réception (*Une Charité romaine*, disparue).

Boullogne le père prononce le 12 avril 1670, une conférence sur *La Vierge au lapin* du Titien et peint en 1672 un « bas-relief rehaussé d'or » pour la pompe funèbre du Chancelier Séguier. Une centaine de ses œuvres sont aujourd'hui documentées mais quelques-uns seulement de ses tableaux sont conservés dont trois Mays de Notre-Dame de Paris : *Saint Simeón*, *le Miracle de saint Paul dans Éphèse* et *la Décollation de ce saint* peints respectivement en 1646, 1648 et 1657¹. Les œuvres de Boullogne le père sont parfois confondues avec les productions de ses deux fils : Louis de Boullogne l'aîné dit Bon Boullogne (1649-1717) et Louis de Boullogne le jeune (1654-1733).

En raison de sa composition et de son style, la *Crucifixion* de Notre-Dame-de-Bercy [Fig. 2] pourrait être rapprochée des premières productions réalisées par Boullogne le père avant son départ en Italie en 1630. Cette première période d'activité parisienne se confond avec une intense activité de copiste et de graveur, cependant elle est toujours très peu documentée alors qu'elle semble avoir été déterminante dans le déroulement de la carrière de l'artiste. Une œuvre de même sujet est mentionnée par Guillet de Saint-Georges dans une conférence lue à l'Académie le 7 février 1692².

¹ Voir les rapports de conservation. Ces œuvres sont conservées dans les dépôts du musée des Beaux-arts d'Arras et du Louvre, cf. S. Loire, « Le Salon de 1673 », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1993, p. 42 & 64.

² G. de Saint-Georges, *Mémoire historique des principaux ouvrages de peinture de M. Boullogne père qui a été un de ceux qui jetèrent les fondements de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. Lu à l'Académie le 7 février 1692, : « Il trouva le moyen de connaître M. Blanchard le père, qui était un des meilleurs peintres de ce temps-là, et pour la manière duquel il a beaucoup d'inclination. M. Boullogne y pris donc une fort bonne manière de peindre et, à force d'étude et de pratique, il acquit de la réputation. Sur ces heureux commencements, M. le président Boulanger, qui était alors prévôt des marchands, le pris en amitié et lui fit faire un crucifix qui fut posé dans une des salles de l'Hôtel de ville. Son tableau fut applaudi de tous ceux qui le virent et agréa si fort M. le prévôt des marchands et échevins, qu'ils lui donnèrent une pension et l'envoyèrent en Italie, où il fit un progrès qui répondit à leurs espérances ». Voir aussi : Caix de Saint-Aymour, *Les Boullogne*, Paris, s.e., 1919, p. 197 ; H. Guicharnaud, « la dynastie des Boullogne. Peintres sous l'Ancien régime », *L'estampille. L'objet d'art*, juin 1994, p. 32-51 ; S. Loire, « Le Salon de 1673 », in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1993, p. 42, 64 ; F. Marandet, *Le peintre Bon Boullogne (1649-1717)*, mémoire de maîtrise inédit, université Paris IV, 1993 ; J. Rivet, « Louis de Boullogne d'après les sources contemporaines », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1997 (1998), p. 127-156 ; S. Loire, « Louis de Boullogne (1609 – 1674), peintre, graveur et dessinateur », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1998, p. 99-126.



2. Louis de Boullogne, *Le Christ en croix*, 1629-33, Peinture à l'huile sur toile, Paris, église Notre-Dame-de-la Nativité de Bercy. ©Jean Boisne



3. Titien, *Crucifixion*, 1558, huile sur toile, Ancône, Église San Domenico - ©Wikimedia Commons

Datée de 1629, cette œuvre aurait été réalisée à la demande du Président Boulanger, pour l'Hôtel-de-Ville de Paris³. Sa composition peut être mise en relation avec certaines œuvres tardives de Titien [Fig. 3], axées sur la recherches de constructions narratives et d'expressions dramatiques. Le traitement des figures ainsi que celui des drapés est également proche de la technique et de la manière du Guerchin. Le hiératisme de la physionomie du Christ ainsi que le traitement anguleux de la posture du corps sur la croix permettent encore d'envisager certaines influences stylistique du nord à l'instar des œuvres de Louis de Caullery (1580-1621) [Fig. 5].

La *Crucifixion* de Boullogne le père s'inscrit dans la veine stylistique qui influence ses contemporains et successeurs à l'instar de Charles Le Brun, notamment le célèbre *Christ aux anges* commandé en 1660 par Anne d'Autriche⁴, modèle archétypal diffusé par la gravure⁵. On connaît également une autre composition gravée d'après Le Brun, anonyme, qui isole la figure du Christ et permet d'apprécier la ressemblance entre la figure du Christ de Boullogne le père et celle de Le Brun [Fig. 6].

