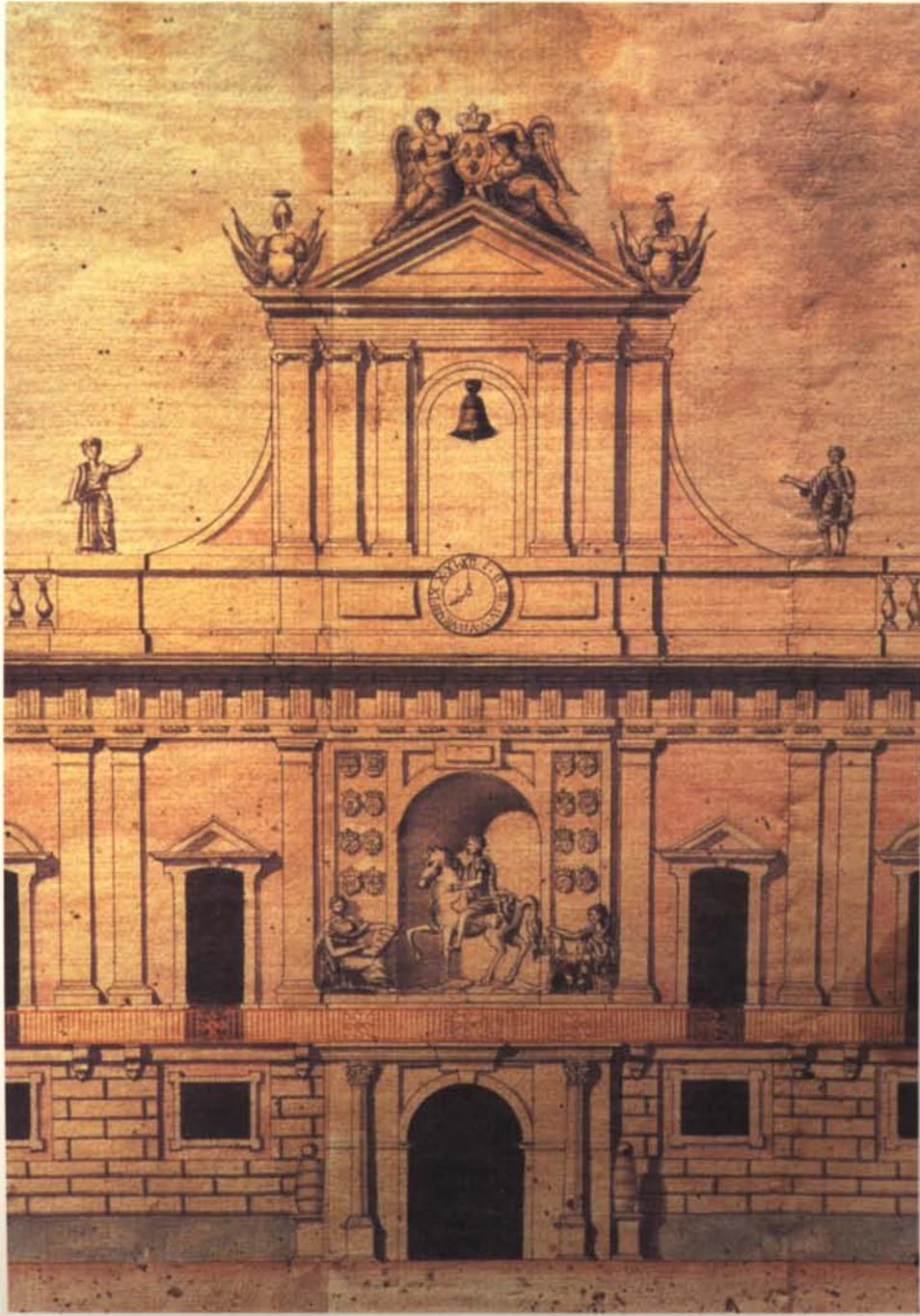


# M É M O I R E S DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE



TOME LVII - 1997

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CONSEIL GÉNÉRAL DE LA HAUTE-GARONNE ET DU CENTRE NATIONAL D'ÉTUDES SPATIALES

MÉMOIRES  
DE LA  
SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE  
DU MIDI DE LA FRANCE

