

Le tableau du Rosaire de l'église de Trigance (Var) : redécouverte d'une œuvre de jeunesse signée de Sébastien Bourdon.

Laurent Hugues, conservateur des monuments historiques à la DRAC PACA

Le 24 décembre 1912, l'Etat classait au titre des Monuments historiques un tableau conservé dans la petite église de Trigance, au nord du département du Var, représentant la donation du Rosaire entourée de la représentation des Mystères.

Il avait alors été relevé que cette toile portait au centre et en bas la signature de Sébastien Bourdon ainsi que la date de 1634.



ill. 1 – 83 – Trigance – Eglise - tableau du Rosaire © Florence Feuarent

L'oeuvre qui fut repérée lors de la vaste campagne de recensement et de protection engagée à la suite de la loi de séparation des églises et de l'Etat (1905), n'était pas connue de l'historien de l'art Charles Ponsonailhe, auteur de la première biographie documentée de Sébastien Bourdon, publiée en 1883.

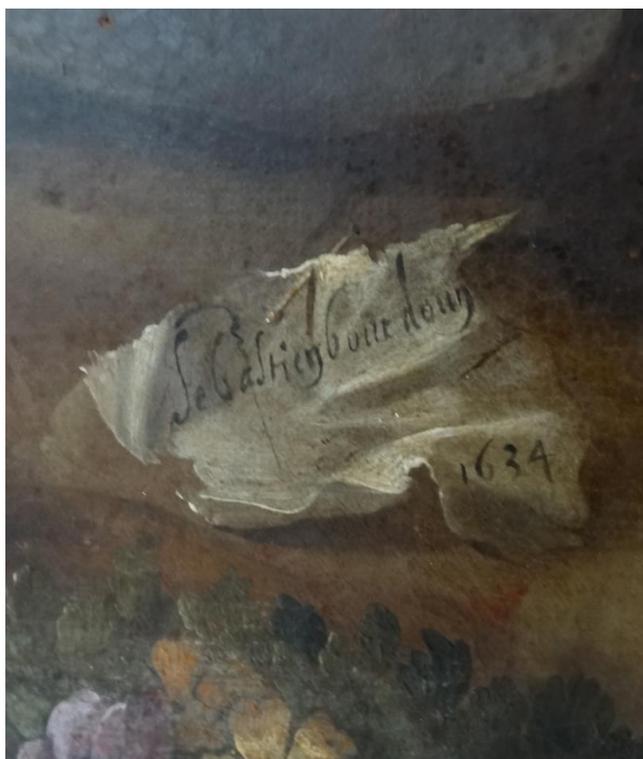
Elle demeure également absente du catalogue rédigé sous la direction du Professeur Jacques Thuillier à l'occasion de la grande exposition consacrée au peintre à Montpellier en 2000.¹

C'est donc une véritable redécouverte qui a été rendue possible grâce à sa restauration. Le projet a été initié en 2016 par Michel Pélissier, président de l'association du patrimoine de Trigance, Bernard Clap maire de Trigance, Pierrick Rodriguez conservateur des Monuments historiques et Christine Ortuno, conservateur des Antiquités et Objets d'Art.

Les travaux de conservation et de restauration ont été réalisés de l'automne 2017 à avril 2018 par Florence Feuarent, dans son atelier de La Colle sur Loup. Ils ont permis une observation détaillée de l'œuvre à différents stades des travaux.

Hormis quelques repeints, quelques lacunes ponctuelles dont l'une résultait de brûlures de cierge, l'œuvre était principalement encrassée et recouverte d'un vernis oxydé. Elle se présentait dans un état d'authenticité remarquable et a révélé plusieurs particularités relatives aux conditions de son exécution. La toile était en fait clouée sur un plancher de bois faisant office de châssis qui avait relativement protégé le support.

L'examen de la signature a prouvé qu'elle était strictement contemporaine du reste de la couche picturale. Cette signature est peinte sur un trompe l'œil de papier froissé situé au bas du tableau, centré dans l'axe de la Vierge à l'Enfant. On peut y lire « Sébastien Bourdon » et plus bas, la date de 1634.



ill. 2 – 83 – Trigance – Eglise - tableau du Rosaire, détail de la signature © Laurent Hugues, drac paca crmh

Que peut-on savoir d'une part, des circonstances de la commande de cette œuvre, d'autre part de la validité de son attribution à un artiste qui, à moins d'une improbable homonymie, doit être identifié au célèbre artiste d'origine montpelliéraine tout juste âgé de dix-huit ans en 1634 ?

¹ Thuillier, Jacques, Sébastien Bourdon, catalogue critique et chronologique de l'oeuvre complet, Paris, 2000.

Les confréries du Rosaire

Apparues à la fin du XVe siècle, les confréries du Rosaire regroupent des fidèles de toutes origines sociales. Les manuels à l'usage de confrères l'affirment : « Elle est établie pour les pauvres aussi bien que pour les riches, pour les ignorans aussi bien que pour les sçavans. On y reçoit indifféremment les pauvres et les riches, les hommes et les femmes, les jeunes et les vieux, les roturiers et les nobles ; les Papes, les Prélats, les Empereurs, les Rois et les Princes se font gloire d'être associés dans cette auguste Confrérie avec le reste des hommes. »²

Unis au nom d'une même ferveur mariale, les confrères constituent « une association basée sur l'entraide et le secours mutuel. Secours et entraide à l'égard des confrères ou des pauvres pour ici bas mais surtout assurance sur l'au-delà dans la mesure où les défunts peuvent compter sur les prières de l'ensemble du groupe. »³

L'exercice spirituel principal des confrères consiste en la récitation des prières du chapelet associées aux méditations sur quinze épisodes ou mystères de la vie du Christ et de la Vierge répartis en trois périodes : les mystères joyeux depuis l'Annonciation jusqu'à l'épisode du Christ enseignant au Temple, les mystères douloureux qui narrent la Passion du Christ, les mystères joyeux qui commencent à la Résurrection pour s'achever au couronnement de la Vierge.

