

**L' « ASSOMPTION »
DE LUDOVIC-ABRAHAM
VAN LOO POUR LES PÉNITENTS
BLEUS :
SOURCES ET INFLUENCES**

Luc THEVENON

• Le peintre

Ludovic (ou Louis) Abraham Van Loo, né à Amsterdam en 1653, est mort à Nice, où il résidait depuis treize ans, le 13 mai 1712. Sa biographie a été esquissée, puis approfondie par deux érudits niçois. Georges Doublet d'abord lui a consacré deux articles en 1920 et 1922. Puis Charles Astro, dans les années 1970, s'est attaché à compléter, par des recherches d'archives et de terrain, les connaissances concernant l'artiste. En 1979 pour l'exposition « *Peinture et sculpture au XVIIe siècle dans les Alpes-Maritimes* », il livrait une partie de ses découvertes, complétées par une notice substantielle dans notre ouvrage commun paru en 1985. Poursuivant ce travail, notamment dans les régions plus lointaines que fréquenta le peintre, il pouvait publier en 2000, un bilan des connaissances historiques et artistiques dans le catalogue de l'exposition « *Les Van Loo, fils d'Abraham* ». Nous ne ferons donc que lui emprunter les éléments biographiques qui suivent¹.

Abraham, son frère Jean et leur père Jacob, israélites originaires d'Amsterdam, furent naturalisés français vers 1667. La famille était originaire de la ville néerlandaise de L'Ecluse, nom français de Sluis, devant laquelle en 1340 la flotte française fut détruite par les anglais, prélude à la Guerre de Cent Ans. A Paris, ils entrent à l'Académie Royale de peinture dont Abraham fut lauréat en 1671 avec « Louis XIV donnant la paix à l'Europe », toile célébrant la fin de la Guerre de Dévolution ou « Guerre en dentelles », le Traité d'Aix-la-Chapelle (mai 1668) ayant rendu la paix à l'Europe en ménageant les droits tant de Charles II d'Espagne que de l'empereur Léopold 1^{er}. Les Van Loo disparaissent des actes et des archives une dizaine d'années durant, période probablement mise à profit pour voyager et parfaire leur formation, peut-être en Italie (?), à Gênes (?). Autour de 1681 Abraham séjourne à Lyon où il abjure dans l'église des ursulines, se convertit au catholicisme et choisit le prénom de Ludovic (ou Louis). En 1682, on le retrouve à Toulon où est fixé son frère Jean; ils décorent des navires de la marine royale. Abraham, fixé lui à Aix-en-Provence, y épouse le 27 janvier 1683, Marie, la fille de Jacques Fossé, sculpteur qui décora la façade de l'hôtel-de-ville. Son activité est modeste : des bannières comme celle du Saint-Sacrement pour une confrérie de Cadenet et le décor du catafalque dressé dans la cathédrale Saint-Sauveur pour célébrer la « pompe funèbre » de Marie-Thérèse d'Autriche reine de France morte le 30 juillet 1683 à Versailles. Son fils aîné Jean-Baptiste naît à Aix le 11 janvier 1684. En 1686 il se transfère à Toulon, décore le « Pompeux » puis douze autres vaisseaux ; il orne la chapelle de l'hôpital maritime d'une fresque, l'« Institution du Rosaire ». De fin 1687 à 1694 il est à Grasse où naissent deux de ses fils et où il reçoit des commandes venant de confréries, du Rosaire en particulier, de localités voisines. Il se rend à Majorque en 1695 et y demeure jusqu'en 1698. Dans cette île il participe avec d'autres artistes à la décoration du monastère de San Salvador près de Felanitx. En 1699 enfin il s'établit à Nice où il restera jusqu'à sa mort. Y naîtront ses quatre derniers

¹ Georges Doublet, « Notre passé : la misère du peintre Louis Van Loo à Nice », in *L'Eclaircur du Dimanche*, n°1, 14 novembre 1920.

Idem., « Le peintre niçois Louis Van Loo à Nice d'après des documents inédits », in *Provincia*, tome II – 1922, pp. 50 à 62.

Charles Astro, entrée « Abraham-Louis Van Loo (Amsterdam 1653 ?-Nice 1712) », in Ch. Astro et L. Thevenon, *La peinture au XVIIe siècle dans les Alpes-Maritimes*, Serre, Nice, 1985, pp. 36 à 39.

Idem., « Abraham-Louis Van Loo », in *Les Van Loo, fils d'Abraham*, catalogue d'exposition 1^{er} novembre–28 février 2001, musée des Beaux-Arts, édition Nice-Musées, Nice, 2000, pp. 15 à 25 (photos couleurs des œuvres niçoises).

Voir aussi : Charles Ginoux, *Liste chronologique des peintres du nom de Van Loo (1585-1785)*, Aix-en-Provence, 1890.

enfants dont Charles-André en 1705, baptisé à la cathédrale Sainte-Réparate. Ce dernier, sous le prénom de Carle, sera l'artiste le plus célèbre de la dynastie des Van Loo².