La figure de saint Jean n'est pas non plus sans rappeler la physionomie de celle de l'un des apôtres représenté à la droite du Christ dans le May peint par son fils Bon Boullogne, intitulé « Le centurion aux pieds du Christ » [Fig. 7].

3 Voir l'extrait note 2.

4 Charles Le Brun, *Christ aux anges*, commandé en 1660 par Anne d'Autriche. Huile sur toile, H. 174 ; L. 128 cm, Paris, Louvre (Inv. 2886)

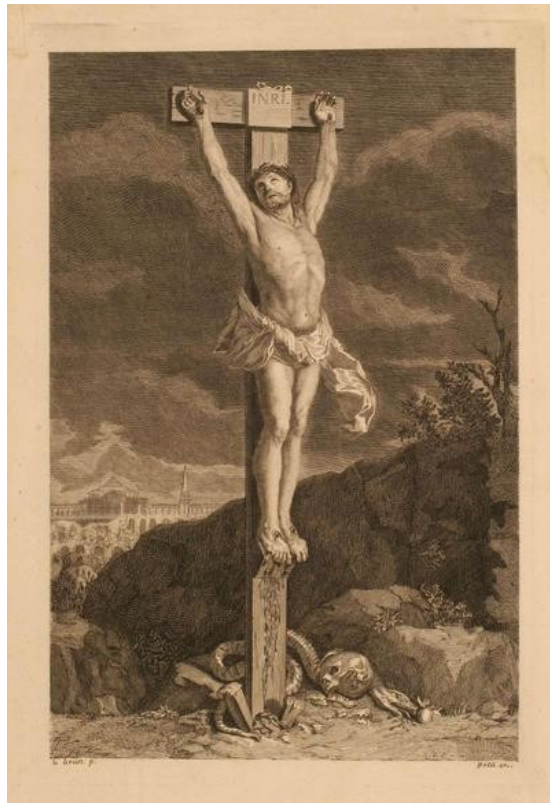
5 Voir : Claude Drevet, *Le crucifix aux anges*, 1718, burin, H. 33,1 ; L. 23,8 cm, Dresde, SK - Genève, MAH, Estampes - Londres, V&A, E 403, 1965, épreuve rognée - Philadelphie, MA.



4. Gianfrancesco Barbieri, dit le Guerchin, *Saint Pierre pleurant devant la Vierge*, 1647, huile sur toile, Paris, Louvre, Inv. 78 - ©Wikimedia Commons



5. Louis de Caulery (attr.), *Crucifixion*, huile sur bois, Centre hospitalier de Gonesse, Val-d'Oise. - ©Wikimedia Commons



6. Anonyme d'après Charles Le Brun, *Le Christ aux anges*, eau forte, H. 279; L. 179 mm, Nancy Musée des Beaux-arts - ©Wikimedia Commons



7. Louis de Boullogne le jeune, *Le Centurion aux pieds du Christ*, 1685, May de Notre-Dame-de-Paris, Arras, musée des Beaux-arts - ©Wikimedia Commons

Daniel Hallé (1614-1675)***Annonciation* [Fig. 8]**

Peinture à l'huile sur toile, signée et datée « D. Hallé, 1659 ». H. 282 ; L. 205 cm.

Cette œuvre est commandée en 1658 par Jean III de Choisy, chancelier du Duc d'Orléans ; elle est ensuite déposée dans l'église Saint-Ambroise rue Popincourt en 1826 puis en 1873 à l'église Notre-Dame-de-Bercy. L'ouvrage est restauré deux fois en 1960 et 1986. La partie centrale du tableau est très endommagée mais sa récente restauration permet d'apprécier le style et la technique du maître, dont la plupart des œuvres restent aujourd'hui inaccessibles.

A l'instar de Louis de Boullogne l'ancien, les œuvres de Daniel Hallé sont référencées mais généralement conservées dans un état qui ne permet pas de les apprécier⁶. L'observation directe de cette toile durant notre visite nous a permis d'apercevoir une large couture verticale en son milieu qui semble relier les deux parties égales de la toile. La toile avait été couverte d'épais repeints, leur allègement a permis de faire apparaître les blasons du commanditaire et de sa femme : Jeanne-Olympe de Belesbat, célèbre précieuse des salons du Marais, pensionnée par Louis XIV avant d'être renvoyée dans ses terres normandes.

Daniel Hallé (1614-1675), est un peintre également originaire de cette région, il reçoit dans ce centre artistique de premier plan au début du XVII^e siècle sa première formation dans l'atelier d'un de ses oncles. Hallé semble s'être installé à Paris dans les années 1640 puis il est recommandé auprès de Charles Le Brun en 1658 et collabore à ses chantiers de décoration. Il connaît dès lors une notoriété avérée et réalise en 1662 *Le martyr de saint Jean à la porte latine*, May de Notre-Dame-de-Paris actuellement conservée au musée d'art Roger Quilliot de Clermont-Ferrand [Fig. 9]. Il s'agit de l'œuvre la plus connue du peintre. Père du peintre Claude-Guy Hallé (1652 – 1736) et le grand-père de Noël Hallé (1711 – 1781), ses œuvres sont parfois confondues avec celles de ses fils et petit-fils.