Cette dévotion, ainsi que l'a montré Marie-Hélène Froeschlé-Chopard⁴, connaît un développement très important, notamment en Provence, dans la première moitié du XVIIe siècle. Entre 40 et 60 % des paroisses des diocèses provençaux voient la création de ces confréries, et jusqu'à 80 % dans les diocèses d'Orange et Saint Paul Trois Châteaux.

Le phénomène doit être replacé dans le contexte des actions mises en place par l'Eglise catholique dans le cadre de la Contre Réforme, mouvement engagé à l'issue du Concile de Trente (1563). Il s'agit de reconquérir les consciences passées au protestantisme mais aussi d'améliorer la pratique de ceux qui sont restés fidèles à la religion romaine. Les confréries du Rosaire sont très fréquemment associées à celles du Saint Sacrement, réaffirmant ainsi l'importance de deux points particulièrement controversés par la Réforme protestante : la présence réelle du corps du Christ dans l'hostie, et la validité du culte de la Vierge Marie.

Les livrets imprimés pour les confrères du Rosaire rappellent l'un des buts principaux de cette dévotion : « réduire les hérétiques du giron de l'Eglise. »⁵

Au XVIIe siècle, celui auquel on attribue l'origine de cette dévotion et qui de par son rôle historique dans la croisade contre les Albigeois est le garant de la lutte contre l'hérésie, est saint Dominique.

De fait, les dominicains ou Frères Prêcheurs, disposent d'un monopole pour l'institution des confréries du Rosaire depuis la fin du XVIe siècle.⁶

² La dévotion du Saint Rosaire de la bienheureuse Vierge Marie, Mère de Dieu, avec l'abrégé des indulgences, des privilèges et des devoirs des Confrères, à Rodez, fin du XVIIème siècle, cité par Lançon, Pierre. Les confréries du Rosaire en Rouergue aux XVIe et XVIIe siècles. In : Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale, Tome 96, N°166, 1984. p.123.

³ Lançon, Pierre. p.122.

⁴ Froeschlé-Chopard, Marie-Hélène. La dévotion du Rosaire à travers quelques livres de piété. In : Histoire, économie et société, 1991, 10ème année, n°3. Prières et charité sous l'Ancien Régime. pp.299-316.

⁵ Cité par Froeschlé-Chopard, Marie-Hélène. La dévotion du Rosaire... p.307.

Le processus décrit par Pierre Lançon pour le Rouergue semble valable pour tout le territoire français : « la demande émane toujours de la communauté des paroissiens, du desservant ecclésiastique ou d'une notabilité locale, « entendans le grand bien et proffit spirituel que la confrérie du Rosaire poduitz en lieux où elle est érigée »... Une demande est adressée au prieur du couvent dominicain... qui délègue un religieux pour instituer la confrérie, après une campagne de prédication. »⁷

L'institution de la confrérie de Trigance

A Trigance, c'est dans la maison claustrale que le 28 avril 1630, les consuls représentant la communauté, sachant « la confrérie du saint Rosaire estre en grande dévotion... et que serait une bonne œuvre de l'introduire en ledit lieu afin d'induire le peuple à la dévotion et à gagner les indulgences et bienfaits », on délibère « que ladite confrairye sera dès à présent érigée dans l'église parochiale de cedit lieu et à l'autel Notre Dame sans que la communauté soit sujette tant de présent qu'à l'advenir y entrer en aucun frais. »⁸

Les consuls Jean-Barthélémy Antelmy et Honoré Rouvier ainsi que le vicaire Barthélémy Cartier qui signent cet acte, appartiennent aux familles de notables locaux. « Aussi loin que remontent les archives de cette commune, indique le chanoine Espitalier,⁹ nous voyons les Antelmy recevoir de leurs concitoyens des charges électives et tenir une place prépondérante dans le conseil de l'humble bourgade. Vers la fin du XVI^e siècle, ils jouissaient d'une telle influence que « par eux, déclare le vicaire perpétuel, le lieu est entièrement gouverné. »¹⁰ Quoique moins influente, la famille Cartier occupait à Trigance un rang honorable et assez élevé. Elle donna aussi plusieurs prêtres à l'Eglise dont quelques-uns remplirent dans leur paroisse natale des fonctions de vicaire perpétuel ». C'est le cas de Barthélémy Cartier, en fonctions de 1618 à 1659.

Trigance, paroisse du diocèse de Riez voisinait avec celui de Fréjus dont un Antelmy était chanoine.

La décision du 28 avril précise l'installation immédiate de la confrérie à l'autel Notre-Dame et de fait, dès le lendemain, l'acte officiel de création de la confrérie est rédigé par devant Louis Rouvier, notaire de Trigance.¹¹

Cette « Institution de la confrairye du saint Rosaire faite dans l'église parochiale de ce lieu de Trigance » respecte le déroulement habituel. C'est un dominicain qui a autorité pour l'installer. Il s'agit du « Révérent père frère Jacinte Rebori, religieux du couvent des frères prêcheurs de la ville d'Aix », mais originaire du village voisin de La Palud sur Verdon. La demande lui est adressée par le vicaire « Messire Barthélémy Cartier », le premier consul Alexis Antelme, Honoré Rouvier et Etienne Dousollin, marguilliers du luminaire de Notre Dame, donc responsables de l'autel dédié à la Vierge, « lesquels ayant appris les grands profits et

⁶ Duval, André, article Rosaire. In : Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique : doctrine et histoire. Paris 1987, tome 3, pp.937-979.

⁷ Lançon, Pierre. pp.125-126.