Les auteurs cités s'accordent pour estimer que Ludovic-Abraham Van Loo eut à Nice une vie étriquée, un logement modeste et des commandes rares. Plus récemment, Charles Astro a modéré cette considération, d'abord en livrant une liste d'une quinzaine d'œuvres réparties entre la Provence orientale (département du Var) et les hautes vallées niçoises, ensuite en relevant, comme l'avait fait Joseph Brès, que le 24 octobre 1707 il recevait 30 livres pour le prêt de douze tableaux au comte de Montgeorges gouverneur de Nice et du Comté pour Louis XIV qui occupe alors les Etats de Savoie et a même rattaché le comté de Nice à la France; il s'agissait de meubler le palais royal, résidence des gouverneurs, à l'occasion des fêtes données pour célébrer la naissance de l'Infant Louis, fils de Philippe V d'Espagne et petits-fils de Louis XIV³. Enfin l'inventaire après décès indique que son atelier contenait une dizaine de peintures parmi lesquelles des sujets profanes ; certaines étaient en cours d'achèvement. Ces détails démontrent que le peintre n'était pas aussi délaissé par les commanditaires et que ceux-ci pouvaient être aussi bien religieux que laïcs. Comme le fait remarquer Charles Astro, les discrètes mentions quant à sa formation : élève de son père, puis de l'Académie parisienne, la date tardive de ses premières toiles conservées : peu avant 1691, rendent difficile une analyse critique de l'œuvre de Ludovic-Abraham Van Loo⁴. L'adhésion au baroque au travers des œuvres des Carrache et des maniéristes italiens, qui ont exercé une forte influence sur la peinture de notre région aux XVIIe et XVIIIe siècles, comme la connaissance du caravagisme, paraissent d'emblée manifestes. De même les personnages massifs, aux visages burinés trahissent des réminiscences rubéniennes pour lesquelles les origines de l'artiste ne sont sans doute pas étrangères. L'étude de l'« Assomption » des Pénitents Bleus de Nice va permettre de préciser l'origine d'influences auxquelles l'artiste s'est montré sensible et certaines des sources qui ont alimenté son inspiration.

• Les donateurs

Le tableau porte dans sa partie inférieure droite des armoiries qui n'ont pu être identifiées ; en bas à gauche figure la mention du donateur, mais n'en subsiste que le nom d'« Antonius », prénom ou patronyme ? L'identification de ce personnage préciserait définitivement l'origine de l'œuvre. En effet en 1784 les Pénitents Bleus ont accueilli dans leur oratoire la majeure partie du mobilier de la chapelle voisine de Notre-Dame de Sincaire qui se trouvait justement placée sous le vocable de l'« Assomption ». Toutefois dans les détails concernant ce transfert il n'est pas question d'un tableau aussi important qui en aurait évidemment orné le chevet. En revanche la statue de Notre-Dame de Sincaire, très vénérée des Niçois depuis 1543, fut transférée chez les pénitents où elle est toujours conservée. C'est elle qui devait dominer l'autel majeur de la chapelle désaffectée. D'autre part Joseph Brès avait relevé dans des archives notariales que la confrérie du Saint-Sépulcre, peu après sa fondation et en tous cas avant 1469, avait commandé au peintre niçois Jacques Durandi un retable de l'« Assomption » pour le chevet de leur chapelle. Dès son origine donc la confrérie des Pénitents Bleus avait choisi comme culte majeur celui de l'« Assomption ». Dans l'état actuel des recherches on peut donc considérer comme probable que le tableau de Van Loo vienne de la confrérie et non de la chapelle Notre-Dame de Sincaire⁵.

² Béatrice Debrabandere, « Les années de jeunesse de Carle Van Loo, de Nice à Paris (1705-1735) », in *Les Van Loo, fils d'Abraham...*, ouvr. cit., pp. 57 à 81.

³ Joseph Brès, *Note d'archivio*, Imprimerie A.N.Emanuel, Nice, 1919, p.149

⁴ Charles Astro, « Abraham-Louis Van Loo », in *Les Van Loo, fils d'Abraham*, ouvr. cit., p.17.

⁵ Luc Thevenon, *Du Château vers le Paillon, développement urbain de Nice de la fin de l'Antiquité à l'Empire*, Serre, Nice, 1999, p. 226.

La fondation de la confrérie du Saint-Sépulcre n'est très vraisemblablement pas antérieure aux années 1460-61. Elle correspond à la venue des franciscains de l'Observance à Nice. Comme pour d'autres ordres réguliers, cette confrérie eut pour but initial de préparer et de faciliter l'installation des membres de cette branche franciscaine à la Buffa. Le couvent fut construit dans ce quartier. Son église Sainte-Croix, l'une des plus prestigieuses constructions gothiques du comté de Nice, eut ses heures de gloire, accueillant pour la Pentecôte 1535 le chapitre général de l'ordre qui procéda à l'élection du nouveau ministre-général, puis en 1538 le pape Paul III et sa suite, etc... A l'intérieur les Pénitents Bleus eurent leur oratoire particulier jusqu'en 1504. Cette année-là ils se transportent en ville, rue Celleya, où ils construisent une nouvelle chapelle, bien localisée sur les plans de la fin du XVIIe siècle. C'est à cette époque et jusqu'en 1725 au moins que la confrérie opère des achats de locaux jouxtant sa chapelle et l'orphelinat attenant qu'elle dirigeait. Dans ce contexte on peut admettre que la chapelle ait été restaurée et embellie au début du XVIIIe siècle et qu'un nouveau tableau ait été commandé à Ludovic-Abraham Van Loo pour en orner le chevet⁶.