FONDÉE EN 1831 ET RECONNUE D'UTILITÉ PUBLIQUE PAR DÉCRET DU 10 NOVEMBRE 1850

TOME LVII

1997

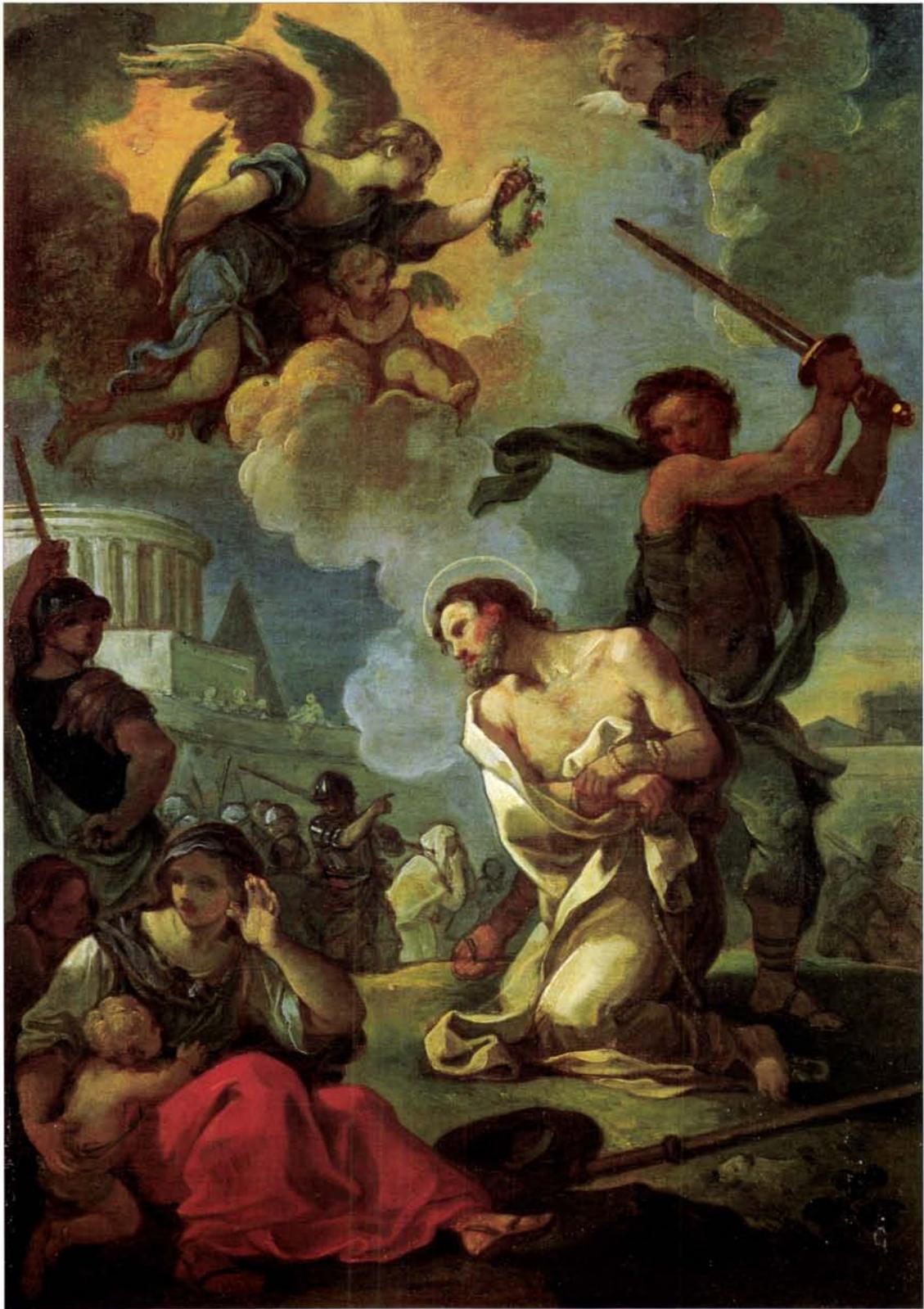
OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS DU CONSEIL GÉNÉRAL DE LA HAUTE-GARONNE ET DU CENTRE NATIONAL D'ÉTUDES SPATIALES

TOULOUSE

HÔTEL D'ASSÉZAT

Place d'Assézat 31000 Toulouse

---



CHARLES-JOSEPH NATOIRE, *MODELLO POUR LA DÉCOLLATION DE SAINT JACQUES DE CASTRES (TARN)*.  
*Collection particulière.*

## LE CYCLE DE LA VIE DE SAINT JACQUES DE CHARLES-JOSEPH NATOIRE À L'ÉGLISE SAINT-JACQUES-DE-VILLEGODOU DE CASTRES

par Jean-Claude BOYER \*

Dans l'immense naufrage des destructions d'œuvres d'art entraînées par la Révolution, un des facteurs de préservation, de conservation des peintures pourrait bien avoir été, dans le Midi toulousain, leur regroupement en suites, leur organisation en cycles (un peu comme si une telle réunion produisait un « effet de masse », propre à décourager un certain vandalisme). Pour nous en tenir à Toulouse *intra muros*, et sans prétendre dresser un catalogue complet, on peut signaler, parmi les rassemblements de tableaux ainsi préservés, les ensembles de Fayet à Saint-Pierre-des-Chartreux, ceux d'Antoine Rivalz au Capitole, les grands ovales de Subleyras à la chapelle des Pénitents blancs, le décor de Despax à la chapelle des Carmélites.

Le phénomène a peut-être été plus décisif encore dans l'Albigeois. Dans cette région, en effet, la réunion en groupe a sans doute été d'autant plus importante, pour permettre à certaines œuvres de traverser sans trop de dommages la période révolutionnaire, qu'Albi et son pays ne disposaient pas, contrairement à la capitale du Languedoc, d'un texte canonique comme le *Traité sur la peinture* de Bernard Dupuy du Grez – on sait que le fait, pour un tableau conservé à Toulouse, de figurer dans ce livre, a été dans bien des cas une donnée essentielle, un élément déterminant de sa survie (1). Contentons-nous de mentionner – cette fois encore nous ne cherchons pas à être exhaustif – le cycle des *Apôtres* de Georges de La Tour à la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi (2); le décor de toiles (encore bien mystérieux) de la chapelle de la Berbie, à Albi; la suite de la *Passion* peinte par Subleyras pour les Pénitents bleus de Lavaur, installée aujourd'hui dans la cathédrale Saint-Alain de cette ville (3); les tableaux de la Chartreuse de Saïx transportés pendant la Révolution à la cathédrale Saint-Benoît de Castres; les quatre toiles peintes par Fauré en 1779 pour la chapelle de la Vierge à Sainte-Cécile d'Albi.

Le groupe de tableaux qui va nous occuper ici est beaucoup plus discret. D'une part, il n'est pas placé dans un sanctuaire en vue mais dans une simple église paroissiale, modeste et sans attrait touristique, sans intérêt archéologique particuliers. D'autre part, il n'a guère retenu l'attention: si l'existence de ces peintures est signalée d'abord par Magloire Nayral dans sa *Biographie castraise* (1837) (4), puis par Estadiou dans ses *Notes*

\* Communication présentée le 29 avril 1997, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 1996-1997 », p. 226.