⁸ Archives Départementales du Var, Archives communales de Trigance, E dépôt 68/BB4 f°65.

⁹ Espitalier, H, Les Antelmy. In : Bulletin de la Société d'études scientifiques et archéologiques de Draguignan, tome XXV, 1904-1905, Draguignan 1907, p.100.

¹⁰ Cette famille donnera en 1727 un évêque à Grasse, Charles d'Antelmy (1667-1752).

¹¹ Archives Départementales du Var, 3E 1875, pp.60 v°-61, acte du 29.4.1630.

biens spirituels que la confrérie de Notre Dame du Rozaire apporte aux lieux où elle est érigée... ont humblement supplyé ledit Révérend Père au nom de tous les habitans de concéder suivant le pouvoir qui luy a esté donné d'ériger et instituer en ledit lieu ladite confrérie de Notre Dame du Rozaire avec ses privilèges et pardons déterminans lesdits supplians pour les exercices d'icelle a perpétuité l'autel de la susdite lumineuse lequel ils pomettent d'orner d'un tableau des mystères du Rozaire ensemble d'autre ornemens requis pour y faire le service de la Vierge et s'obligent d'entretenir, conserver et promouvoir en tant qu'il sera en eux ladite confrérie, d'observer et faire observer de point en point tous les statuts et règles d'icelle. »

L'acquisition d'un tableau représentant la donation du Rosaire, bien spécifiée, est « une condition sine qua non posée par les dominicains à l'érection d'une confrérie du Rosaire. »¹²

Or dans le présent cas, on ne se limite pas à la scène de la donation puisque l'on précise que les mystères devront être représentés.

Les minutes notariales de Me Rouvier restent malheureusement muettes quant à la commande du tableau ou à d'éventuelles quittances de paiement. Qui s'est chargé de trouver un artiste et dans quelle localité a-t-on passé le prixfait ?

Des sondages ponctuels dans les minutes notariales de Comps-sur-Artuby, Aups, Draguignan et Fréjus entre 1630 et 1634 n'ont pas été fructueux. Peut-on imaginer que le frère Rebori demeurant à Aix, ait pu être chargé par les marguilliers de la confrérie, de trouver dans la capitale provençale, un artiste pour exécuter la commande ? C'est une possibilité que l'examen de la toile rend crédible. La peinture a certainement été exécutée dans un lieu assez éloigné de Trigance comme semblent l'indiquer des hésitations dans les dimensions de l'image peinte et l'adaptation qui en résulte pour la disposition des médaillons des mystères.

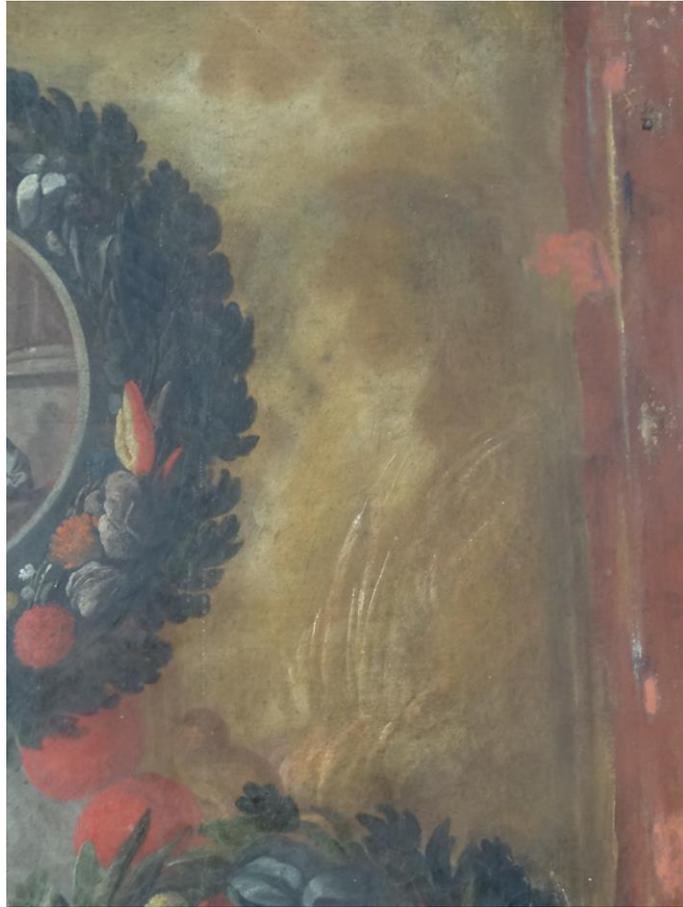
Une iconographie codifiée

La restauration a ainsi révélé que la vue actuelle¹³ est sensiblement plus étroite que ce que l'artiste avait prévu au tout début de son travail. En effet, la partie droite de la toile est repliée à l'arrière du châssis sur environ huit centimètres mais elle est revêtue de la préparation argileuse rouge destinée à être peinte.

D'autre part, les quinze médaillons illustrant les mystères du Rosaire reliés en une forme ovale par un chapelet corallien, semblent surimposés de manière un peu forcée, par rapport à la composition pyramidale densément peuplée qu'il enserrait étroitement. Les médaillons de droite occultent une partie des personnages de la donation, ce qui n'aurait pas été le cas si la toile avait été peinte sur les dimensions initialement prévues.

¹² Froeschlé-Chopard, Marie-Hélène, *Espace sacré en Provence, XVIè-XXè siècles, cultes images confréries*. Paris 1994, p.284.