La composition et l'iconographie de l'œuvre représentant une *Annonciation* semblent de prime abord traditionnelles. La symétrie du groupe central dont les auras respectives irradient et communiquent par le biais de l'espace sacré laissé volontairement vide, semblent obéir encore avec précision aux recommandations iconographiques édictées par le Concile de Trente.

⁶ Voir : Thieme und Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. XV, 1922, p. 513 ; N. Wilk-Brocard, *Une dynastie, les Hallé*, Paris, 1995, p. 221, n°D2 ; G. Kazerouni, « Peintures françaises du XVII^e siècle des églises de Paris », *Dossier de l'art*, n°149, février 2008, p. 64, reprod.

Il en va de même pour l'iconographie des groupes d'anges représentés dans la partie supérieure de la composition, et pour le traitement des drapés et de l'inscription lumineuse du nom de Yahvé en surplomb de la colombe du Saint-Esprit, dont le rayon communique avec la gestuelle de l'ange Gabriel et celle de l'angelot qui agit en tant qu'élément dialectique du message biblique. Au demeurant, le caractère archaïsant de cette composition semble renvoyer à une connaissance fine de la peinture bolonaise et des œuvres religieuses italiennes de la première moitié du XVI^e siècle. Le traitement du pavement en damier, la physionomie et la gestuelle des figures peuvent être mise en rapport avec la première manière des Carracci [Fig 10].

La mise en valeur des physionomies de Gabriel et de la Vierge, les expressions et le traitement de leurs figures sont encore des éléments qui favorisent cette comparaison, les proportions des extrémités des mains et des pieds permettent encore d'envisager une comparaison avec les figures de ses contemporains Jacques Stella et Eustache Le Sueur. L'œuvre de ce dernier a beaucoup inspiré Hallé notamment dans le traitement vigoureux et élégant des anges.

Les coloris sont particulièrement précieux et vibrants grâce notamment à l'emploi de tons chaud de lapis et de vermillon. Le traitement du clair-obscur permet d'accentuer leurs teintes franches et la multiplication des *cangianti* sur le drapé de l'ange Gabriel (robe mauve aux reflets dorés), la draperie jaune saumonée et les boutons dorés accentuent ces effets. On relève une très grande préciosité dans le détail de ces costumes ainsi que dans l'apprêt de la figure de la Vierge (coiffure stylisée, soierie blanche et bleu, etc.)

Hallé dispose en contre-point à l'avant-plan à droite en bas de la composition une corbeille et des passementeries ainsi qu'une bobine de fil et des ciseaux, il caractérise le pittoresque de la scène sacrée par des éléments qui traditionnellement permettent au fidèle d'entretenir une relation de proximité avec l'environnement domestique de la Vierge. Hallé tente de développer une seconde dimension, en dehors de la sphère sacrée : celle du dialogue intime qui s'instaure entre l'ange et la Vierge. Soulignons aussi que l'artiste est connu pour traduire avec réalisme les atmosphères à la fois douces et vaporeuses de ces scènes emblématiques comme dans son tableau de la *Nativité* conservé au musée des Beaux-arts de Rouen et réalisé en 1669, soit dix années après notre œuvre [Fig. 11]

Les altérations importantes de la couche picturale au niveau central de la composition suggèrent en effet que Hallé avait sans doute employé des glacis très fins (et par conséquent plus fragiles) dans cette portion de la toile. Ils devaient permettre comme dans la composition rouennaise de rendre avec un grand réalisme la corporalité des figures de l'ange et de la Vierge. Durant nos observations *in situ*, nous avons notamment remarqué que la surface lumineuse située sous la manche gauche de Gabriel est encore particulièrement bien préservée et permet de caractériser la profondeur du champ spatial de la toile et la volumétrie du drapé.



8. Daniel Hallé, *Annonciation*. Peinture à l'huile sur toile, signée et datée « D. Hallé, 1659 ». H. 282 ; L. 205 cm. Paris, église Notre-Dame-de-la Nativité de Bercy - ©Laëtitia Pierre.



9. Daniel Hallé, *Le martyre de saint Jean à la porte latine*, May de Notre-Dame-de-Paris, Clermont-Ferrand, musée d'art Roger Quilliot - ©Wikimedia Commons.



10. Agostino Caracci, *Annonciation*, Paris, musée du Louvre - ©Wikimedia Commons



11. Daniel Hallé, *Nativité*, 1669, huile sur toile, H. 246 ; L. 175 cm, Rouen, musée des Beaux-arts – ©Wikimedia Commons.

Jacques Stella (1596-1657)***Jésus et la Samaritaine* [Fig. 12]****Peinture à l'huile sur toile, ni signée ni datée.****H. 310 ; L. 225 cm.**

La facture exceptionnelle de cette œuvre témoigne de la destination prestigieuse de cette commande passée autour de 1650 par les Carmélites de la rue St-Jacques pour le décor de l'église du Couvent de l'Incarnation⁷.