Nous adressons nos remerciements à M. Henri de Cazals, Mme Françoise Hubaut, M. Guy Lamoureux, M. Alain Lévy, Mme Simone Maffre, M. l'abbé Jean Maraval et M. Jean Roques, qui ont bien voulu partager notre intérêt pour les tableaux de Saint-Jacques et nous ont aidé de mille manières.

1. Voir Bernard DUPUY DU GREZ, *Traité sur la peinture pour en apprendre la théorie, & se perfectionner dans la Pratique*, Toulouse, chez la Veuve de J. Pech, 1699 (l'auteur illustre son propos, autant que possible, par des œuvres que ses lecteurs toulousains pouvaient avoir sous les yeux).

2. Voir Jean-Claude BOYER, « Les *Apôtres* de Georges de La Tour: de Paris à Albi », dans *Georges de La Tour ou la nuit traversée*, Metz, 1994 (Actes du colloque de Vic-sur-Seille, 9-11 septembre 1993), p. 59-69.

3. Voir Jean-Claude BOYER, « Note sur quelques tableaux de la cathédrale de Lavaur », dans *Revue du Tarn*, été 1985, 3<sup>e</sup> série, n° 118, p. 269-288.

4. Dans sa *Biographie castraise ou tableau historique (...)* suivie de *Chroniques et Antiquités castraises*, Castres, Vidal aîné, 1833-1837, 4 vol., Magloire NAYRAL déclare à propos de Saint-Jacques-de-Villegoudou: « cette église offre, dans le sanctuaire, une suite de tableaux qui sont remarquables, celui du maître autel surtout » (vol. 4, p. 129-130). La même phrase est reprise, mot pour mot, par Estadiou dans ses *Annales du pays castrais. Depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, Castres, impr. Abeilhou, 1893, p. 250.



FIG. 1. CHARLES-JOSEPH NATOIRE, *LA VOCATION DE SAINT JACQUES*.  
Castres, église Saint-Jacques-de-Villegoudou.  
*Cliché Guy.*

*chronologiques* (1883) (5), elles sont pour ainsi dire absentes des divers guides et de la littérature historique et artistique en général (6). Enfin ces œuvres – nous allons le voir – n'ont pas été créées sur place : leur origine n'est pas languedocienne, et ce caractère a peut-être largement contribué à l'oubli dans lequel elles sont tombées, à la discrétion persistante et opaque qui les enveloppe.

Cet ensemble est composé de cinq peintures (fig. 1 à 5) qui sont encore aujourd'hui conservées dans l'église castraise de Saint-Jacques-de-Villegoudou, dont elles ornent l'abside. Il s'agit de grandes toiles d'un format en hauteur, dont les dimensions exactes, dans les conditions actuelles de leur accrochage, sont difficiles à déterminer (on peut simplement assurer que, selon le cas, elles mesurent à peu près 2,00 m ou 2,15 m de large). Leur réunion compose un véritable cycle consacré à la vie de saint Jacques, patron de la paroisse (7). On reconnaît ainsi de gauche à droite, quand on se place face au chœur, la *Vocation* de saint Jacques (fig. 1), le *Sermon sur la montagne* (fig. 2), la *Décollation* de saint Jacques (fig. 3) – qui sert de retable au maître-autel –, son *Arrestation* (fig. 4) et enfin *Saint Jacques mené devant le vice-consul* (ou bien *devant Hérode*, si l'on adopte la version de son martyre donnée par la *Légende dorée*) (fig. 5).

L'auteur des tableaux, à notre connaissance, n'est jamais nommé par aucun texte, aucun document, mais leur style – malgré leur piètre état de conservation ! – impose de les attribuer au peintre Charles-Joseph Natoire (Nîmes, 1700 - Castelgandolfo, 1777). Cette attribution est confortée par plusieurs œuvres, peinture ou dessins, qui se rapportent indéniablement à ces toiles et qui toutes, sans exception, sont données à Natoire. La première d'entre elles est une petite toile représentant la *Vocation de saint Jacques* (fig. 6), qui est conservée au musée des Beaux-Arts de Pau et qui a été décrite comme une œuvre de jeunesse du peintre de Nîmes (8). La deuxième est un dessin du *Sermon sur la montagne* (fig. 7), qui appartient au Musée des Beaux-Arts de Besançon (9). La troisième, enfin, est un dessin de *Saint Jacques devant le vice-consul* (fig. 8) conservé au Louvre (et qui, par une confusion facilement compréhensible, passe pour représenter le *Christ devant Hérode*) (10). Tout désigne dans ces trois œuvres des études préparatoires aux grandes peintures de Castres, et l'existence de ces esquisses confirme donc l'attribution des tableaux eux-mêmes à Natoire.

On peut ajouter, pour faire bonne mesure, que quatre esquisses peintes données elles aussi à Natoire passèrent à la vente de la célèbre collection du chevalier de Damery, dispersée à Paris au mois de novembre 1803. Elles furent alors décrites par le catalogue comme « *Quatre sujets tirés de la Vie & de la Passion de Jésus-Christ, Esquisses sur toile* » (11), mais on remarque que leurs dimensions sont à peu près les mêmes que celles du petit tableau du musée de Pau. Étant donné qu'une confusion peut aisément s'établir entre certaines scènes de l'histoire de saint Jacques et des épisodes analogues de la vie du Christ – il en va ainsi, nous l'avons déjà vu, du dessin conservé au Louvre – rien n'interdit de supposer que les quatre esquisses du chevalier de Damery se soient rapportées, en réalité, au cycle de Castres (des cinq tableaux de Saint-Jacques-de-Villegoudou, seul le retable placé au maître-autel, la *Décollation*, fait exception et ne peut trouver de correspondant dans la Passion du Christ : c'est précisément cette impossibilité qui pourrait expliquer que le groupe d'esquisses du chevalier de Damery n'ait été composé que de quatre pièces).

