

L'ÉGLISE NÉO-ROMANE DE SAINT-PAUL-CAP-DE-JOUX ET SON DÉCOR PEINT PAR BERNARD BENEZET

par Christian MANGE et Dominique WATIN-GRANDCHAMP*

En 1625, la place de Saint-Paul, acquise au protestantisme, est détruite par le maréchal de Thémines.

Elle s'en relève très difficilement et les reconstructions, dont celle de l'église, sont de qualité médiocre. En 1843, le clocher et la voûte de l'église du XVII^e siècle s'effondrent, faute d'entretien, et la commune de Saint-Paul décide d'en construire une nouvelle, plus « digne » et plus imposante. Outre cette nécessité circonstancielle, la décision s'inscrit dans un mouvement général de regain du catholicisme, notable dans le département du Tarn.

Lors de la Restauration, qui renoue la vieille alliance entre le trône et l'autel, en 1815, et dès le rétablissement du diocèse d'Albi, en 1822, l'Église tarnaise travaille à faire renaître une foi populaire jugée insuffisante. Elle suscite et soutient de nombreux chantiers d'églises, dont celui de Saint-Paul (fig. 1), en sollicitant les finances des élites tarnaises. Les éléments féminins de ces élites s'engagent ardemment dans la voie du renouveau chrétien en soutenant ces projets et en veillant à leur financement.

Un projet de construction trop ambitieux ?

Parmi trois projets, celui d'Émile Loupot est retenu, en 1854¹ (fig. 2 et 3). Cet architecte bénéficie alors d'une notoriété certaine et il participe à de nombreuses constructions ou reconstructions d'édifices culturels en Midi-Pyrénées, avant de poursuivre son activité dans le Béarn. Loupot est un architecte éclectique à qui Jacques Esquié, un de ses célèbres confrères, reprochait de ne pas s'embarasser de scrupules archéologiques. On le juge aujourd'hui comme « un créateur talentueux d'églises néo-médiévales »².

À Saint-Paul, Loupot propose un modèle d'« église romane » en accord parfait avec les directives du Ministère des cultes, qui invite implicitement à recourir à ce style, considéré comme l'expression parfaite de la France des provinces.

Les documents comptables conservés dans les archives communales de Saint-Paul-Cap-de-Joux font état dès le démarrage du chantier de difficultés de financement. Le projet paraît trop ambitieux pour une communauté aux revenus modestes. L'édifice commandé doit avoir une longueur totale de 33,30 mètres, une largeur de 16,30 mètres, une hauteur de voûte centrale de 13 mètres et de 8,70 mètres pour les bas-côtés.

Malgré la levée d'une imposition extraordinaire et une vaste souscription qui est ouverte pour le soutenir, le chantier va connaître des difficultés innombrables et les documents d'archives en restituent l'ambiance chaotique et la lenteur.

* Communication présentée le 24 février 2009, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 2008-2009 », p. 290.

1. A.D. Tarn : 2O 266/2. Saint-Paul-Cap-de-Joux : « Eglise An X-1845-1923 ». Cahier des charges signé d'É. Loupot à Bagnères-de-Luchon le 16 avril 1854 et additif du 18 mars 1856.

2. Jacques Esquié, architecte diocésain de la Haute-Garonne, ne pardonne pas à Loupot d'avoir détruit l'authentique chevet roman de l'église de Roquefort-sur-Garonne que celui-ci restaure de 1852 à 1858. Voir Jean NAYROLLES, « Les églises dans le Midi toulousain. L'inspiration médiévale du XIX^e siècle », *Midi-Pyrénées Patrimoine*, n° 10, avril-juin 2007, p. 54-59.



FIG. 1. ÉGLISE SAINT-PAUL, angle nord-ouest.
Cliché J.-F. Peiré - D.R.A.C. Midi-Pyrénées.