¹³ Hauteur : 195cm x Largeur : 130cm



ill. 3 – 83 – Trigance – Eglise - tableau du Rosaire, détail du repentir de l'ange situé en haut à droite, état en cours de masticage © Laurent Hugues, drac paca crmh

Une figure à mi-corps d'ange située dans l'angle droit supérieur, a été masquée, recouverte par le ciel mordoré du registre céleste. Cet ange drapé constituait dans la composition originale un pendant à l'ange chantant tenant une partition situé à gauche de l'Enfant Jésus. Ce personnage a probablement gêné l'artiste lorsqu'il a dû placer les médaillons de la Nativité et la Présentation au Temple. Des précisions tardivement données sur la largeur plus limitée, ont peut être obligé le peintre à un cadrage serré, imposant ce repentir, mais aussi le recouvrement partiel de la figure de l'ange jouant du luth et du personnage féminin (Anne d'Autriche) placé derrière sainte Catherine de Sienne.

La représentation correspond en tout point à l'iconographie définie comme support de cette dévotion : la Vierge tenant l'Enfant Jésus assis sur ses genoux trône sur les nuées, entourée d'anges musiciens qui peuplent un registre céleste à l'éclatante couleur dorée. Couronnée par deux angelots, elle tend un chapelet à sainte Catherine de Sienne tandis que Jésus offre le sien à saint Dominique. Le chien tenant en sa gueule une torche enflammée, symbolise l'ordre jacobin et occupe avec les deux religieux, la partie centrale du registre terrestre, clairement identifié par la trouée de ciel azur qui éclaire la zone centrale.



ill. 4 – 83 – Trigance – Eglise - tableau du Rosaire, détail : sainte Catherine de Sienne et Anne d'Autriche © Laurent Hugues, drac paca crmh

Présentés par les saints, des personnages contemporains, un pape, des souverains et un évêque, sont conformes à une tradition iconographique remontant à l'une des premières représentations de la fête du Rosaire, peinte en 1506 par Albrecht Dürer pour la confrérie de Venise.¹⁴ Cette représentation de membres de la société humaine hérite tout en la modifiant, de la tradition des Vierges de miséricorde médiévales. Ce monde « n'est plus divisé entre clercs et laïcs... mais entre hommes et femmes. Dominique conduit les hommes, clercs et laïcs mêlés, pape, cardinal, roi, évêque. Catherine conduit les femmes : reine, grande dame, religieuse. »¹⁵

Selon Marie-Hélène Froeschlé-Chopard, le roi qui est toujours le roi régnant à la date d'exécution du tableau, est également le représentant de tout le peuple des fidèles.¹⁶ Nous trouvons ainsi Henri IV sur le tableau du Rosaire de Saint Julien le Montagnier (Var), tandis que Louis XIII apparaît à plusieurs périodes de son règne, en 1615 à Senez, en 1631 à Entrevaux (Alpes de Haute-Provence).

¹⁴ Froeschlé-Chopard, *Espace sacré...* p.274. L'oeuvre est conservée à Prague, galerie nationale.

¹⁵ Froeschlé-Chopard, *Espace sacré...* p.282.

¹⁶ *Idem*, p.294.

La présence du souverain sur les tableaux du Rosaire est donc à distinguer de la célèbre iconographie du vœu de Louis XIII qui n'apparaît qu'à partir de 1638, date de la consécration par le roi de sa personne et de la France à la Vierge.¹⁷



ill. 5 – 83 – Trigance – Eglise - tableau du Rosaire, détail après restauration : Urbain VIII, Richelieu et Louis XIII derrière saint Dominique © Florence Feuardent

A Trigance, nous identifions quatre personnages : trois hommes derrière saint Dominique, une femme derrière sainte Catherine de Sienne.

Les trois hommes sont dans l'ordre, le pape, un évêque et le roi Louis XIII, hiérarchie qui accorde la primauté certes au souverain pontife, mais aussi au clergé, représentant le premier ordre de la société.

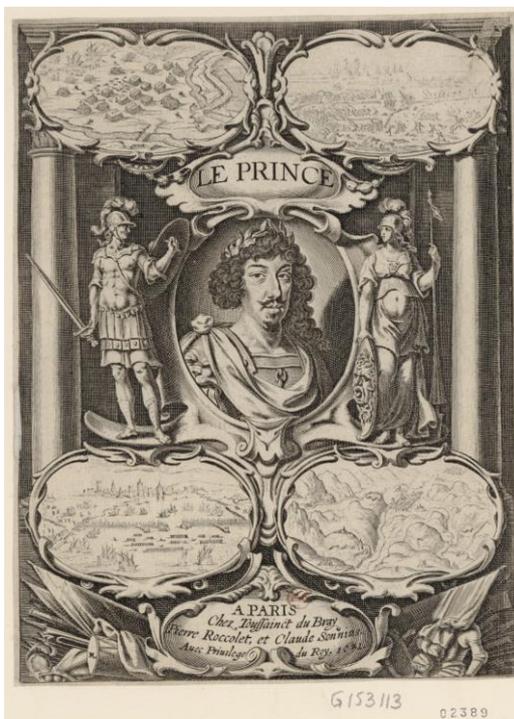
Cet évêque est manifestement le cardinal de Richelieu, ministre d'État, mais qui apparaît ici coiffé d'une mitre, rappelant sa qualité d'évêque¹⁸, plus importante aux yeux des clercs, que celle de cardinal, titre qui pouvait alors être conféré à des diacres.