En 1782 s'amorce un nouveau tournant dans l'existence de la confrérie. Elle vend ses bâtiments à son voisin, le comte Charles-François Cays de Gillette et entreprend la construction d'une nouvelle chapelle sur la place Vittoria qui est cours d'aménagement. Les travaux y débutent le 26 octobre 1782 sous la direction de l'entrepreneur Pierre Laurenti et s'achèvent deux ans plus tard presque jour pour jour. Déjà le 6 avril 1784 l'édifice avait été béni et placée sous le titre de Notre-Dame de l'Assomption. Le soir du Vendredi-Saint, 9 avril, les Pénitents Bleus s'y transféraient en une procession conduite par leur prieur Vincenzo Calvi qui, partant de la rue Celleya, les conduisit à leur nouvelle chapelle où l'évêque de Nice, Monseigneur Charles Valperga de Maglione, dit une messe pontificale le lundi de Pâques. Le tableau de Van Loo et le mobilier y avaient été déménagés ; entre les 6 avril et 10 décembre 1784, ils furent augmentés de celui de la chapelle Notre-Dame de Sincaire démolie peu après⁷.

Le tableau devait se dégrader par la suite à tel point que, déchiré, très encrassé, il n'était plus lisible. En juin 1975, le prieur Jean Mangiapan désolé de voir une œuvre de cette qualité artistique et de cette importance historique risquer de se perdre, entra en contact avec la Ville en vue d'un don dans la perspective d'un sauvetage que la confrérie désargentée reconnaissait être incapable de financer. Le conservateur du musée Masséna de l'époque, Charles-Alexandre Fighiera, confirma sa valeur. Il fut alors choisi d'opter pour un dépôt, la propriété de la confrérie restant ainsi sauvegardée. En juillet 1975, elle entra donc à ce titre au Musée des Beaux-Arts Jules Chéret. En 1990 la confrérie reprenait contact avec la ville qui, puisque nous étions dépositaire de l'œuvre, nous interrogeait quant à la conduite à tenir ; nous recommandions d'engager une restauration suivie d'une restitution et d'une remise en place. Après avis du directeur des musées de Nice, Claude Fournet, cette position fut adoptée et nous donnions notre accord. Une restauration subventionnée par le biais de la conservation des Antiquités et Objets d'Art, la confrérie assumant un faible pourcentage, était décidée et confiée à Mme Laplaud. Celle-ci, établie à Puget-sur-Argens prit le tableau en charge le 17 décembre 1990. La restauration achevée, il fut restitué à la confrérie et remis en place dans sa chapelle en mai 1994⁸.

Sur l'inventaire de cette chapelle de Notre-Dame de Sincaire en 1782 cf. A.-J. Rance-Bourrey, ADAM, Bibliothèque III – 1765.

Sur le tableau de Jacques Durandi cf. Joseph Bres, *Brevi notizie inedite di alcuni pittori nicesi*, Nice, 1906, pp. 29 et 30 et Jean-Baptiste Toselli, *Biographie niçoise*, Nice, 1860, tome 1^{er}, p. 276.

⁶ Luc Thevenon, *Du Château vers le Paillon ...*, ouvr. cit., pp. 139 et 169.

⁷ Sur le déménagement de la chapelle Notre-Dame de Sincaire et le transfert des Pénitents Bleus cf. Luc Thevenon, *Du Château vers le Paillon ...* ouvr. cit., pp. 358 à 362.

⁸ Archives du musée d'Art et d'Histoire – Palais Masséna, divers courriers datés : 5 juin 1975/Secrétaire Général ; 9 juin 1975/Ch.-Al. Fighiera conservateur ; 23 juillet 1975 ; N° MC/ER/3832-3 sept.1975/Dir.

• Le modèle

La première référence iconographique de l'« Assomption » des Pénitents Bleus est le tableau de même sujet exécuté en 1616-17 par Guido Reni (Bologne 1575-1642) pour la chapelle fondée en 1614 par le cardinal Agostino Durazzo dans l'église Saint-Ambroise des jésuites de Gênes⁹. Ce tableau était déjà célèbre au XVIIe siècle : en 1672, le critique G.P. Bellori dans sa « Vies des peintres... » considère que « ...la glorieuse Assomption (est) l'un des plus remarquables parmi les tableaux célèbres d'Italie ». D'ailleurs l'œuvre avait suscité une approbation unanime lorsque, avant d'être transférée dans l'église génoise, elle fut exposée à Bologne dans l'atelier du peintre. Elle exprime une réflexion de l'artiste, à l'issue de son séjour romain, sur les expériences d'Annibale Carrache (Bologne 1560-Rome 1609) et du Guerchin (Cento près de Ferrare 1591-Bologne 1666). Guido Reni a exécuté plusieurs toiles reprenant des détails de ce tableau : la « Vierge de l'Assomption » du musée de l'Académie de Vienne, un « Saint Pierre » du Palais Pitti de Florence et un « Saint Joseph », adaptation d'un des personnages du premier plan, dépôt du Prado à la Capitainerie générale de La Corogne¹⁰.

Bien que formé à l'« Académie » des Carrache qui, en réaction à l'abstraction Maniériste, préconise un retour au « naturel », il choisit une orientation particulière, celle de la beauté et de la grâce dans leur acception héroïque. Le modèle en est Raphaël dont la « Sainte Cécile » (1514, Pinacothèque de Bologne) le fascina au point non seulement de s'en inspirer mais de la copier plus tard pour l'église romaine Saint-Louis-des-Français. Déjà autour de 1600 ce désir d'étudier Raphaël le pousse à se rendre à Rome; ses premières œuvres expriment pleinement cette influence. Il évolue alors vers les nouveautés de Caravage : sa « Crucifixion de saint Pierre » pour Saint-Paul-aux-Trois-Fontaines (1603, aujourd'hui à la Pinacothèque du Vatican) s'inspire de celle dont Caravage orna en 1600 la chapelle Cerasi à Sa Maria del Popolo. Dès lors son langage personnel se fixe: beauté raffinée des figures, vigueur douce mais ferme des mouvements, délicatesse des coloris ; il aboutit à une expression mêlée de romantisme et d'héroïsme. De retour à Rome en 1608 Guido Reni se voit chargé d'un important ensemble de fresques pour le Vatican et plusieurs églises ; ses constructions, ses rythmes, l'équilibre de ses teintes confirment l'assimilation des principes de Raphaël. Sa réputation atteint son apogée; il retourne définitivement à Bologne en 1615 non sans faire des séjours à Naples et de nouveau à Rome. Ce génie original est désormais partout admiré, créant les types de femmes célèbres pantelantes dans leur langueur amoureuse qui feront sa grande renommée, éclaircissant la palette de ses toiles jusqu'à la transparence au

Instruction Publique & Beaux-Arts ; N° MAH/90/206-31 juillet 1990/L.Thevenon (annoté par Dir. Musées Nice.)