5. Voir *infra*, note 12.

6. J. ARMINGAUD se contente de noter que « le Martyre de saint Jacques d'auteur inconnu, placé au-dessus du maître-autel » est classé monument historique (voir « L'histoire de l'église Saint-Jacques », dans *Sud-Ouest*, n° du 19 septembre 1955); voir aussi notes 7, 17 et 19.

7. L'ensemble du décor du chœur (boiseries, maître-autel, panneaux de stuc, stalles, statues, etc.) a été classé monument historique par arrêté du 3 novembre 1966. Le cycle de la vie de saint Jacques (désigné comme « toiles, XVII<sup>e</sup> siècle ») est compris dans ce classement, mais la *Décollation* du maître-autel avait déjà été classée isolément (comme œuvre anonyme des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles), par arrêté du 4 avril 1951.

8. Jusqu'à aujourd'hui, le tableau (inv. 09.6.1., H.T. 0,59 X 0,415) a toujours été considéré comme l'esquisse d'une *Vocation de saint Pierre*. A son sujet, voir notamment le catalogue de l'exposition *Charles-Joseph Natoire (...)*, Troyes, Nîmes et Rome, 1977, n° 5, repr. : l'œuvre est alors placée parmi les productions « de la jeunesse du peintre »; Philippe COMTE la date pour sa part de 1725 (voir *Catalogue des peintures - Musée des Beaux-Arts de Pau*, 2<sup>e</sup> éd., 1993).

9. Le dessin – plume et lavis de bistre, rehauts de gouache sur esquisse à la pierre noire, papier gris, 0,425 x 0,285, inv. D 2965 – fait partie de la célèbre collection léguée à la bibliothèque de Besançon, en 1819, par l'architecte Pierre-Adrien Pâris. A son sujet, voir notamment les notices de Françoise SOULIER-FRANÇOIS dans les catalogues des expositions *Meisterzeichnungen aus Besançon*, Graz, Landesmuseum Joanneum, 1977, n° 24, pl. 7, et *Dessins français du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Besançon, Musée des Beaux-Arts, 1977, n° 24, (avec bibliographie).

10. Plume et encre brune, lavis brun, rehauts de blanc sur traits de pierre noire; en bas à droite, à la plume : « Ch. Natoire F. »; 0,428 x 0,281, inv. 31 395. La feuille est cataloguée par Lise DUCLAUX comme une œuvre autographe de Natoire (voir *Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Inventaire général des dessins. École française. XII. Nadar-Ozanne*, Paris, 1975, n° 24, repr.) alors que Jean-François MÉJANES, qui note certaines maladresses, préfère y voir une copie d'après ce maître (communication orale) : mais qu'il s'agisse d'un dessin original ou d'une copie importe peu ici, puisque dans les deux cas l'invention de la composition reste due à Natoire lui-même.

11. Voir *Notice succincte de tableaux d'une nombreuse collection d'esquisses et de dessins (...) qui composoient le Cabinet de feu M. \*\*\**, par F.-L. REGNAULT, Paris, 26-27 brumaire An XII, p. 5, n° 16. les dimensions indiquées – « 22 pouces de haut, sur 15 pouces 6 lignes de large » – correspondent à peu près à 0,595 x 0,419.



FIG. 2. CHARLES-JOSEPH NATOIRE. *LE SERMON SUR LA MONTAGNE*. Castres, église Saint-Jacques-de-Villegoudou. Cliché Guy.



FIG. 3. CHARLES-JOSEPH NATOIRE. *LA DÉCOLLATION DE SAINT JACQUES*. Castres, église Saint-Jacques-de-Villegoudou. Cliché Guy.

Ajoutons encore qu'un texte de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle – il s'agit des *Notes chronologiques* publiées en 1883 par l'érudit castrais Estadiou, qui avait fait paraître peu auparavant l'inventaire des archives communales de sa ville – rapporte que les cinq toiles furent peintes à Rome, pour la somme de 3 000 livres (12). Une fois de plus l'auteur des œuvres n'est pas nommé et nous ignorons sur quel document s'appuyait Estadiou, de quelle source il tirait le prix payé pour les tableaux et l'information « *faits à Rome* ». Peut-être, en l'occurrence, se contentait-il de transmettre une tradition orale ? Quoi qu'il en soit, la précision est certainement exacte : elle s'applique, en effet, très bien à Charles-Joseph Natoire qui, au moment où les tableaux furent réalisés, était le directeur de l'Académie de France à Rome, alors installée au Palais Mancini, sur le Corso (13).

12. Voir *Notes chronologiques et statistiques pour servir à l'histoire de la ville de Castres, recueillies & coordonnées par M. E [stadiou]*, Castres, impr. du Progrès, 1883 : « les cinq tableaux qui entourent l'autel de Saint-Jacques, faits à Rome pour une somme de 3 000 livres (...) » (p. 83).

13. Pour une vue d'ensemble de la carrière et de l'œuvre de l'artiste, nous renvoyons au catalogue d'exposition cité *supra* à la note 8 ; voir aussi Ferdinand BOYER, « Catalogue raisonné de l'œuvre de Charles-Joseph Natoire, peintre du roi (1700-1777) », dans *Archives de l'Art français*, 1949, p. 31-107, et Lise DUCLAUX, *Charles Natoire*, Paris, Cahiers du dessin français, 1991. On ne trouve aucune allusion aux tableaux de Castres dans les lettres envoyées de Rome par Natoire, qu'il s'agisse d'un message privé ou de la correspondance officielle échangée par le directeur de l'Académie de France avec son autorité de tutelle, la Surintendance des Bâtiments.



FIG. 4. CHARLES-JOSEPH NATOIRE. L'ARRESTATION DE SAINT JACQUES. Castres, église Saint-Jacques-de-Villegoudou. Cliché Guy.



FIG. 5. CHARLES-JOSEPH NATOIRE. SAINT JACQUES MENÉ DEVANT LE VICE-CONSUL (OU DEVANT HÉRODE). Castres, église Saint-Jacques-de-Villegoudou. Cliché Guy.