Pour reproduire les traits des souverains et hommes célèbres, les artistes dont un petit nombre seulement était admis à les peindre d'après nature, disposaient de gravures très largement diffusées. Il semble que dans le cas de Trigance, notre peintre ait eu recours à deux estampes de Michel Lasne (Caen, v.1595- Paris, 1667), dessinateur et graveur. Un contemporain rappelle que « le Sieur Lasne fut fort considéré et puis dire aimé de Louis XIII, du cardinal de Riche-

¹⁷ Voir Minois, Léo, Le vœu de Louis XIII et la naissance de Louis XIV : observations iconographiques sur la célébration du roi très chrétien, in Les cahiers de Framespa, 11/2012

¹⁸ Il avait été nommé évêque de Luçon en Vendée, en 1606.

lieu et enfin d'Anne d'Autriche. »¹⁹ Ce graveur du roi, pourvu d'un logement au Louvre en 1633, fut notamment l'auteur de plus de vingt portraits de la famille royale et devait également graver d'après Sébastien Bourdon. En 1631, il donne un portrait de Louis XIII en armure à l'antique, couronné de lauriers destiné au frontispice de l'ouvrage « Le Prince », œuvre de Jean-Louis Guez de Balzac. Cette estampe a pu être le modèle utilisé pour notre représentation du monarque. La couronne royale fermée désignant le souverain s'est ici substituée aux lauriers mais le visage est fidèlement reproduit. Pour Richelieu, il s'agit peut-être d'un portrait en buste du prélat coiffé de la barrette et arborant l'ordre du Saint Esprit en sautoir, représenté encore jeune par comparaison au célèbre portrait de Philippe de Champaigne.



ill. 6 - Frontispice de l'ouvrage, Le Prince, avec le portrait de Louis XIII gravé par Michel Lasne, Paris, Bibliothèque Nationale, cabinet des Estampes



ill. 7. Armand-Jean Du Plessis, cardinal de Richelieu, gravé par Michel Lasne, Paris, Bibliothèque Nationale

Dans les deux cas, l'orientation des visages de trois quarts vers la droite, les traits nettement dessinés, les nez busqués du souverain et de son ministre, sont fidèlement repris sur notre peinture.

Le personnage placé derrière sainte Catherine de Sienne évoque certainement Anne d'Autriche. Ce visage régulier, proche de celui de sainte Catherine, peu caractérisé, ne semble pas avoir été directement inspiré par le portrait de la souveraine, publié par Michel Lasne en 1632.²⁰ Doit-on imaginer qu'en l'absence de portrait gravé, l'artiste a peint un visage juvénile censé représenter une reine mais symboliser également la gent féminine du royaume ? L'ébauche d'une couronne et la présence d'un manteau bleu doublé d'hermine et orné d'amorces de fleurs de lis identifie en tous cas le rang du personnage.

¹⁹ Arnouldet, Thomas, Duplessis, Georges, Michel Lasne de Caen, graveur en taille douce, Caen, 1856, p.5, lettre de M. de La Brethonnière à M. Huet, avril 1699.

²⁰ Un exemplaire est conservé au musée national du château de Versailles.

Le Rosaire de Trigance et les premières œuvres connues de Bourdon : des points certains de parenté.

Ce personnage au visage ovale et au nez grec, quelque peu stéréotypé, est peut-être l'un des éléments confirmant la signature du jeune Bourdon. On peut en effet le comparer à la jeune joueuse de cymbales antiques figurant au second plan du tableau « le Roi Salomon sacrifiant aux idoles »²¹, peint vers 1646 d'après Jacques Thuillier²², pour le secrétaire d'État Louis Phélypeaux de La Vrillière.



ill. 8 - Sébastien Bourdon, Le Roi Salomon sacrifiant aux idoles, Paris, musée du Louvre © RMN-Grand Palais -musée du Louvre) / Stéphane Maréchalle



ill. 9 – 83 – Trigance – Eglise - tableau du Rosaire, détail : Anne d'Autriche © Florence Feuardent

On remarque le même visage arrondi, le nez grec, l'ombre grise portée sur les tempes et la mâchoire, le même dessin pour des lèvres soulignées à l'ouverture de la bouche par un trait sombre prononcé.

Il est indispensable de comparer le Rosaire à quelques œuvres certaines de la jeunesse de Bourdon, à la lumière plutôt faible cependant, de nos connaissances historiques.

²¹ Paris, musée du Louvre, Inv. 2800.

²² Thuillier, n°99, pp.244-245.

Dans le catalogue qu'il a consacré à l'artiste en 2000, Jacques Thuillier précise que « les renseignements concernant les vingt premières années sont fort rares. Presque tout nous échapperait sans les indications fournies par le mémoire de Guillet de Saint Georges. Mais ces indications sont elles-mêmes trop vagues pour guider dans l'exploration des archives. Elles n'ont permis, jusqu'ici, d'identifier aucune peinture, aucun dessin remontant à cette époque... ».²³

Ce que l'on sait par son premier biographe, repris par les ouvrages de Charles Ponsonailhe en 1883²⁴ puis par Jacques Thuillier, est en effet assez peu de choses, du moins avant son départ pour Rome en 1636. Né à Montpellier le 2 février 1616 d'un père peintre verrier protestant, il est envoyé enfant dès 1623 à Paris chez l'un de ses oncles, sans doute afin d'échapper aux troubles qui agitent alors le Languedoc, théâtre d'une reprise des guerres de religion où s'affrontent troupes royales et camp réformé dirigé par le duc de Rohan.

De son apprentissage auprès d'un certain Barthélémy, peintre qui n'a pu être identifié avec certitude, on ne sait rien, si ce n'est le génie précoce de Sébastien. Il aurait commencé à peindre ses premières œuvres à l'âge de quatorze ans, et serait parti pour un périple provincial peu après 1630. Après avoir peint une voûte à fresque pour un château du bordelais, la tradition dit que faute de commande, il se serait engagé à Toulouse auprès d'un capitaine qui, amateur d'art, aurait apprécié le talent du jeune homme au point de le libérer de son contrat et de l'aider financièrement à reprendre son voyage.