⁹ Fiches techniques des quatre « Assomption » étudiées :

Abraham-Ludovic Van Loo, huile sur toile, 220 x 180 cm., 170 ?, Nice, Pénitents Bleus, chevet, signé en bas à droite : « Ludovicus / Van Loo / Fecit » + armoiries ; dédicace en bas à gauche : « Fecit Fieri / ?Antonius / Anno Dom(inus) 170. »

Guido Reni, huile sur toile, 442 x 287 cm., 1616-17, Gênes, église S. Ambrogio (Gesù), autel latéral.

Lorenzo Gastaldi, huile sur toile, 1680, Triora (haute Argentine, Ligurie), collégiale N.-D. de l' Assomption, chevet.

Guiglielmo Thaone, huile sur toile, 265 x 195 cm., 1714, Malaussène (moyenne vallée du Var), paroissiale N.-D. de l' Assomption, chevet, en bas à gauche : « IOANNES BAPA / CHRISTINI NICIENSIS / MALAUCENE ICONEM / HANC ECCLESIE, SUE, DONAVIT ANNO / SALUTIS 1714 DIE 15 AUGUSTI / ... ?... ».

¹⁰ Cesare Garboli et Edi Baccheschi, *L'opera completa di Guido Reni*, Rizzoli, Milan, 1971, Nos 80 – 80b – 80c, p. 97.

point de les laisser paraître des ébauches le laissant souvent incompris. Il est reconnu comme l'un des plus grands artistes baroques et ses œuvres sont recherchées dans toute l'Europe¹¹.

De son « Assomption » Ludovic-Abraham Van Loo reprend la structure générale et les principaux personnages : la Vierge et les puttis qui la cernent, les apôtres du premier plan fermant la composition à droite et à gauche. Mais déjà le saint Pierre qui, bras écartés, introduit l'œil du spectateur dans la scène et le conduit vers l'espace céleste où trône Marie, est modifié : ses bras refermés sont croisés sur la poitrine ; du coup il perd son rôle dynamique. C'est un autre personnage qui va l'assumer. Dans la composition de G.Reni, à saint Pierre succède un apôtre penché sur le tombeau vide autour duquel les autres protagonistes sont disposés suivant un faisceau de diagonales convergentes. Elles se joignent, à l'extrême gauche, sur deux visages dont les regards levés renvoient vers la Vierge et son cortège angélique. Van Loo ne suit pas cette construction ; il innove en rapprochant d'abord les espaces céleste et terrestre, supprimant ainsi la « fenêtre » qui, dans l'original, creuse l'arrière-plan et produit un effet de profondeur et de relief. Ensuite il tasse les apôtres autour du tombeau vide que certains sondent du regard. Enfin il place au premier plan et au centre une sainte Marie-Madeleine agenouillée. C'est elle qui devient l'élément dynamique de l'œuvre. Sa posture, ses vêtements clairs, brillants, aux plissés bouillonnants s'opposant aux mises plus ternes, moins agitées de ses voisins, conduisent l'œil du spectateur d'abord vers deux autres saintes Femmes introduites entre les apôtres et ensuite, par elles, vers la Vierge sommitale. Dès lors la composition de Van Loo s'éloigne sensiblement celle de son modèle. Or le Saint Pierre de Guido Reni est une reprise de schémas déjà expérimentés d'abord dans sa « Sainte Catherine d'Alexandrie » de l'église Saint-Alexandre de Savone en 1606 et surtout avec son « Saint Philippe Néri » de Sancta Maria in Vallicella de Rome en 1615 ; il reprendra encore ce type en 1631 dans sa « Madone et les Saints protecteurs de Bologne » de la pinacothèque de cette ville. Et Pierre-Paul Rubens (Siegen 1577-Anvers 1640) y sera sensible au point de l'introduire dans ses « Guérisons de saint Ignace » (1620), toile peinte à Anvers en 1620 avant d'être envoyée à Gênes pour l'église des jésuites qui depuis 1617 abritait précisément l'« Assomption » de G. Reni !