Un chantier au long cours

Aléas et ajustements multiples occupent les esprits de la communauté de Saint-Paul pendant plus d'un quart de siècle. En 1856, un accord préfectoral est sollicité pour que l'église n'ait pas une orientation conventionnelle, avec son chevet à l'est. L'évêque d'Albi, M^{gr} de Jerphanion, souscrit à cette dérogation, convaincu que si l'édifice ouvre vers le foirail et le cœur du nouveau bourg il pourra drainer plus de fidèles³.

Dès 1858, des problèmes liés à la mauvaise nature des matériaux employés se révèlent. Par mesure d'économie, les élus ont demandé à l'entrepreneur d'utiliser les matériaux provenant de la démolition de l'ancienne église. La « pierre dite de Castres et les moellons » concernés sont devenus très friables et leur remise en œuvre s'avère impossible.

Lors d'un de ses rares passages sur le chantier, Loupot constate également que le sol de l'emplacement choisi n'est pas stable. Il annonce un premier surcoût pour l'utilisation de granit dans les fondations et la base des murs. Il préconise également l'utilisation de béton sur une hauteur de 0,80 mètre dans les parties basses de l'édifice et propose d'alléger la structure en construisant les « archivoltes » en brique.

Un décompte signé de sa main en 1861 ainsi qu'un procès-verbal de réception des travaux qu'il contresigne le 10 avril 1862⁴ semblent attester que les travaux de gros œuvre sont terminés. La date de 1860 portée par les vitraux, signés de la maison Gesta, confirme que le chantier est bien avancé. Cependant, des correspondances municipales contemporaines révèlent que la nef et les bas-côtés ne sont pas voûtés, le pavement non posé et le clocher arrêté à son premier « niveau de couronnement »⁵.

Mais les finances sont totalement épuisées et Loupot déserte le chantier. Il quitte d'ailleurs la région à cette époque

3. A.C. Saint-Paul-Cap-de-Joux, non classées, non cotées : « Eglise », sous-dossier 3 : « Implantation et orientation église nouvelle ».

4. Ses honoraires y sont mentionnés : 2054,55 F, ainsi que le montant des travaux réalisés : 41091 F.

5. A.C. Saint-Paul-Cap-de-Joux : Dossier « Église II », sous-dossier 5 : « Courriers ».

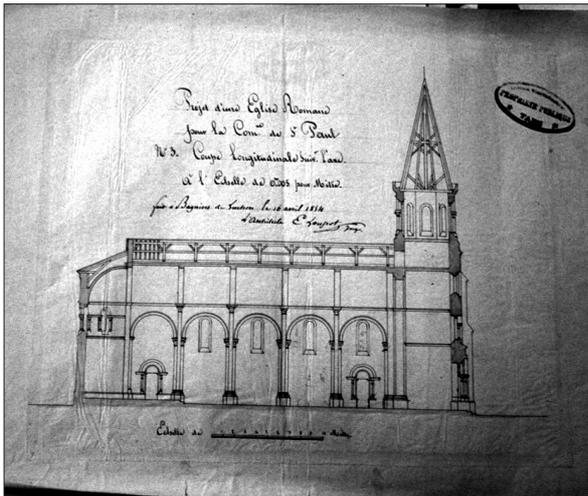


FIG. 2. PROJET D'ÉMILE LOUPOT daté 1854. Coupe longitudinale.

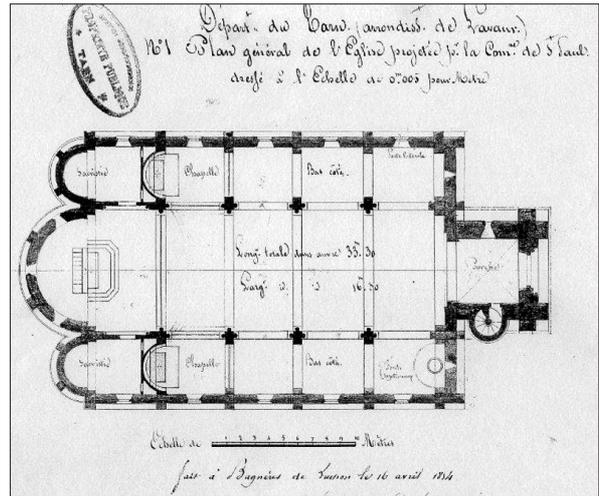


FIG. 3. PLAN DE L'ÉGLISE signé Loupot à Bagnères, daté 1854.