Ce qui est certain, c'est qu'il est de retour à Paris en 1636 puisqu'il figure sur la liste des artistes employés dans les châteaux royaux sous le nom de Sébastien Bourdony et qu'il reçoit un pécule « pour supporter les frais du voyage et séjour qu'il va faire en Italie. »²⁵

Entre Toulouse et son retour à Paris, Bourdon est-il passé par la Provence avant de remonter vers la capitale par la vallée du Rhône ?

L'orthographe variable de son patronyme, cette mention « Bourdony » de 1636, ne fait-elle pas écho au « Bourdoun » que l'artiste inscrit sur la toile de Trigance deux ans plus tôt ? Bourdoun est la traduction littérale en languedocien de Bourdon, désignant tout aussi bien l'insecte, le bâton de pèlerin ou le jeu d'orgue. Or, ainsi que le rappelle Jacques Thuillier, « Toute sa vie, Bourdon s'est présenté comme natif de Montpellier et fidèle à sa patrie. »²⁶

Le fait qu'à peine âgé de dix-huit ans, il signe son nom selon la prononciation méridionale n'est sans doute pas étranger à cet attachement. D'autre part, la signature qui est authentique, présente une calligraphie qui correspond bien à celle en usage dans les années 1630.

Que dire enfin de l'argument principal, c'est à dire du style ou de la manière du jeune artiste ?

« Nous ignorons tout ce que peignit Bourdon avant vingt ans, écrit Jacques Thuillier, même si on dit qu'il sut manier le pinceau dès ses quatorze ans. »²⁷

Avait-il été influencé par Simon Vouet et Claude Vignon ainsi que le professeur le suggérait ?²⁸

²³ Thuillier, p.105.

²⁴ Ponsonailhe, Charles, Sébastien Bourdon, sa vie et son œuvre d'après les documents inédits tirés des archives de Montpellier, Paris 1883.

²⁵ Cité par J. Thuillier, p.107.

²⁶ Thuillier, p.105.

²⁷ Thuillier, p.146.

²⁸ C'est ce que suppose Jacques Thuillier, p.146.

De son séjour italien (1636-1637), on retiendra que le jeune homme, admirateur de Nicolas Poussin, de Claude Lorrain et de maîtres flamands installés à Rome, parvint à imiter leur manière à la perfection, dans des sujets forts différents pourtant, acquérant vite la réputation d'un génie polymorphe. Ces détracteurs prétendent même qu'il n'avait pas su se faire une « manière arrêtée ».²⁹

Cependant, la comparaison entre le tableau de Trigance et certaines œuvres parisiennes datables des années 1640, semble éclairante, et permet d'identifier des traits propres à l'artiste, tant dans le dessin que dans le traitement pictural.

La composition du Rosaire reste très proche d'un modèle alors répandu notamment en Provence, consacré à ce thème, comme le prouve la comparaison avec plusieurs œuvres du peintre dracénois François Mimault (v.1580-1652),³⁰ en particulier son Rosaire de la cathédrale d'Entrevaux, daté de 1631.³¹

Les personnages sont disposés selon une composition pyramidale dominée par la Vierge à l'Enfant, et se détachent sur un fond séparé en deux registres céleste et terrestre.



ill. 10 – Entrevaux - ancienne cathédrale - François Mimault, la Vierge du Rosaire © Région Provence-Alpes-Côte d'Azur-Inventaire général-F. Baussan

²⁹ Thuillier, p.37.

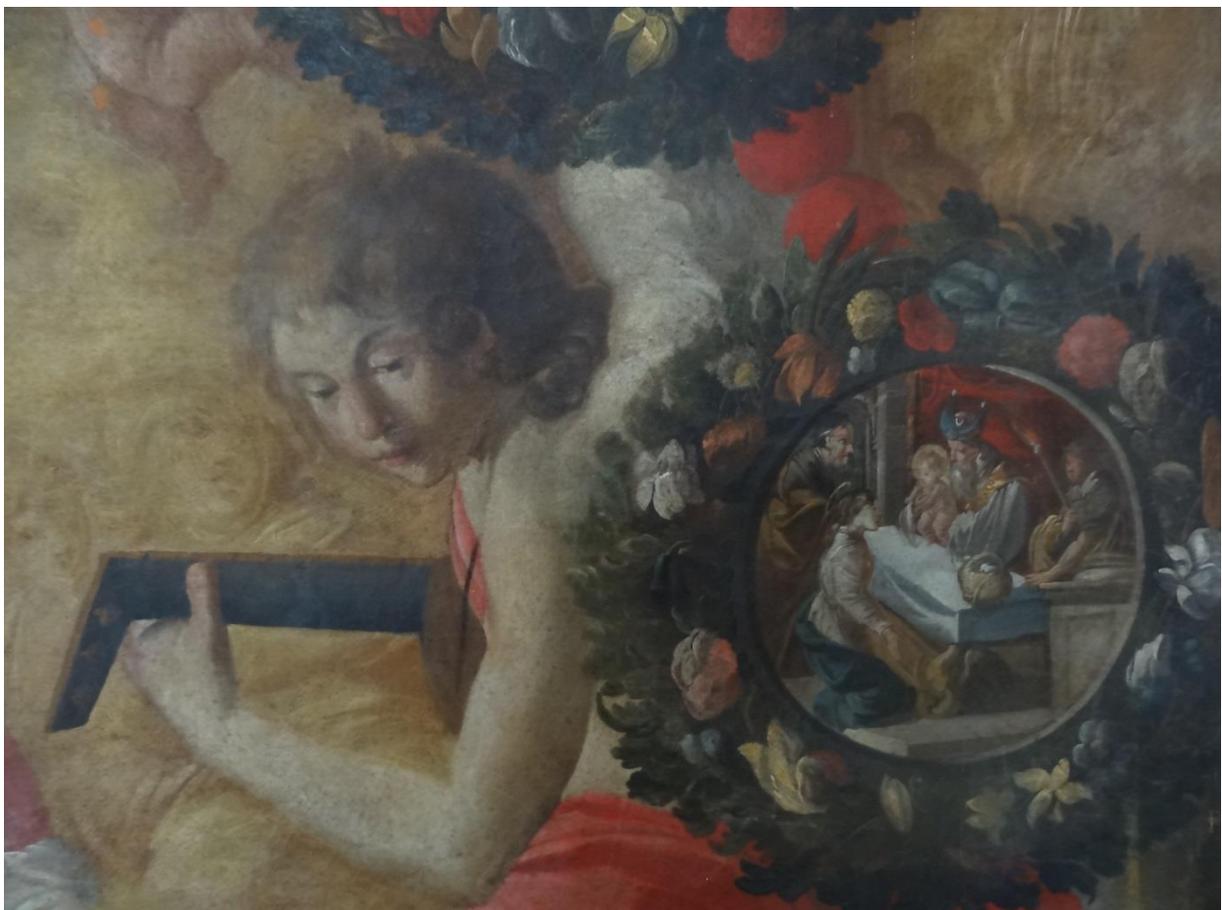
³⁰ On peut citer notamment son Rosaire peint en 1613 pour Senez, ou celui d'Entrevaux réalisé en 1631.