• Les sources

C'est justement Rubens qui fournit à Van Loo le modèle de la Madeleine de son premier plan. Ce personnage, le plus intéressant de la toile des Pénitents Bleus, a une histoire qui se prolonge, comme nous le verrons, bien au-delà de son utilisation par Van Loo. Il semble qu'on puisse en rechercher l'origine chez Raphaël (Urbino 1483-Rome 1520). Dans « L'Ecole d'Athènes » vaste fresque dont il décore la Chambre de la Signature au Vatican en 1509-1510. Il y dispose, mais au deuxième plan, le vieillard Diogène affalé sur les marches d'un temple laïc à la Bramante ; c'est lui cependant qui joue le rôle de pivot et c'est vers lui que l'œil du spectateur se porte d'emblée, avant de poursuivre en suivant le mouvement du jeune disciple qui gravit les marches vers le groupe formé de Platon et Aristote. L'année suivante, 1511, Raphaël donne le modèle de femme agenouillée de dos, proche du premier plan, bras gauche tendu, dans « Héliodore chassé du temple » fresque de la chambre vaticane homonyme ; il récidive en 1514, en la plaçant cette fois en avant plan et au centre, les deux bras levés et prolongeant une suite de colonnes cannelées, dans « L'Incendie du bourg », fresque de la chambre du même nom ; et c'est elle qui attire l'attention sur Léon X en prières, symbole d'une papauté ferme et confiante. On peut considérer que Raphaël a dès lors établi

¹¹ Evelina Borea, entrée « Reni (Guido) », in *Petit Larousse de la peinture*, tome II, Larousse, Paris, 1979, p. 1553.

C. Gnudi et Gian-Carlo Canali, *Guido Reni*, Florence, 1955.

un « système » qui se verra réutilisé inlassablement !¹². Par exemple Annibale Carrache, vers 1594-95, dans son « Aumône de saint Roch », toile de grandes dimensions (331 x 477 cm.) conservée au musée de Dresde, dont la sacristie des Pénitents Noirs de Nice possède une interprétation très réduite, reprend la silhouette du Diogène de « L'Ecole d'Athènes », sous la forme d'une matrone charnue, étendue devant les marches, au premier plan de l'hôpital des pestiférés.

Paolo Veronèse (Vérone 1528-Venise 1588) réutilise ce procédé, mais avance le personnage au premier plan; la référence devient plus précise. En 1565 un « Saints Marc et Marcellin conduits au martyre » lui est commandé en même temps qu'un « Martyre de saint Sébastien » pour l'église vénitienne de San Sebastiano ; le paiement définitif des honoraires convenus intervient en 1570. Dans cette toile monumentale (355 x 540 cm.), au centre du premier plan, il place, suivant les modèles raphaéliens cités, une femme de dos à demi agenouillée sur la marche basse d'un escalier. Le bras gauche tendu, elle introduit le spectateur dans une scène mouvementée où, encadrant Sébastien, les deux frères chrétiens font face à l'une de leurs épouses. Une réplique de moindres dimensions (115 x 179 cm.), exécutée par Paolo Veronèse en collaboration avec son frère Benedetto peu après 1570, est conservée à Anvers dans la maison Rubens ; elle provient de la collection Dulière. Ce personnage va connaître une fortune remarquable dans la peinture baroque européenne¹³.

Pierre-Paul Rubens va utiliser fréquemment ce modèle. Dans ses « Descente de Croix » d'Anvers (1614) et de Lille (1616-1617) une « Marie-Madeleine », agenouillée, occupe à peu près le centre du premier plan. Bras tendus elle se redresse pour recevoir les pieds du Christ. Cependant, placée de trois quart, elle laisse voir le profil de son visage. Dans un « bozzetto » de l'œuvre d'Anvers, conservé au musée de l'Ermitage (vers 1612-14) le personnage, complètement de dos, se rapproche des modèles de Raphaël et de Véronèse. On le retrouve, rejeté à l'extrême gauche et encore légèrement de profil, dans la « Mort d'Henri IV » (1622-1624) également conservé à l'Ermitage. Puis avec son « Assomption » de la cathédrale d'Anvers (vers 1614-1620) la reprise est presque textuelle. Il aboutit enfin à une transcription parfaite du personnage de Véronèse dans le « Jugement de Salomon » (vers 1620, 233 x 300 cm.) conservé au musée de Copenhague. Une femme, la mère de l'enfant vivant, est au centre de l'avant plan, à demi agenouillée sur la première marche du trône du roi, penchée sur la droite, elle tourne la tête à gauche ; la seule différence vient de ce que c'est son bras droit qui est tendu, pour arrêter le mouvement du bourreau. Or la construction d'ensemble est proche de celle des « Saints Marc et Marcellin allant au martyre ». Il existe une copie du « Jugement de Salomon » de Rubens dans la paroissiale Saint-Martin à La Tour-sur-Tinée. De dimensions bien plus modestes (134 x 180 cm.) elle porte, inscrit au dos, le patronyme de Banelli, artiste italien sur lequel nous n'avons aucune information ; elle peut remonter au dernier tiers du XVIIIe siècle. Une autre toile, conservée à Nice au musée des Beaux-Arts, est attribuée à l'atelier (ou à l'« Ecole ») de Poussin. Il s'agit des « Vendanges et fêtes au dieu Pan », dite aussi « Bacchanale » (106,5 x 155 cm.) ; elle remonte au troisième quart du XVIIe siècle. Elle est entrée dans nos collections en 1895 grâce au legs Charlemagne Hippolyte Cailleux. Composition très allongée, elle présente au centre un personnage identique à ceux que nous évoquons avec les œuvres flamandes précédentes¹⁴.

¹² Les Chambres du Vatican, dites aussi « Stanze », sont habituellement désignées par le sujet principal des fresques qui les décorent, par exemple ici : « Chambre de la Signature », « Chambre d'Héliodore », « Chambre de l'incendie », etc... Pour ces trois exemples cités ici cf. Daniel Arasse, *Génies de la Renaissance italienne, l'homme en jeu*, Famot, Genève, s.d. (c. 1985), pp. 77 à 83 et planches 13 – 14 – 15.

¹³ Terisio Pignati et Filippo Pedrocchi, *Véronèse, catalogue complet des peintures*, Bordas, Paris, 1992, p. 180, Nos 94 – 95 – 96.