Mais quel est ce moment ? A quelle date les cinq toiles furent-elles peintes ? Il semble assuré, tout d'abord, que Saint-Jacques-de-Villegoudou fut le lieu d'importants travaux autour de 1754 (14). Il est notamment question à plusieurs reprises de la « construction (...) du sanctuaire » de l'église, c'est-à-dire de son chœur, qui est l'endroit où les peintures se trouvent aujourd'hui encore accrochées (15). Malheureusement les archives que nous conservons de la paroisse sont très lacunaires, et ne donnent aucun renseignement direct sur les toiles et leur commande. Les registres des délibérations des assemblées de la paroisse, du conseil de fabrique, ne nous sont parvenus qu'à l'état de maigres épaves, avec d'énormes manques : on saute ainsi directement d'une délibération de 1755 à une autre de

14. Voir sur ce point les études, déjà mentionnées à la note 4, de Nayral (1833-1837, vol. 4, p. 129-130) et d'Estadiou, 1893 (p. 48, 50-51, 250), suivis par les auteurs postérieurs : voir Alfred CARAVEN-CACHIN, « Histoire de l'Église St-Jacques de Villegoudou, 855-1805 », dans *Saint-Jacques de Villegoudou - Castres - Mission de 1914 - Souvenirs*, Albi, 1914, p. 1-13, et J. ARMINGAUD, (*op. cit.* à la note 6). Plus récemment François MAFFRE avait entrepris une histoire de l'église qu'il ne put malheureusement achever mais dont l'essentiel est exposé dans une feuille intitulée « A travers l'histoire de notre Église locale - L'église Saint Jacques de Villegoudou », mise à la disposition des visiteurs de l'église : selon lui, « le chœur fut édifié entre 1750 et 1755 sur les plans de l'architecte castrais Jacques Borel à qui l'on doit, également à la même époque, l'exhaussement du clocher ».

15. La réception définitive des travaux de construction de l'église de La Platé et du « sanctuaire » de Saint-Jacques-de-Villegoudou eut lieu en 1754 (Archives municipales de Castres, BB 29 ; voir [Estadiou], *Inventaire-sommaire des Archives communales de la ville de Castres (Tarn) antérieures à 1790*, Castres, Monsarrat & Peyrusset, 1881, p. 26 ; voir aussi Charles PORTAL, *Dictionnaire des artistes & ouvriers d'art du Tarn du XIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, Albi, 1925, p. 187-188). Un extrait du registre du Conseil d'État daté du 22 octobre 1754, conservé aux Archives départementales du Tarn (2J 58), confirme la transaction passée à ce sujet, le 13 juillet de la même année, entre les autorités municipales de Castres et le chapitre de la cathédrale.



FIG. 6. CHARLES-JOSEPH NATAIRE. *LA VOCATION DE SAINT JACQUES* (esquisse peinte).  
Pau, musée des Beaux-Arts, inv. 09.6.1  
Cette petite toile a été tenue jusqu'à aujourd'hui pour une *Vocation de saint Pierre*.

1764 (16). Toutefois un des rares comptes rendus conservés, celui d'une réunion qui se tint le 6 mai 1764, nous apprend que le curé de Saint-Jacques, *Maître* Augustin Guis, avait alors déclaré :

« (...) il y a divers ouvrages à faire au maître-autel de lad. paroisse soit [comprendre : à la fois] pour couper les cadres aux endroits qui seront nécessaires à l'effet de les agrandir pour y placer les tableaux sans les rétrécir soit pour refaire les ornements d'architecture qui sont au grand cadre et pour les dorures et autres réparations qu'on juge à propos de faire actuellement aud. maître-autel que le Sr. Pivet Destours sculpteur et doreur habitant de la ville de Toulouse offre de faire led. ouvrage avec toute la solidité possible et suivant les règles de l'art conformément au dessein qu'il en a donné moyennant la somme de quinze cents cinquante livres » (17).

Ces informations sont précieuses. Il nous paraît probable, en effet, que si les tableaux étaient déjà arrivés sur place avant les travaux projetés pour le chœur, on n'aurait pas eu besoin d'ajuster leurs cadres, de les retailler après coup : au contraire on aurait d'emblée construit ces cadres à la mesure exacte des peintures, sans qu'il soit besoin ensuite de les agrandir. Ainsi le 6 mai 1764, au moment où le curé Guis prenait la parole, les dimensions des toiles n'étaient connues de façon sûre et précise que depuis peu. Tout porte donc à croire que ces œuvres n'avaient été livrées que quelque temps auparavant et que, par conséquent, elles étaient aussi d'exécution récente. Si l'on tient compte de la durée de réalisation d'un ensemble aussi ample, et aussi des délais de livraison, on peut sans doute admettre que les cinq tableaux de Saint-Jacques furent peints par Natoire, *grosso modo*, au début des années 1760.

A qui était due l'initiative d'une telle commande ? S'agirait-il du curé Guis ? Celui-ci passe pour avoir été « janséniste de principes » (18), et l'on ne voit pas quelle raison impérieuse aurait pu le pousser à aller chercher si loin Charles-Joseph Natoire, plus réputé pour ses mythologies très dénudées que pour la force de conviction de ses sujets religieux (19). On peut évidemment songer à une initiative du conseil de fabrique lui-même, peut-être guidé par quelque paroissien influent, ou même à une décision prise par le chapitre de la cathédrale (20). Mais de cela non plus on n'a aucune trace, si bien qu'on est amené à évoquer, comme par force, la personnalité castraise la plus éminente de cette période, celle du célèbre Monseigneur de Barral, qui fut évêque de la ville de 1752 à 1773. Reste qu'aucune source, à notre connaissance, n'indique que Mgr de Barral – qui, soit dit en passant, avait de la sympathie pour les Jésuites, contrairement au jansénisant curé Guis – ait eu part à l'entreprise. En définitive nous devons, sur ce point, avouer notre ignorance.