FIG. 4. PROJET DE FAÇADE de l'église de Saint-Paul-Cap-de-Joux.



FIG. 5. ÉLEVATION OCCIDENTALE de l'église de Labastide-Saint-Pierre.

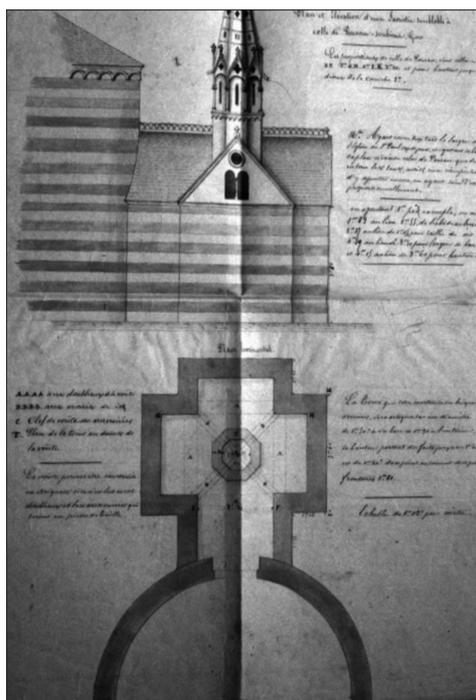


FIG. 6. PROJET POUR LA SACRISTIE de Saint-Paul conservé dans les archives paroissiales, non coté.



FIG. 7. SACRISTIE DE PONSAN-SOUBIRAN.
Cliché Denis d'Austranous.

malgré les demandes réitérées des élus locaux et il prend de plus en plus de distance avec un chantier qui ne semble guère le passionner. En 1862, les élus de Saint-Paul signalent que le service divin se fait toujours sous la halle et qu'il convient d'achever l'église. Ils obtiennent du Ministère des cultes une nouvelle subvention de 2 000 francs, qui se révèle insuffisante, et, en 1864, ils doivent à nouveau recourir à l'emprunt.

Ce temps d'arrêt du chantier dure sept longues années et il permet au desservant local d'exprimer son insatisfaction concernant la place des sacristies, que Loupot avait implantées dans le fond des absidioles. Les élus ne sont pas très sensibles aux arguments de commodité avancés par le prêtre, mais ce dernier est fermement soutenu par ses ouailles dont fait partie la baronne Charlotte Zoe de Scalibert (notable locale qui réside au château de Scalibert sur la commune de Saint-Paul). Fervente chrétienne au caractère bien trempé, elle emporte la décision de faire construire une sacristie au chevet de l'église grâce à un don exceptionnel de 2 000 francs. De leur côté, les élus ont réuni en 1869 les finances nécessaires à la construction d'« une tour octogone » pour terminer le clocher. Ils font, à nouveau, appel à Loupot⁶, à qui ils confient la continuité de l'œuvre.

Loupot fournit deux projets qui illustrent un aspect intéressant de sa manière de faire. Le dessin du clocher de Saint-Paul (fig. 4) est très proche de celui qu'il a déjà donné, en 1865, pour l'église de Labastide-Saint-Pierre en Tarn-et-Garonne (fig. 5). Il utilise, au besoin et de façon très pragmatique, les modèles dont il dispose sans se soucier d'originalité ou de cohérence archéologique. Ses réalisations antérieures deviennent ainsi une sorte de catalogue grandeur nature pour les clients à venir. Le dessin de la sacristie de Saint-Paul (fig. 6) confirme cette hypothèse puisque Loupot y note, de sa main, que cet édifice est « semblable à celle de Ponsan-Soubiran » dans le Gers⁷ (fig. 7). Désormais installé à Pau, Loupot est dans l'impossibilité de suivre le chantier et c'est un nouvel architecte, Guillaume Aurignac⁸, qui est chargé d'assurer la conduite des opérations d'achèvement de l'église.