¹⁴ *Rubens dans les musées de l'Union Soviétique*, Cercle d'Art, Paris, 1989, pp. 45 à 47 et 129 à 133.

Adolf Rosenberg, *P. P. Rubens, des Meisters Gemälde*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Leipzig, 1905 : catalogue de 551 reproductions en noir et blanc de toiles de Rubens avec fiches techniques, dont le « Jugement

Rubens et Poussin auront contribué à vulgariser cette « astuce » qui facilite la lecture d'une œuvre en fonction de la posture et de la direction donnée par le bras plus ou moins tendu d'un personnage central. Cette silhouette mouvante joue le rôle de pivot autour duquel la composition se déploie ; elle lui donne son équilibre et son rythme : personnages serrés autour d'un élément architectural ou mobilier, comme le sarcophage des « Assomption », ou bien cortège de figures inspirées des frises romaines. Ce dernier cas est illustré par une toile de Johann Heinrich Schönfeld (Biberach en Forêt-Noire 1609-Augsbourg 1684), « Le Triomphe de David » peint vers 1650 et conservé au musée d'art de Karlsruhe (115 x 207 cm.). Formé à Stuttgart, l'artiste voyage en Italie entre 1631 et 1653 et séjourne à Rome jusqu'en 1638. Il subit l'influence de Véronèse, puis s'imprègne de celles de Castiglione et de Poussin auquel il emprunte plusieurs figures. Il réside plusieurs années à Naples où il sera sensible notamment à l'art de Salvatore Rosa et sera un précurseur de la peinture rococo du XVIII^e siècle. Bien des peintres et graveurs germaniques s'inspireront de ses compositions étirées où les ruines des premiers plans accentuent la profondeur des lointains de ses paysages. Dans ce « Triomphe de David » justement, une femme agenouillée, inclinée, bras tendu vers la droite, se place à l'aplomb d'une colonne massive qui à gauche limite un temple et à droite borde un panorama embrumé ¹⁵.

Terminons cette rétrospective d'un motif célèbre et récurrent avec le languedocien Jean Raoux (Montpellier 1677-Paris 1734). D'abord formé dans sa ville natale, il est à Paris l'élève de Bon Boullogne et remporte un premier prix à l'Académie en 1704. Il part en Italie et travaille à Rome, Florence et Padoue où deux de ses œuvres sont conservées dans la cathédrale. A Venise il est le protégé de deux grands prieurs de l'ordre de Malte successifs. Le 28 août 1717, il est reçu à l'Académie de Paris, avec « Pygmalion amoureux de sa statue ». Il sera un portraitiste apprécié. Le musée Fabre de Montpellier possède plusieurs de ses œuvres dont un « Jugement de Salomon » (1710, 63 x 102,5 cm.) dont le schéma est emprunté au tableau de Rubens de Copenhague cité ci-dessus. Dans une composition inversée et plus distendue, on y retrouve, campée au centre et prolongeant une colonne cannelée massive, la mère éplorée jouant toujours ce rôle de pivot de la scène. Le geste est moins élégant et la dame est costumée en bergeronnette méridionale !

• Les influences

Dans l'« Assomption » des Pénitents Bleus la référence au tableau de Guido Reni chez les jésuites de Gênes s'avère évidente, comme on peut admettre que Ludovic-Abraham Van Loo, ayant pu se rendre dans la capitale ligure, en eut une connaissance directe. En revanche à quelle source précise l'artiste a-t-il puisé pour sa « Marie-Madeleine » ? Les gravures circulaient abondamment dans la région niçoise, divulguant des modèles prioritairement italiens, mais aussi flamands, voire français. Cependant Rubens avait séjourné en Italie de 1600 à 1608, faisant un séjour de deux ans à Gênes (1605-1606) ; il y sera le peintre de l'aristocratie locale et l'un de ceux des jésuites. Ceux-ci lui commandèrent en 1605, alors qu'il était encore à Rome, une « Circoncision », qui s'avéra trop grande pour l'encadrement de marbre déjà préparé ; il fallut attendre le retour de l'artiste dans la ville, en 1607 pour qu'il en réduisit les dimensions. Plus tard en 1618, les liens de Rubens avec l'aristocratie génoise s'étant maintenus étroitement après son retour à Anvers, les jésuites lui commandèrent les « Miracles de saint Ignace » qu'il acheva deux ans plus tard et expédia

de Salomon » don de Josias comte de Ransau, maréchal de France, au roi Christian IV de Danemark, rarement reproduit (p. 176).

¹⁵ Götz Adriani, entrée « Schönfeld », in *Dictionnaire de la peinture allemande et de l'Europe centrale*, Larousse, Paris, 1990, pp. 345 à 348 avec photo couleurs.
Cf. aussi H. Pee, *Johann Heinrich Schönfeld*, édition de la Gemälde Galerie, Berlin, 1971.

depuis les Flandres. Les deux toiles sont toujours dans le Gesù de la capitale ligure. Son influence était restée forte, dépassant les limites de la Ligurie ; les nombreuses copies conservées dans les Alpes-Maritimes en témoignent. Nous pensons donc que c'est à Rubens, plutôt qu'à Véronèse, que Van Loo a emprunté cette « Marie-Madeleine » très proche d'ailleurs de celles de ses « Descendentes de Croix » évoquées ici plus haut¹⁶.