Ce qui semble clair, en revanche, c'est que la période qui tourne autour de 1760 fut pour Castres, dans le domaine de l'art religieux, un temps particulièrement faste. Ainsi l'église de La Platé, telle que nous la connaissons encore de nos jours, avait été bâtie en 1754. Pour faire suite à cette construction, les Italiens Isidore et Jean Baratta sculptèrent, en 1756-1757, la grande *Assomption* de marbre blanc qui sert de retable au maître-autel. Quelques années plus tard, en 1766, Jean Baratta reçut commande du groupe du *Baptême du Christ par saint Jean*, lui aussi en marbre de Carrare, qui était destiné aux fonts baptismaux. Enfin l'année suivante, en 1767, le Toulousain Jean-Baptiste Despax (1710-1774) peignit les deux grands tableaux de l'*Annonciation* (fig. 9) et de la *Visitation* (fig. 10) qui ornent, aujourd'hui encore, les deux côtés de l'église (21). Mais la réalisation la plus éclatante de l'époque fut sans doute le décor du chœur de la cathédrale Saint-Benoît, entreprise très importante – maître-autel et colonnes de marbre, gloire et baldaquin – que Mgr de Barral prit entièrement à sa charge et qu'il couronna en commandant au peintre parisien Gabriel Briard (1725-1777) une monumentale *Résurrection* (fig. 11) (la toile, avant de gagner Castres, figura avec

16. Les Archives départementales du Tarn conservent, sous la cote G 764, un volume (non paginé) qui sert à un double usage : il s'agit d'un côté d'un registre des revenus de la paroisse Saint-Jacques ; de l'autre, d'un procès-verbal de ses réunions (une inscription manuscrite indique : « Au nom de Dieu soit fait le present livre pour servir aux délibérations des assemblées de la paroisse de Villegoudou ») ; la période ainsi couverte va de 1731 à 1764, un autre volume (G 762) concernant les délibérations des années 1770-1789.

17. Ce document n'avait pas échappé à François MAFFRE qui, dans la feuille qu'il consacra à l'église (voir note 14), déclare que « les toiles qui ornent le sanctuaire, placées en 1764, furent peintes à Rome par un artiste inconnu ». Comme le conseillait le curé Guis, la proposition de Pivet-Destours fut acceptée et pouvoir fut donné aux marguilliers d'emprunter les 1 550 livres demandées.

18. Cette indication est donnée par Anacharsis COMBES, *Étude historique sur Jean-Sébastien de Barral, évêque de Castres, 1752-1773*, Castres, Veuve Challiol, 1843, p. 28.

19. L'affirmation de CARAVEN-CACHIN – « M. l'abbé Guis (1755) enrichit cette église de plusieurs tableaux » – n'est malheureusement étayée d'aucune référence (voir son étude de 1914 citée à la note 14, p. 8).

20. Les chanoines de Saint-Benoît prenaient eux aussi leur part des travaux de Saint-Jacques : le registre G 764 déjà cité montre, par exemple, que le chapitre de la cathédrale avait la charge des vitraux du chœur et en payait les réparations (voir aussi *supra* note 15).

21. Pour tout ce qui concerne les œuvres créées pour l'église de La Platé, nous renvoyons à l'étude de Bruno TOLLON, « les Baratta, Sculpteurs italiens en Languedoc au XVIII<sup>e</sup> siècle » parue dans *Gaillac et pays tarnais*, (Actes du XXXI<sup>e</sup> Congrès de la Fédération des sociétés académiques et savantes, Languedoc - Pyrénées - Gascogne - Gaillac, 1976), Albi, 1977, p. 339-351.)



FIG. 7. CHARLES-JOSEPH NATAIRE. *LE SERMON SUR LA MONTAGNE*. Dessin préparatoire.  
Besançon, musée des Beaux-Arts, inv. D. 2965. Cliché J.-P. Tupin.



FIG. 8. CHARLES-JOSEPH NATOIRE. SAINT JACQUES MENÉ DEVANT LE VICE-CONSUL (OU DEVANT HÉRODE) (dessin préparatoire). Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 31 395. La feuille du Louvre, tenue jusqu'à aujourd'hui pour un *Christ devant Hérode*, pourrait n'être qu'une copie d'après un dessin original de Natoire. Cliché R.M.N.



FIG. 9. JEAN-BAPTISTE DESPAX. L'ANNONCIATION.  
Castres, église Notre-Dame-de-la-Platé.



FIG. 10. JEAN-BAPTISTE DESPAX. LA VISITATION  
Castres, église Notre-Dame-de-la-Platé.

éclat, à Paris, au Salon de 1765) (22). Les cinq tableaux peints par Natoire pour Saint-Jacques-de-Villegoudou se placent donc dans un moment de vive activité et de réalisations nombreuses. Ils s'ajoutent à une suite d'œuvres prestigieuses.

Pourtant, même si elle n'est qu'une pièce d'un ensemble plus vaste, une commande de ce genre, passée à un artiste établi à Rome, reste exceptionnelle et présente des caractères fortement originaux. Sur le chantier de La Platé, les sculpteurs Baratta sont, certes, italiens : mais ils sont installés à demeure en Languedoc, où ils ont de longue date leurs entrepôts, leurs réseaux commerciaux, leur clientèle. Et lorsqu'ils travaillent à Castres, ils croisent le chemin du peintre Despax, dont la carrière est toute toulousaine (23). A Saint-Benoît, Mgr de Barral fait appel à Briard : cette fois, le choix se porte sur un créateur que son talent a déjà mis en vue dans la capitale mais qui n'a pas encore été admis à l'Académie royale de peinture (il est simplement *agrégé* depuis 1761, et ne sera *reçu* qu'en 1768).