³¹ Classé monument historique le 14.11.1991

Ce recours à une formule bien établie ne doit pas étonner : l'artiste est au tout début de sa carrière, d'autre part, il répond à un programme imposé par ses commanditaires. Le tableau est un support pour une dévotion dont l'iconographie est codifiée.

Le dessin et la touche, la forme et la typologie des visages, les modelés des carnations et des plis d'étoffes présentent des caractéristiques que l'on retrouve sur quelques toiles du début de la période parisienne de Bourdon.

Exception faite de sainte Catherine et d'Anne d'Autriche dont les visages grecs sont idéalisés, les autres personnages sont traités comme autant de portraits. C'est bien entendu le cas d'Urbain VIII, de Louis XIII et de Richelieu, mais également d'un saint Dominique juvénile à la barbe naissante. Plus surprenant, les figures du registre céleste frappent par certains détails réalistes : l'ange luthiste au visage adolescent jette un regard quelque peu distant vers la terre.



ill. 11 – 83 – Trigance – Eglise - tableau du Rosaire, détail, ange jouant du luth © Laurent Hugues, drac paca crmh

La Vierge et l'ange tenant une partition arborent un profil au nez nettement busqué.



ill. 12 – 83 – Trigance – Eglise - tableau du Rosaire, détail, Vierge à l'Enfant et ange tenant une partition © Laurent Hugues, drac paca crmh

Ce visage de l'ange est presque identique à celui d'une suivante tenant un chien qui se tient derrière la Cléopâtre du tondo sur cuivre du musée de Rouen, l'Arrivée de Cléopâtre.³²



ill 13 - Sébastien Bourdon, L'arrivée de Cléopâtre, Rouen, musée des Beaux-Arts © droits réservés

³² Thuillier, n°82, pp.226-227

Sur ces visages orientés de trois quarts vers la droite, on retrouve un nez prononcé, des paupières mi-closes et des ombres brunes qui voilent la quasi totalité de la face des personnages de second plan. Que les personnages soient dans l'ombre ou dans la lumière, on retrouve ces ombres brunes destinées à accentuer le modelé. Elles soulignent systématiquement l'arcade sourcilière, la paupière, l'ouverture de la bouche, l'ombre des narines ou le dessin de la mâchoire.

Outre le Roi Salomon sacrifiant aux idoles et l'Arrivée de Cléopâtre, on retrouve l'emploi de cette technique sur le Sacrifice de Jephté du musée de Lyon.³³

Un autre point commun à ces œuvres est le dessin précis et élégant des mains longues et graciles et la maîtrise des raccourcis grâce aux ombres (en particulier la main droite de saint Dominique).

Les drapés sont amples et les plis sages des anges chantant du Rosaire annoncent le manteau de la prêtresse du Roi Salomon.

Ce souci de la correction du dessin et du volume laisse place, dans les médaillons des mystères, à un traitement bien différent.

Les couronnes de feuilles et de fleurs qui les encadrent sont d'une virtuosité remarquable. Elles semblent témoigner de l'influence qu'a pu avoir dans l'enseignement parisien de Bourdon, l'art des maîtres flamands comme Jan Brueghel dit de Velours (Bruxelles 1568-Anvers 1625) ou Daniel Seghers (Anvers 1590-Anvers 1661).

Les couronnes florales dont les fleurs choisies évoquent la Rédemption (les oeillets par exemple) ou l'amour divin (jasmin), symbolisent les idéaux de pureté et de vertu attachés aux sujets religieux.

Les épisodes du Nouveau Testament ou mystères, montrent en revanche une grande liberté de touche. Ils sont traités comme de petites esquisses, rapidement brossées à l'aide d'une touche large à peine soulignée de quelques ombres. Le couronnement d'épines et encore plus le Christ à la colonne peuvent être comparés à l'esquisse du maître représentant Marc-Antoine et Cléopâtre.³⁴ Le fléchissement de jambe de Marc-Antoine est traité à l'identique de celui du Christ à la colonne. La nervosité des drapés, le caractère schématique des visages de cette esquisse se retrouvent sur chacun de nos médaillons du Rosaire.

³³ Thuillier, n°97, p.242.