Le tableau était le quatrième des six grandes compositions placées sous les fenêtres dans la nef à gauche en entrant dans l'église. Elle reflète le « langage monumental » des grands retables d'églises qui furent exécutés par Stella après son retour d'Italie.

Selon J. Thuillier, cette composition témoigne d'une part capitale de son œuvre⁸. Lenoir avait fait dès 1792 des demandes afin d'intégrer le tableau dans les collections du Museum central du Louvre. Son mauvais état de conservation a peut-être influencé la décision d'entreposer l'œuvre en 1798 au dépôt de Nesle, rue de Beaune, sous le n° 583. L'œuvre est transférée en 1806 à l'église Saint-Sulpice.

Le 15 février 1811, le tableau est à nouveau transféré dans l'église de la Madeleine. Probablement déposé lorsque l'église Saint-Sulpice est peinte à fresque, il est transporté au dépôt des œuvres d'art de la ville, puis donné en 1873 à l'église Notre-Dame-de-Bercy.

Souligné par une lumière bleue et froide, le profil lumineux de la Samaritaine paraît très proche de celui de la Vierge dans le *Jésus parmi les docteurs* (église des Andelys) peint par Stella en 1642. La figure monumentale du Christ, drapée de rose et de bleu se détache grâce au même faisceau lumineux.

⁷ Pour les sources, on consultera : Brice, 1684, t. II, p. 82 ; Félibien, 1688, p. 270 ; Sauval, 1724, p. 451 ; Piganiol, T. VI, p. 171 ; Dargenville, p. 286 ; Thiery, t. II, 1786, p. 254 ; Arch. Des Monuments français, t. II, p. 130, 269, 321, 356 et 413 ; Arch. du musée du Louvre ; Arch. paroissiales, Inv. De Nau, 1837 ; Inv. Plon, t. III, p. 58 ; *Bulletin archéologique*, 1845, p. 290. Voir aussi : *Peintures méconnues des églises de Paris*, cat. exp. Paris, musée Galliera, 1976, s.e., notice n°67 ; G. Chazal, *L'art du XVII^e siècle dans les carmels de France*, cat. exp. Paris, Petit-Palais, 1982-1983, notice n°138, p. 156 ; S. Laveissière, *Jacques Stella (1596 – 1657)*, cat. exp. Lyon, musée des Beaux-arts, 17 nov. 2006-19 février 2007, Toulouse, musée des Augustins, 17 mars-18 août 2007, Paris, Somogy, 2006.

⁸ Voir Chastel, Thuillier, « Poussin et ses premiers compagnons français à Rome », *Nicolas Poussin*, actes du colloque international, Paris 19-21 septembre 1958, Paris, 1960, t. 1, p. 110.



12. Jacques Stella, *Jésus et la Samaritaine*. Peinture à l'huile sur toile.
H. 310 ; L. 225 cm. Paris, église Notre-Dame-de-la Nativité de Bercy.
- ©Laëtitia Pierre

Une étude pour ce tableau conservée au Cabinet des Dessins du Louvre [Fig. 12], dans laquelle la disposition des personnages est inversée, montre les deux figures principales disposées sous une architecture relativement similaire à la composition de Notre-Dame-de-Bercy. Ce dessin appartenait à la collection de Pierre-Jean Mariette, il se présente comme un « négatif » de la composition finale tout en illustrant un stade précoce de l'élaboration de la composition et de la réflexion de l'artiste.

Si le tracé souple et ferme des silhouettes des deux figures s'accorde avec la monumentalité de l'architecture, Stella propose encore dans ce dessin préparatoire une interprétation traditionnelle d'un épisode évangélique au cours duquel le Christ traverse la Samarie. Arrivé devant un puits, il demande à boire à une jeune femme appartenant au peuple des Samaritains, considérés comme de mauvais juifs par les autorités religieuses de Jérusalem. L'évangile de saint Jean relate la conversation entre Jésus et la Samaritaine, surprise que le Christ s'adresse à elle pour boire (Jean, chapitre 4, versets 7 à 14.). En témoignage de sa sincérité, le Christ purifie l'eau du puits réputée putride à l'instant où la jeune femme verse le contenu de son seau.

L'iconographie traditionnelle de ce sujet valorise l'échange de paroles entre les deux protagonistes dans le but de démontrer que tous les hommes, même ceux jugés hérétiques, sont appelés à recevoir la Révélation. Dans la version finale de la composition de Stella, le plan central s'articule de manière à ce que l'eau soit placée au cœur de la dialectique picturale. Le point de fuite central de la composition est volontairement situé au niveau de l'amphore qui recueille le liquide cristallin, située à l'avant-plan.