Ludovic-Abraham Van Loo n'était pas le premier peintre de la région des Alpes méridionales à prendre pour modèle l'« Assomption » de Gênes. Lorenzo Gastaldi (Triora 1625-1690) l'avait déjà copiée, de manière plus servile, pour la collégiale de sa cité natale en 1680. Fils du peintre Giovanni-Battista qui le forme, ayant épousé la nièce du premier médecin d'Honoré II, ce qui lui assure l'appui du prince, il s'installe à Monaco en 1651. Il y séjourne huit ans au cours desquels il aura une importante activité, décorant de multiples tableaux les résidences princières de Monaco et de Menton. Un inventaire de 1731 énumère trente de ses toiles dans cette dernière ville. En 1659 il s'établit à Nice où il réside jusqu'en 1676. Il y est souvent sollicité par la municipalité lors des célébrations officielles. Si, dans le comté de Nice, seule une « Pentecôte » peinte pour l'église de Contes (vallée du Paillon) porte sa signature, on lui a récemment attribué deux toiles des paroissiales d'Isola et de Peillon. Après 1676 il se retire à Triora où il poursuit sa carrière décorant les églises du lieu et de la vallée de l'Argentine de sujets religieux (huit au moins sont conservés) et les palais aristocratiques locaux de compositions mythologiques et de l'histoire romaine. Honnête adepte du caravagisme, émule appliqué de Guido Reni auquel il emprunte la Vierge de sa « Pentecôte » peinte en 1676 pour l'église de Contes dans une composition plutôt inspirée de Luca Cambiaso, Lorenzo Gastaldi se définit comme l'un des meilleurs adeptes du baroque dans la région de Nice à San Remo et son arrière-pays. On peut le comparer à Bernardin Balduino avec lequel il semble avoir été lié d'amitié et à collaboré souvent.

C'est donc quatre ans après son retour dans son bourg natal qu'il recourt, pour la deuxième fois au moins, à un sujet de Guido Reni. Dans des proportions plus réduites il suit très exactement son modèle. Mais sa palette est plus sourde, les fonds plus sombres ce qui rapproche son œuvre d'une « nocturne » plus sensible à la tradition caravagesque. Cette forte empreinte de Guido Reni se retrouve dans une œuvre plus originale de l'artiste, « Saint François réconforté par des anges » (attribution, située vers 1665, conservée dans l'« Oratoire » San Giovanni de Triora), où il décrit le saint franciscain dans une attitude très voisine de celle du saint Pierre de l'« Assomption » génoise¹⁷.

• Les prolongements

L'étude de l'« Assomption » de Ludovic-Abraham Van Loo pour les Pénitents Bleus connaît une suite. Elle devait en effet influencer à son tour l'œuvre d'un autre artiste niçois. La reconstruction de la paroissiale de Malaussène, village de la moyenne vallée du Var, a été entreprise à l'extrême fin du XVIIIe siècle et achevée le 4 août 1704 suivant une date gravée à l'extérieur, dans un chaînage d'angle du chevet. Ses aménagements intérieurs se poursuivirent les années suivantes : le maître-autel, déjà en place en 1700, date de son antependium, est embelli de boiseries sculptées et dorées en 1710 comme l'indique le fronton du tabernacle. Une copie de la « Délivrance de saint Pierre » de Simon Vouet est placée au-dessus en 1714. Le 4 septembre 1729 l'édifice est consacré par Mgr. Raymond Recrosio, barnabite natif de Verceil, évêque de Nice depuis le 30 juillet 1727, agissant par délégation du vicaire-général

¹⁶ Rita Dugoni, *Chiesa del Gesù, Genova*, Sagep, Gênes, 1999, pp. 22 et 28.

¹⁷ Charles Astro, entrée « Lorenzo Gastaldi », in Ch. Astro et L. Thevenon, *La peinture au XVIIIe siècle...*, ouvr. cit., pp. 75 et 76.

Gianni Bozzo, *Giovanni-Battista e Lorenzo Gastaldi pittori trioresi del XVII secolo*, édition Comune di Triora, 1991.

de l'évêché de Glandèves dont relevait Malaussène. L'évêque titulaire de ce diocèse était alors Mgr. Dominique-Laurent de Berton de Crillon. Puis des stalles en bois sculpté et ciré sont ajoutées en 1738 au fond du chœur et un retable des « Ames du Purgatoire » avec sa toile est installé dans la chapelle du « Suffrage » en 1768. On le voit, cette église fourmille de dates, ce qui n'est pas habituel et facilite le travail de l'historien !

Quinze ans avant sa consécration l'église avait été bénie et sa dédicace imposée. La toile du chevet, en effet, une « Assomption », est précisément datée du 15 août 1714 dans une longue inscription précisant les noms des autorités civiles locales d'alors. Nous avons attribué cette œuvre à un peintre niçois, Guiglielmo Thaone, dont l'activité est documentée entre 1711 et 1753. Aux recherches d'archives publiées en 1919 et 1922 qui l'avaient fait connaître, nous avons ajouté le catalogue de ses œuvres conservées ; elles concernent essentiellement des églises du comté de Nice, à Contes, dans la vallée de la Tinée, à Utelle et à Malaussène où il est l'auteur de la copie de Simon Vouet citée ci-dessus. La même année il exécute donc le tableau majeur de cette paroissiale¹⁸.