³⁴ Publiée par J.Thuillier, collection particulière, p.239.



ill. 14- Sébastien Bourdon, Marc-Antoine et Cléopâtre, esquisse, collection particulière, in Catalogue d'exposition *Sébastien Bourdon 1616-1671*, RMN, Paris, 2000



ill. 15 – 83 – Trigance – Eglise - tableau du Rosaire, détail, le couronnement d'épines © Laurent Hugues, drac paca crmh



ill. 16 – 83 – Trigance – Eglise - tableau du Rosaire, détail, le Christ à la colonne © Laurent Hugues, drac paca crmh

Le sacrifice de Jephté du musée de Lyon présente aussi plusieurs analogies avec le Rosaire de Trigance. Le visage couleur de brique de Jephté en particulier, avec ses rides frontales prononcées et l'alternance de points de lumière blancs et d'ombres portées, nous paraît très proche du visage papal du Rosaire.

Cet étonnant portrait de vieillard, coiffé d'une tiare ne peut que figurer le pape Urbain VIII Barberini (1568-1644), élu au trône de saint Pierre en 1623.

Comme pour Louis XIII et Richelieu, il paraîtrait logique que Bourdon ait utilisé un portrait gravé comme modèle. Or, parmi les gravures disponibles vers 1630, celles de Claude Mellan d'après Simon Vouet, celles d'après Rubens, Abbatini ou Ottavio Léoni, aucune ne ressemble à notre personnage.

L'élégant visage du pontife romain peint par Le Bernin (1598-1680), gravé en 1631 par Claude Mellan (1598-1688), à la moustache finement dessinée et la barbe taillée, au regard dégagé, est devenu sous le pinceau de Bourdon un petit vieillard engoncé dans sa chape. Le visage ridé à l'extrême, souligné par une barbe aussi abondante que brouillonne, le nez aquilin, les sourcils froncés et le regard inquiet, ne flattent guère le chef de l'Église.

Faut-il voir dans ce traitement un peu caricatural une facétie qui confirmerait la signature de Sébastien Bourdon ?

L'artiste était réputé pour la vivacité de son tempérament et son goût pour l'ironie. D'autre part, son appartenance et son attachement à la foi protestante étaient connues. L'influence de la religion Réformée sur l'art de Bourdon est actuellement le sujet d'une exposition au musée de Port-Royal des Champs³⁵. Nous nous contenterons simplement ici de constater qu'à l'instar de plusieurs de ses contemporains réformés (Reynaud Levieux, Nicolas Tournier), il distingua foi et profession. Les peintres savaient l'intérêt et la notoriété qui pouvaient résulter des commandes passées par le clergé catholique et il aurait été bien imprudent de renoncer à bénéficier d'un moyen efficace de faire carrière.

S'il répond avec un honnête talent à la commande de la représentation d'une exaltation mariale si éloignée de ses convictions, n'aurait-il pas un peu détourné l'image du chef de l'Église pour exprimer discrètement un brin d'ironie ?

La véritable trogne papale de Trigance n'est pas sans rappeler en effet la critique qui fut publiée à l'encontre de Sébastien Bourdon dans un libelle rédigé en 1659 par un concurrent montpelliérain, le peintre Samuel Boissière, au sujet du tableau du maître-autel de la cathédrale de Montpellier, illustrant la Chute de Simon le magicien.³⁶

Boissière insinue que les convictions religieuses de Bourdon l'ont amené à traiter certains personnages avec trivialité : « certes, je le souçonnerais, étant huguenot comme il est, de ne s'en être pris malicieusement contre l'honneur qui est deu aux saints... Quelles figures n'a-t-il pas mis à la compagnie d'un saint... un de ces deux vieillards qui sont derrière le S. Pierre, ne ressemble-t-il pas à un vieux bouvié que le hale a rosti ; celui qui est au dessous habillé d'une draperie blüe, porte-t-il pas la teste d'un vray ramoneur de cheminée... ».

³⁵ Sébastien Bourdon, peintre protestant ? Du 20 septembre au 16 décembre 2018.

³⁶ Hilaire, Michel, Bourdon et Montpellier, In, Thuillier, Jacques, pp.86-87.

Ces remarques, sans doute inspirées par la jalousie d'un rival, ne comportent-elles pas une part de vérité ? Sous le couvert de la liberté créatrice de l'artiste, Bourdon a bien pu égratigner d'une ironie un peu mordante la figure du pontife romain. Après tout, personne n'avait connaissance des traits réels d'Urbain VIII dans les montagnes du diocèse de Riez.

Il ne pouvait alors se douter de la mésaventure qu'il vivrait dans la Rome du même pontife trois ans plus tard. La tradition rapportée par Charles Ponsonailhe raconte qu'à l'âge de vingt ans, il fut obligé de fuir de Rome menacé par le Saint Office. Les recherches de Jacques Thuillier ont prouvé la réalité historique de cette assertion : victime de la jalousie d'un peintre, il fut dénoncé comme hérétique avec l'un de ses compagnons et dut quitter la ville éternelle peu après Pâques 1637.³⁷

Les convictions religieuses de Bourdon ne l'empêchèrent cependant pas de bénéficier des commandes ecclésiastiques ; il peignit par la suite plusieurs prélats (le cardinal de Retz, Fouquet, évêque d'Agde) et de nombreux sujets dévotion.

Le Rosaire de Trigance, l'une de ses rares œuvres signées et datées, inaugure sa carrière par une commande destinée à une modeste confrérie de paroisse.

Si la composition imposée par le sujet n'est guère originale, la touche de l'artiste de dix-huit ans s'affirme déjà ; elle est aisée, tantôt délicate et appliquée, tantôt brillante et enlevée. On y voit les caractéristiques graphiques et colorées que l'on retrouvera dans les œuvres qui lanceront sa brillante carrière parisienne dès son retour de Rome.



ill 17 - Gian Lorenzo Bernini, portrait du pape Urbain VIII ca 1631, Rome, Galeria nazionale d'arte antica © droits réservés



ill. 18 – 83 – Trigance – Eglise - tableau du Rosaire, détail après restauration : Urbain VIII et Richelieu © Florence Feuarent

³⁷ Thuillier, p.108.