L'accrochage à Notre-Dame-de-Bercy place l'amphore au niveau du regard du spectateur et permet d'apprécier à sa bonne hauteur le système perspectif de la composition. La gestuelle des figures et la triangulation du plan central insistent encore sur ce motif qui renvoie dorénavant à la symbolique du baptême, popularisé au cours de la seconde moitié du XVI^e par l'ouvrage de sainte Thérèse d'Avila, docteur et réformatrice monastique des carmels : « Oh ! Que de fois je me rappelle l'eau vive que le Seigneur donna à la Samaritaine ! C'est pourquoi j'aime beaucoup cet évangile. Déjà, quand j'étais enfant, je l'aimais sans comprendre la valeur de ce bien, et je suppliais très souvent le Seigneur de me donner cette eau ; dans la pièce où je me tenais un dessin représentait le Seigneur arrivant près du puit, avec cette légende : Domine, da mihi aquam » (*Autobiographie*, XXX, 19).



13. Jacques Stella, *Le Christ et la Samaritaine*, plume, lavis et encre de Chine, H. 23; L. 17,3 cm, Paris, Louvre, Inv. 32893 – Source : ©Wikimedia Commons

Charles de La Fosse (1636-1716)***La résurrection de la fille de Jaire, 1700 [Fig. 14]*****Peinture à l'huile sur toile.****H. 390 ; L. 290 cm.**

Charles de La Fosse (1636 – 1716) est un disciple de Charles Le Brun⁹. Il part deux ans à Rome à partir de 1659 et encore trois années à Venise où il étudie, comme Louis de Boullogne l'ancien, les ouvrages des grands maîtres coloristes et plus particulièrement ceux du Titien, de Giorgione, Véronèse, Tintoret, Bassano.

Jusqu'en 1677 (date de son premier projet de l'église des Invalides), Charles de la Fosse développe une production sous l'égide de son maître : agréé le 7 mars 1671, ses premières commandes (l'*Assomption de la Vierge*, Paris, église Sainte-Marie de l'Assomption, les grands appartements du château de Versailles) lui sont accordées grâce au soutien de Le Brun, qui commissionne au cours de cette décennie ses meilleurs élèves : Gabriel Blanchard, Claude II Audran, Jean Jouvenet, René-Antoine Houasse, Michel II Corneille. Ces derniers mènent à bien la décoration des grands appartements de Versailles.

Décorateur réputé, l'atelier de La Fosse est sollicité pour réaliser dans la capitale et les grandes villes de France des décors prestigieux dans les églises et les demeures royales. Il travaille ainsi à l'église Saint-Eustache (chapelle du Mariage : *Adam et Eve* ; *Le mariage de la Vierge*, détruites), à la chapelle des Gonfalons à Lyon (*Visitation* ; *Adoration des rois*), au dôme des Invalides (*Saint Louis déposant sa couronne et son épée entre les mains de Jésus-Christ, assis au milieu d'une gloire et accompagné de la Vierge* ; les quatre évangélistes sur les pendentifs avec leurs attributs et entourés d'anges), à Versailles, à Trianon et à Marly.

La Fosse effectue également un séjour en Angleterre entre 1689 et 1692. Il est nommé directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1699. En 1771, le peintre d'histoire et décorateur Gabriel-François Doyen restaure les ouvrages du dôme des Invalides et inscrit son œuvre dans la poursuite des ambitions et de la réputation de ce maître.

9 Concernant C. de la Fosse, voir : C. Gustin-Gomez, *Charles de la Fosse*, 2006, 2 vol. ; M. Stuffmann, « Charles de la Fosse et sa position dans la peinture française à la fin du XVII^e siècle », *Gazette des Beaux-arts*, avril 1964, p. 1-122.



14. Charles de La Fosse, *La résurrection de la fille de Jaïre*, 1700. Peinture à l'huile sur toile. H. 390 ; L. 290 cm. Paris, église Notre-Dame-de-la Nativité de Bercy. - ©Laëtitia Pierre

Ouvrage commandé pour le décor du couvent des Chartreux en 1700, *La résurrection de la fille de Jaïre* est saisie durant la Révolution et déposée au Museum central par Lenoir en 1792. Elle est mentionnée dans l'inventaire général des richesses de la France (1876 – 1801) comme étant de Pierre-Jacques Cazes. Son identification est notamment confirmée par une gravure de l'œuvre réalisée par Louis Moreau (Paris, BnF, estampes) représentant le tableau dans son cadre d'origine au couvent des Chartreux. Elle aurait été par la suite transportée à l'église Notre-Dame-de-Bercy en 1887¹⁰.