En se tournant vers Natoire, au contraire, c'est à un artiste pleinement consacré – et qui, d'ailleurs, avait été naguère le maître de Briard – que l'on s'adressait. Depuis 1751, le peintre est à Rome où il dirige une institution prestigieuse, l'Académie de France. Il a été anobli en 1751 puis a reçu, en 1755, le cordon (longtemps convoité !) de l'Ordre de Saint-Michel. Il travaille pour le roi, le Surintendant des Bâtiments, les divers ambassadeurs et représentants de la France qui se succèdent à Rome, où il vient d'achever le plafond de l'église nationale de ses compatriotes, Saint-Louis-des-Français. Dernier couronnement, le Grand-duc de Toscane lui a réclamé en 1761 son portrait (fig. 12) pour le placer dans sa célèbre galerie des autoportraits d'artistes des Offices...

22. Au sujet des travaux du chœur de Saint-Benoît, voir notamment François MAFFRE, « La cathédrale Saint-Benoît de Castres », in *Revue du Tarn*, 1965 (tiré-à-part, 64 p.) et Georges COSTA, « La cathédrale de Castres », dans *Congrès archéologique de France - Albigeois* (140<sup>e</sup> session, 1982), Paris, Société française d'archéologie, 1985, p. 221-234. Pour Briard et sa *Résurrection*, voir Marc SANDOZ, *Gabriel Briard (1725-1777) (...)*, Paris, Éditart-Quatre-chemins, 1981, p. 108, 137-138, et pl. II.

23. Pour Despax, trop peu étudié, nous devons nous contenter de renvoyer au catalogue, dû à Robert MESURET, de l'exposition *Le dessin toulousain de 1730 à 1800*, Toulouse, Musée Paul Dupuy, 1954, p. 9-14; voir aussi Arnaud ROMAN, « Jean-Baptiste Despax », in *Ménéstral, l'art des pays d'oc*, 1975, n° 4, p. 5-6.

C'est pourquoi nous voudrions – avec prudence – formuler une hypothèse. En ayant recours d'une part à Briard, étoile montante de la jeune peinture parisienne, et d'autre part à Natoire, personnalité officielle couverte de tous les honneurs, ne cherchait-on pas à faire pièce à celui qui, à Toulouse et dans toute la province, faisait figure d'homme fort, s'efforçait de monopoliser les meilleures commandes et cherchait à régenter la vie artistique? Autrement dit, ne cherchait-on pas à faire obstacle à Jean-Baptiste Despax?

On constate, en effet, que, dans les multiples entreprises castraises des années 1760, le Toulousain se trouve réduit à la portion congrue. Le prestigieux retable du maître-autel de la cathédrale lui échappe, tout comme le décor du chœur de Saint-Jacques-de-Villegoudou. Et s'il n'est pas absent du chantier de La Platé, la place qui lui est dévolue dans cette église est plutôt secondaire, puisque le maître-autel et les fonts sont réservés au marbre des Baratta. De quelque côté que l'on se tourne, Despax, à Castres, se trouvait mis en face de réalisations fortes, dont l'importance ne pouvait que réduire celle de ses propres travaux, souligner leur caractère accessoire, les faire passer au second rang.

S'agissait-il d'une action concertée, due peut-être à la volonté d'un homme (et l'on pense, en l'occurrence, à Mgr de Barral), nous ne saurions le dire, et l'hypothèse d'une résistance à l'omniprésence, à l'omnipotence languedociennes de Despax doit rester une hypothèse. Mais on peut néanmoins noter qu'une grande variété de styles se manifeste à Castres. Dans les créations que nous venons d'évoquer, en effet, les esthétiques se heurtent. Dans ses deux toiles de La Platé, Despax, qui est un peintre peu évolutif, continue à réciter en virtuose la leçon de grande peinture, un peu vieillie maintenant, qui avait été magnifiquement mise au point par Jean Jouvenet et qu'il avait lui-même reçue de son maître Jean Restout. A l'opposé, Charles-Joseph Natoire déploie à Villegoudou son style fleuri mais lui donne des inflexions romaines, une certaine nuance de sévérité qui, dans son œuvre, est assez rare pour mériter d'être remarquée. Quant à Gabriel Briard, il est avec Deshays, Brenet et Doyen, un des meilleurs représentants de la nouvelle génération qui s'attache à régénérer la peinture d'histoire, à redonner des accents mâles au grand art (son tableau de Castres mérite même d'être tenu pour un des chefs-d'œuvre de ce premier Néo-classicisme). En définitive, il n'était sans doute pas question d'opposer à la manière que l'on pouvait juger surannée de Despax un style unique : on assiste plutôt à la mise en concurrence de personnalités qui, chacune à sa manière, sont particulièrement vigoureuses, capables d'incarner avec talent des courants différents.

Les cinq toiles de Saint-Jacques-de-Villegoudou sont, de toute façon, une réalisation importante de Natoire (24). Après la disparition du grand ensemble décoratif qu'il avait exécuté pour la chapelle de l'hospice des



FIG. 11. GABRIEL BRIARD. LA RÉSSURRECTION. Castres, cathédrale Saint-Benoît (au maître-autel).

24. Les peintures – dont on ignore les vicissitudes, en particulier au moment de la Révolution, lorsque l'église fut « remplie de terre pour servir à la fabrication du salpêtre » (voir Nayral, *op. cit.* à la note 4) – sont aujourd'hui encrassées et certaines d'entre elles présentent une usure évidente. Mais leur qualité reste suffisamment sensible pour rendre difficile à admettre l'idée qu'elles seraient dues à un hypothétique « atelier » de Natoire, à tel ou tel élève qui aurait pu réaliser les tableaux à partir de *modelli* fournis par lui. Au demeurant, on ne connaît dans la carrière de Natoire aucune collaboration de ce genre (l'unique exception est celle du fresquiste Bicchierai, qui l'aurait assisté au plafond de Saint-Louis-des-Français, mais il s'agit là d'un cas « technique », et qui reste lui-même controversé). Une restauration, de toute façon souhaitable, devrait permettre d'y voir définitivement plus clair.