Dans un format réduit par rapport à celui de Reni, mais plus grand que celui de Van Loo, Thaone revient strictement au modèle génois. Même si dans le détail les têtes des apôtres sont plus serrées et leur gestuelle légèrement différente, il respecte l'attitude de saint Pierre, bras largement ouverts, modifiée par Van Loo. Seule entorse il supprime l'apôtre agenouillé occupant le milieu. Cela pour introduire la fameuse Madeleine centrale que Van Loo avait emprunté à Véronèse et à Rubens. Du coup un apôtre manque, il le rajoute à l'extrême gauche. Quant aux deux Saintes Femmes, inséparables de la « Pécheresse » il les place au centre, comme Van Loo, mais tout à fait en arrière-plan. La synthèse des deux œuvres est ainsi réalisée en respectant les nombres des personnages attestés par les Ecritures. Elle témoigne de ce que le peintre connaissait les deux œuvres. Etant niçois, celle de Van Loo, son contemporain, devait lui être familière. Pour le tableau de Guido Reni il est possible, sinon probable, tout comme dans le cas de Van Loo, que Thaone ait pu séjourner à Gênes. Enfin l'un et l'autre ont sans doute connu Lorenzo Gastaldi, mort en 1690 et qui durant sa période niçoise faisait suivre sa signature de la mention « de Nicie ». G. Thaone est coutumier de ce genre de montages à partir d'œuvres différentes. Un exemple en est donné par sa toile des « Ames du Purgatoire » peinte vers 1730 pour la paroissiale de Contes, où le « Père de Pitié » est une transcription de la « Pieta » d'Annibale Carrache (c.1589-1600, aujourd'hui conservée à Naples Capodimonte), le « Saint François » est une reprise d'un personnage de Carlo Maratta qui l'avait lui-même emprunté au Pérugin et un autre saint est issu du répertoire de G. Reni ! Ainsi il devient parfois difficile de démêler dans ses œuvres l'origine des sources.

Voici un tableau niçois dont l'analyse entraîne loin dans l'histoire de la peinture. Il est le reflet de ce que présente une bonne partie des œuvres baroques des Alpes-Maritimes. Nous l'avons étudié au plan général en montrant que l'influence italienne se révélait prépondérante¹⁹. Elle s'exerce grâce aux maîtres du Maniérisme : Federico Barocci, le principal, avec six copies de sa « Descente de Croix » de la cathédrale de Pérouse et deux de sa « Vierge aux cerises » de la Pinacothèque Vaticane, mais aussi Daniele da Volterra dont une copie de la « Descente de Croix » de la Trinité-aux-Monts, de format réduit, est dans l'église de Drap. Ceux du Baroque ensuite illustré par Annibale Carrache et les copies des diverses

¹⁸ Luc Thevenon, « Guiglielmo Thaone, peintre (actif à Nice et dans le Comté de 1711 à 1753) », in *Destins niçois*, actes du colloque de Nice, 13 et 14 décembre 1996, Cahiers de la Méditerranée N° 55, décembre 1997, C.M.M.C. Faculté des Lettres, Nice, pp. 153 à 164.

¹⁹ Luc Thevenon, « Les influences italiennes sur la peinture baroque des Alpes-Maritimes », in Marie-Hélène Froeschle-Chopard (s/dir.), *Le patrimoine religieux du canton de Saint-Vallier (A.-M.)*, Serre, Nice, 2004.

versions qu'il a donné du thème de la « Pieta » et par Carlo Maratta avec lequel on retrouve une série de six copies de sa « Mort de saint Joseph ». Il faudrait encore citer Corrège, Luca Giordano, etc..., dont des copies ornent aussi les églises de notre région. En revanche des modèles flamands ce sont principalement ceux de Rubens, resté fameux à Gênes et en Italie, que l'on retrouve à commencer par l'une de ses « Descente de Croix », celle d'Anvers, dont trois copies ont été repérées. L'influence française quant à elle reste marginale jusqu'à la fin de l'Ancien Régime dans une région trop proche et culturellement trop liée à l'Italie. On remarquera cependant les copies de la « Délivrance de saint Pierre » de Noël Hallé à Isola et à Cannes et de Simon Vouet à Malaussène. Dans cette localité se trouve une copie de la « Descente de Croix » de Charles Lebrun commandée par les Pénitents Blancs pour le maître-autel de leur oratoire. Si ce thème, on le voit, bénéficie d'une prédilection particulière c'est que souvent les confréries de Pénitents, dont beaucoup étaient sous le vocable de la « Sainte Croix » ont contribué à introduire des modèles en commandant l'œuvre majeure de leur chapelle. Mais il faut souligner pour conclure que cette situation artistique n'est pas une particularité de notre région. Elle se retrouve, avec une ampleur diverse, dans les régions voisines ou plus lointaines. La si fameuse « Descente de Croix » de Lebrun, reproduite jusqu'en Suède et en Hongrie, décore le chœur de la collégiale de Savigliano près de Coni, dans le Piémont Cispadan. D'autres modèles restent à reconnaître dans l'espace niçois, c'est le cas d'une « Pieta » présente à Roquebrune, Toudon (datée 1647), au couvent franciscain de Nice et dont nous avons repéré une version réalisée par Caspar Membergers l'Ancien en 1614, dans l'ancienne abbatale de Radolfzell, sur les bords du lac de Constance, en Allemagne²⁰.

²⁰ Christof Stadler, *Radolfzell Münster unserer Lieben Frau*, Kunstverlag Peda, Passau, 1998, p. 26.

Caspar Membergers, ou Menberger, autrichien mourut à Constance peu après 1626. Son activité est connue, par des documents et par des œuvres conservées, entre la fin du XVI^e siècle et 1626. Il fut appelé par le prince-évêque de Salzbourg, Dietrich von Raitenau, dans sa ville où il travailla quelques années ; le musée de La Résidence y conserve trois scènes de « Déluge ». Cf. Dictionnaire Bénézit – 1999.

Charles Atro et Luc Thevenon, *La peinture au XVII^e siècle ...* ouvr. cit., pp. 104 et 105.