Il s'agit ici d'une œuvre de maturité de La Fosse relatant l'épisode de la résurrection de la fille du juif Jaïre âgée de 12 ans, par le Christ. (N. T., Marc, 5, 21 – 43 ; Matthieu, 9, 18-26 ; Luc : 8, 40-56). La scène choisie par La Fosse illustre précisément l'instant relaté par l'évangile de Matthieu : « Lorsque Jésus fut arrivé à la maison du chef, et qu'il vit les joueurs de flûte et la foule bruyante, il leur dit : Retirez-vous ; car la jeune fille n'est pas morte, mais elle dort. Et ils se moquaient de lui. Quand la foule eut été renvoyée, il entra, prit la main de la jeune fille, et la jeune fille se leva. Le bruit s'en répandit dans toute la contrée. ». L'évangile de Marc précise qu'au moment de saisir la main de l'enfant, le Christ prononce en araméen les mots « Talitha Koum » qui signifie « lève-toi jeune fille ».

La Fosse semble avoir conjugué ici l'ensemble de ses attitudes en une seule et même scène dans laquelle il fait à la fois agir et parler le Christ. Les paroles prononcées l'instant auparavant semblent opérer leur action par l'intercession de la main du Christ placée au-dessus du corps de l'enfant et sur laquelle se projette une lumière venue du coin supérieur gauche, à l'extérieur de la composition. La figure et la main de l'adolescente qui saisit celle du Christ sont encore dans la pénombre, le regard et l'expression sereine dépeinte sur la figure du Christ attestent de l'efficacité des paroles prononcées tandis que les personnages qui assistent au miracle sont éberlués.

La composition est largement structurée par un décor architecturé qui encadre la scène et souligne la symétrie des figures réparties autour du Christ et de la jeune fille. Cinq autres figures dont Jaïre, représenté à droite dans l'embrasure d'un arc en plein cintre qui rythme l'espace, sont disposées autour d'eux.

10 Pour l'historique de l'œuvre, voir : G. Brice, *Description de la ville de Paris*, 1752, Paris, p. 168 ; A. de Montaiglon, « Inventaire de ce qui restait encore aux Chartreux en 1790 », *Archives de l'art français*, 1855-1856, p. 215-224 ; *Inventaire général des richesses d'art de la France. Paris. Monuments religieux*, Paris, 1886, t. 2. p. XXII ; *La Chartreuse de Paris*, exp. Paris, Musée Carnavalet, 12 mai-9 août 1987, commissaire de l'exposition J.-P. Willesme, Paris, p. 85, repr. p. 84 ; B. de Montgolfier, « Les peintres de l'Académie royale de la Chartreuse de Paris », *Gazette des Beaux-arts*, oct. 1964, p. 200 – 205 ; G. Kazerouni, *Ibid.*, 2008, reproduit p. 69.



15. Charles Le Brun, *Le Repas chez Simon*, années 1650, Venise, Academia. - ©Wikimedia Commons



16. Henri de Testelin, *Saint Pierre ressuscitant Tabithe*, Arras, musée des Beaux-arts - ©Wikimedia Commons

Au-dessus du groupe central, un large oculus situé en haut au centre de la composition, est à demi masqué par le drapé du baldaquin qui surplombe la scène. Ces éléments observés en contre-plongée, permettent de saisir la hauteur de la ligne d'horizon sur laquelle se fixe le regard du spectateur – ici située au niveau de la main et de la figure du Christ. Mais ils permettent également de marquer une rupture de plan qui semble ménager la monumentalité de l'espace architecturé avec la disproportion de la figure de l'adolescente vis-à-vis de celle du Christ.

Deux disciples sont placés à l'avant-plan de la composition et représentés dans un fort contre-jour. Celui situé à gauche de la composition souligne la volonté de la part de La Fosse de placer un fort repoussoir (motif qui permet de structurer la puissance des clair-obscur dans une composition picturale). Cette figure permet encore de faire valoir la maîtrise chromatique à la fois puissante et raffinée employée par La Fosse qui signe plus encore que par la physionomie caractéristique de ses personnages féminins sa manière de peindre.

Le mouvement des drapés permet également de créer une dynamique et une unité entre toutes les figures situées au premier et au second plan. La Fosse adapte la monumentalité des groupes dans un espace à la fois en plein cintre de par la forme de l'oculus et rectangulaire de par le format du cadre. Cette œuvre semble avoir été largement inspirée par le système de composition des Mays de Notre-Dame-de-Paris réalisés par Charles Le Brun, Claude Vignon et Jacques Blanchard. Comme le souligne Clémentine Gustin-Gomez : « Le vide de l'espace supérieur, la grande draperie théâtrale évoquent certaines créations de Le Brun comme le *Repas chez Simon* (Académie de Venise) [Fig. 15] peint pour les carmélites de la rue Saint-Jacques dans les années 1650. *Saint Pierre ressuscitant Tabithe* de Henri de Testelin (Arras, musée des Beaux-arts) [Fig. 16] pour la respiration de l'œuvre et l'architecture monumentale, et *Saint Pierre baptisant le centurion Corneille* de Michel Corneille le père (Toulouse, église Saint-Pierre) offrent aussi des analogies intéressantes, avec la grande draperie et le personnage agenouillé à droite. »