FIG. 12. CHARLES-JOSEPH NATOIRE.  
AUTOPORTRAIT. Florence, Musée des offices,  
inv. 1890 n. 1904

Enfants-Trouvés, à Paris, elles représentent, jusqu'à nouvelle découverte, le plus grand groupe de peintures religieuses que nous ayons gardé de l'artiste. De surcroît, cette entreprise qui remonte au début des années 1760 montre qu'à cette période de sa vie Natoire ne réservait pas toute son énergie (comme on aurait un peu trop facilement tendance à le croire) aux dessins de paysages, aux vues de Rome et de ses environs qu'il multiplie alors et qui forment sans doute aujourd'hui, à nos yeux, la part la plus immédiatement séduisante de son œuvre. Au contraire le peintre, déjà quelque peu âgé, prouve qu'il peut encore trouver en lui-même la force de mener à terme une commande importante et qu'il est capable de traiter de grands sujets. Et s'il ne renouvelle pas fondamentalement son art à cette occasion, il parvient à l'enrichir de colorations inédites : plus sévères qu'à l'ordinaire, ses compositions semblent porter l'empreinte de la nouvelle sensibilité qui, sous l'impulsion de Winckelmann et de ses amis, s'est déjà bruyamment manifestée à Rome.

La mise en place de ce cycle dans l'église du quartier de Villegoudou achève de faire apparaître Castres comme une pièce d'un triangle dont les deux autres pointes seraient (toutes proportions gardées) Paris et Rome. Certes les tendances artistiques qui se développent dans ces deux capitales restent, dans la ville de Mgr de Barral, des éléments d'importation : ni Gabriel Briard ni Charles-Joseph Natoire ne furent jamais actifs sur place. Mais l'aboutissement – ou le contrecoup – de ces apports extérieurs, on le trouve peut-être un peu plus tard, de façon plutôt inattendue, dans la carrière et l'œuvre de Despax lui-même : d'abord dans le voyage avorté que le Toulousain entreprend, en 1765, vers l'Italie (un peu comme s'il cherchait ainsi à renouveler sa création par un retour aux sources et par une connaissance directe des courants récemment apparus), puis dans l'extraordinaire décor du chœur de l'église Saint-Nicolas, à Toulouse, qu'il réalise en 1768 et dans lequel il donne une version modifiée, épurée et grandiose, marquée de traits austères, de son art. On constate ainsi une fois de plus qu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle – comme ce fut le cas, à d'autres époques, avec Boulbène (25) ou Tournier, Rivalz ou Subleyras – l'art méridional ne se réduit pas à la répétition inlassable de formules qui lui seraient propres : loin de rester à l'écart des tendances neuves de la peinture européenne, il sait au contraire leur faire place, les assimiler et participer de façon originale à leur développement.

25. Voir Jean-Claude BOYER, « Boulbène, Ripa, Richeome », dans *Revue de l'Art*, n° 92, 1991, p. 42-50.

## ADDENDUM

*Un nouveau « modello » pour le cycle castrais de Charles-Joseph Natoire, retrouvé*

Tout récemment découverte, alors que notre étude sur les tableaux de Saint-Jacques-de-Villegoudou était déjà sous presse, une nouvelle œuvre de Charles-Joseph Natoire doit aujourd'hui être ajoutée aux deux dessins préparatoires et à l'esquisse peinte déjà retrouvés.

Cette petite peinture (0,57 m x 0,40 m) présente à peu près les mêmes dimensions que la Vocation de saint Jacques du musée des Beaux-Arts de Pau, et sa réapparition conforte notre hypothèse qu'une cinquième pièce devait compléter, à l'origine, le groupe de quatre « esquisses » dont nous connaissons l'existence grâce au catalogue de la vente Damery de 1803.

La toile, dont l'historique est inconnu, présente tous les caractères d'un modello, c'est-à-dire d'une œuvre de dimensions réduites mais précise et détaillée, que l'on soumet à un client pour en faire agréer l'exécution. Elle représente la Décollation de saint Jacques, et l'on y reconnaît la composition qui orne le maître-autel de l'église de Villegoudou.

A première vue, le passage de la petite esquisse au grand tableau semble n'avoir entraîné aucun changement (exception faite du format légèrement cintré de la toile finale). Exécution strictement ne varietur ? Pas tout à fait. Le retable de la paroisse castraise présente en effet, visible à l'œil nu, un léger repentir : le peintre, dans un premier temps, a suivi fidèlement son modello et donné au bourreau une lame droite, mais celle-ci fut ensuite modifiée pour prendre la forme courbe d'un cimeterre. Or rien n'imposait une telle modification, qui doit avoir été opérée au dernier moment. Elle a peu de chance d'être le fait d'un copiste, qui reste attaché à son modèle, et montre plutôt que Natoire ne se contenta pas de donner les cinq modelli du cycle de la Vie de saint Jacques mais qu'il paracheva lui-même la réalisation des grandes toiles.

Un autre changement mérite d'être noté. La comparaison du modello et du retable montre en effet que la toile de ce dernier fut sans doute quelque peu taillée sur les côtés, puisque ses figures, à droite comme à gauche, apparaissent légèrement coupées. La probabilité qu'un ajustement des peintures et de leurs cadres ait été reconnu nécessaire au moment de la livraison des tableaux, peu de temps avant la réunion du 6 mai 1764, nous en paraît renforcée.

Jean-Claude Boyer



FIG. 13. CHARLES-JOSEPH NATOIRE. MODELLO POUR LA DÉCOLLATION DE SAINT JACQUES. Collection particulière.