Le coloris général de la composition est hélas complexe à analyser étant donné le vernis chanci qui recouvre la surface de la toile. L'hommage que Michel-François Dandr -Bardon rend à La Fosse dès 1765, dans son *Traité de peinture* fait d'autant plus regretter son état de conservation : « Il est des couleurs qu'on nomme transparentes, parce que leur peu de consistance les empêche de couvrir la toile. Elles sont peu propres à peindre, et servent plus ordinairement à glacer. [...] On raconte que La Fosse, une des grands coloristes de l'Ecole française, peignait quelque fois des compositions en grisaille. Il en glaçait ensuite toutes les draperies, ainsi que les objets susceptibles de glacer ; il colorait les carnations avec légèreté, et peignait les ombres de même. Par cet artifice, il répandait dans ces sortes de tableaux une harmonie exquise. Toutes les couleurs participaient du gris général qui régnait dessous le glaci et s'unissaient d'une agréable sympathie. »¹¹

11 M.-F. Dandr -Bardon, *Traité de peinture suivi d'un essai sur la sculpture pour servir d'introduction à une Histoire universelle relative à ces Beaux-arts*, Paris, 1765, 2 vol., t. 1, p. 202-203.

Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714-1789)***Le martyre de saint Thomas Beckett, 1748*****Peinture à l'huile sur toile, signée ? datée ?****H. 278 ; L. 152.**

Jean-Baptiste –Marie Pierre (6 mars 1714 – 15 mai 1789) est un ancien élève de Charles Natoire, de Nicolas Vleughels et de Jean-François De Troy¹². Il réalise cette composition en pleine ascension, le succès de sa participation au concours lancé par l'Académie en 1747 ayant contribué à révéler son talent à la critique et au public. Il devient, en cette même année 1748, professeur à l'Académie et, quatre ans plus tard, premier peintre du Duc d'Orléans

Son ouvrage illustre les circonstances de l'assassinat de saint Thomas Beckett, archevêque de Canterbury. En 1164, ce prélat s'oppose au roi Henri II d'Angleterre et aux constitutions de Clarendon qui visent à subordonner la justice ecclésiastique à la justice royale. Il doit alors s'exiler en France, d'où il excommunie Henri II et ses serviteurs. Devant la menace de l'interdit, le roi propose à Beckett de lui restituer son siège primatial. Rentré en Angleterre (1170), l'archevêque reprend la lutte, refusant d'absoudre les évêques excommuniés pour avoir assisté au couronnement du fils d'Henri II. Le 29 décembre 1170, quatre chevaliers du roi assassinent l'archevêque dans sa cathédrale.

Dès lors son culte se propage très vite : Thomas est canonisé dès 1173 et son tombeau devient l'un des principaux centres de pèlerinage en Angleterre. Henri II devra même se soumettre à une pénitence publique en 1174. Thomas Beckett a fait l'objet de plusieurs écrits en latin et en français tel que le très beau poème religieux composé par Guernes de Pont-Sainte-Maxence intitulé : *La Vie de saint Thomas le martyr* (1175), composé sur un modèle hagiographique.

La scène du meurtre de saint Thomas Beckett illustre le principe de la liberté de l'Église face aux prétentions du pouvoir politique sur le temporel. On représente au Moyen-âge la scène devant un autel surmonté d'un calice ; le saint est assailli par quatre assassins dont l'un est armé d'une hache.

¹² Nous remercions Nicolas Lesur de nous avoir communiqué la reproduction de cette œuvre. Nous nous sommes également appuyé sur ses travaux pour la rédaction de la présente notice, cf. N. Lesur & O. Aaron, *Jean-Baptiste Marie Pierre 1714 - 1789*, Paris, 2009, p. 84-87, 252-253, cat. P. 102.



17. Jean-Baptiste-Marie Pierre, *Le martyre de saint Thomas Beckett*, 1748. Peinture à l'huile sur toile. H. 278 ; L. 152. Paris, église Notre-Dame-de-la Nativité de Bercy - ©Nicolas Lesur

Le tableau peint par Pierre était destiné à l'église Saint-Louis du Louvre, reconstruite en 1743 à l'emplacement de l'église Saint-Thomas dont le clocher s'était effondré en 1739. La nouvelle église était consacrée à saint Louis mais on voulait également rendre hommage à l'ancienne église Saint-Thomas par le biais de son décor, ce qui valut à Pierre de traiter ce sujet¹³. L'église fut détruite en 1811.

L'œuvre est saisie par Lenoir durant la révolution, elle est déposée en 1960 dans l'église Notre-Dame-de-Bercy et fait l'objet d'une restauration en 1986 ainsi que d'un rentoilage en 1988. Le tableau est également connu grâce à deux dessins préparatoires conservés au Metropolitan Museum de New York. Il existe également une copie de cette œuvre située dans la chapelle du château de Broglie (Eure).

Le programme décoratif s'ordonnait autour de la *Mise au tombeau* de Charles-Antoine Coypel peinte en 1734 pour Saint-Nicolas-du-Louvre¹⁴. Pierre était le plus jeune des artistes retenus pour cet ensemble composé de *Saint Nicolas, évêque de Myre* par Louis Galloche (perdu), *La Madeleine*, par Carle Vanloo (perdu), *L'Annonciation* (perdu) et les *Pèlerins d'Emmaüs*¹⁵ de Charles-Antoine Coypel et du *Baptême de Jésus-Christ* de Jean Restout¹⁶, tous peints entre 1745 et 1748.

Pierre s'est inspiré de la description de la vie de Saint Thomas Beckett, rédigée par Adrien Baillet en 1704 (*La vie des saints*, 12 vol.). La touche de l'artiste se caractérise par des aplats amples et vigoureux de couleur posés en pleine pâte. Il fait un usage très modéré des glacis, ce qui constitue un changement drastique avec la technique picturale employée par les peintres dans les années 1730 qui avaient tendance à mettre en place leur composition sous la forme de grisailles avec le ton local ; puis ils superposaient les couches de glacis colorés extrêmement dilués pour traiter les modelés. Cette technique leur permettait de peindre très vite. Malheureusement elle a provoqué l'altération rapide de nombreuses compositions. Celle de Pierre est en revanche très bien conservée. L'œuvre est exposée au Salon de 1748 sous le titre : « Le martyr de saint Thomas de Cantorbéry »¹⁷.

13 A. Dezallier d'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris, ou indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture et en architecture*, Paris, 1749, p. 86. Voir aussi : M. Savignac, *Peintures d'églises à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Somogy, 2002, p. 32, 64, 163.

14 Cf. T. Lefrançois, *Charles Coypel, 1694-1752*, Paris, 1994, n° P159.

15 Paris, église Saint-Louis-en-l'Île. Voir : Th. Lefrançois, *op. cit.*, n° P239.

16 Paris, église Saint-Nicolas-du-Chardonnet. Voir : C. Gouzi, *Jean Restout (1692-1768). Peintre d'histoire à Paris*, 2000, P166.

17 J.-J. Guiffrey, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, Nogent-le-Roi, Librairie des arts et métiers, 1990, tome II, Salon de 1748, n°38.



18. Charles-Antoine Coypel, les *Pèlerins d'Emmaüs*, 1746, Huile sur toile, H. 290 ; L. 220 cm, Paris, Eglise Saint-Louis-en-l'Île – ©Wikimedia Commons

Selon Raynal, *Le martyre de saint Thomas Beckett* aurait fait l'unanimité parmi la critique et le public. Baillet de Saint-Julien trouve dans la composition « toute l'énergie et l'expression possible ». Gougenot admire « cette grande et noble composition. La fureur et la rage sont peintes dans les yeux et dans l'action du soldat qui saisit saint Thomas pour le poignarder. La résignation du saint prélat est parfaitement rendue. Tout le monde prend part à la frayeur qu'inspire une pareille catastrophe jusqu'à l'enfant de Chœur éclairé de reflet par le flambeau qu'il tient ».

La palette et le coloris employé par Pierre ne sont pas sans susciter quelques critiques : Gougenot n'apprécie pas le clair-obscur ; il réproche en outre le traitement de la couleur locale et « voudrait distinguer mieux la qualité des étoffes, les linges sur tout tiennent plutôt de la serge que de la toile. De plus un ton noir règne généralement dans ce tableau ». Saint-Yves estime que l'œuvre « pèche par une couleur terreuse et livide, défaut qu'ont eu plusieurs des tableaux que M. Pierre a exposé depuis trois ans au Salon. »

Ces critiques semblent paradoxales en regard des éloges qui insistent sur la clarté de la composition traduite par la volumétrie de l'architecture. Il semble que durant cette période, Pierre a tenté de répondre aux *desiderata* du public du Salon et surtout aux critiques qui font pression sur les artistes afin de renouveler le traitement des sujets. Pierre participe à l'élaboration d'un nouveau langage pictural fondé sur une recherche poussée du traitement spatial des espaces.

On remarque que les critiques formulées à l'égard de l'œuvre de Pierre emploient un vocabulaire technique pictural précis et soigné : clair-obscur, ton local, traitement de la profondeur du champ, etc. font alors l'objet des conférences de l'Académie et animent les recherches et les expérimentations réalisées par les peintres contemporains de Pierre. L'artiste tente après 1747 de renouveler les tons de sa palette chromatique et s'inspire du traitement lumineux des coloris à la manière d'Eustache Le Sueur.

Ces recherches conduisent notamment Baillet de Saint-Julien, en 1750, à considérer dorénavant « la mâle activité au travail » de Pierre, c'est-à-dire son faire pictural. Pierre lui-même déclare dans une lettre à Charles-Antoine Coypel, datée de 1749, qu'il souhaitait faire valoir dans ses compositions : « son faire mâle, sévère et vigoureux ».