Les élus ont choisi un homme dont l'efficacité est reconnue à Saint-Paul et dans les environs. Il a construit l'école des filles, la « justice de paix » et la mairie de Saint-Paul. C'est un architecte fécond qui intervient sur de nombreux édifices publics ou religieux du Tarn, notamment à Lavaur qui lui doit sa halle au blé, son marché couvert et ses abattoirs.

Lorsqu'il prend en main le chantier, Aurignac est secondé par un entrepreneur, Joseph Aspe, qui signe le cahier des charges avec lui⁹ et qui n'hésite pas à dénoncer des erreurs dans les plans de Loupot. C'est l'occasion pour Aurignac d'apporter des modifications au projet et de réclamer un complément financier.

Le devis descriptif¹⁰ initial prévoyait de la « pierre de taille d'Angoulême pour le beffroi... et une flèche et galerie en pierre dure dite de Carcassonne... ainsi que les cordons, les chapiteaux et les corbeaux ». Sans que l'on sache si Loupot y souscrit, Aurignac change la nature des matériaux et met en œuvre de « la brique de Bessières, [...] de la maçonnerie de pierre de taille de Beaucaire » pour le clocher et pour les « cordons, bases de colonnes, chapiteaux, tailloirs, colonnes, rose et tympan »¹¹.

Dès la réception de ces travaux, en 1871, la commune décide d'agrandir encore son église et, malgré les vicissitudes des précédents chantiers, elle fait appel à... Loupot pour lui demander un « plan additionnel » ! Celui-ci envoie un projet (fig. 8) pour deux chapelles, celle des fonts baptismaux et celle des morts. Dans la tradition romane, il les dispose « en hémicycle » sur la façade principale de l'église¹². En juillet 1872, le règne des architectes sur le

6. A.D. Tarn : 2O 266/2 « Eglise An X-1845-1923 ». « Plan de la tour octogone du beffroi et détail des baies du clocher » et « Plan pour la construction d'une sacristie au chevet » au 1/10^e d'exécution, signés Loupot du 1^{er} février 1869.

7. La sacristie de Saint-Paul devait être coiffée d'un clocheton identique à celui de Ponsan-Soubiran, mais il ne semble pas avoir été réalisé.

8. Voir Jean-Michel LÉNAUD, *Répertoire des architectes diocésains du XIX^e siècle*, Paris, École nationale des chartes, 2003. Guillaume Aurignac est nommé architecte du diocèse d'Albi en juillet 1868.

9. A.D. Tarn 2O 266/2 : « Eglise An X-1845-1923 ». « Cahier des charges pour la construction de la flèche en pierre de taille d'Angoulême avec beffroi, signé du secrétaire de la préfecture le 26 mars 1869 et Procès verbal d'adjudication du 17 mai 1869. Architecte Aurignac, adjoint Joseph Aspe ».

10. A. Paroissiales Saint-Paul-Cap-de-Joux, non classées, non cotées : « Devis descriptif pour la construction de la flèche », signé Loupot, Pau, 1^{er} février 1869.

11. A.D. Tarn 2O 266/2 : « Devis estimatif des travaux relatifs à l'achèvement du clocher... » dressé par Aurignac et approuvé le 5 juin 1869, et devis supplémentaire pour « surplus lié à l'erreur commise dans le plan approuvé qui a servi de base à la confection du devis primitif » par Aurignac le 18 septembre 1869.

12. A.C. Saint-Paul-Cap-de-Joux : Dossier « Eglise II », sous-dossier 1 : « Projet de construction de 2 chapelles en hémicycle pour les fonts baptismaux et les morts », signé Loupot, Pau, septembre 1871.

chantier est terminé : c'est avec un simple maçon, entrepreneur local, qu'une convention de construction est signée pour ces deux chapelles. Si l'édifice est réputé achevé à cette époque, il demeure, cependant, dépourvu de décor intérieur pendant six ans ; une délibération communale de novembre 1878 nous apprend que « la peinture de l'église » est en train d'être réalisée. Touche finale, d'une richesse telle qu'elle conclut ce chantier en apothéose.

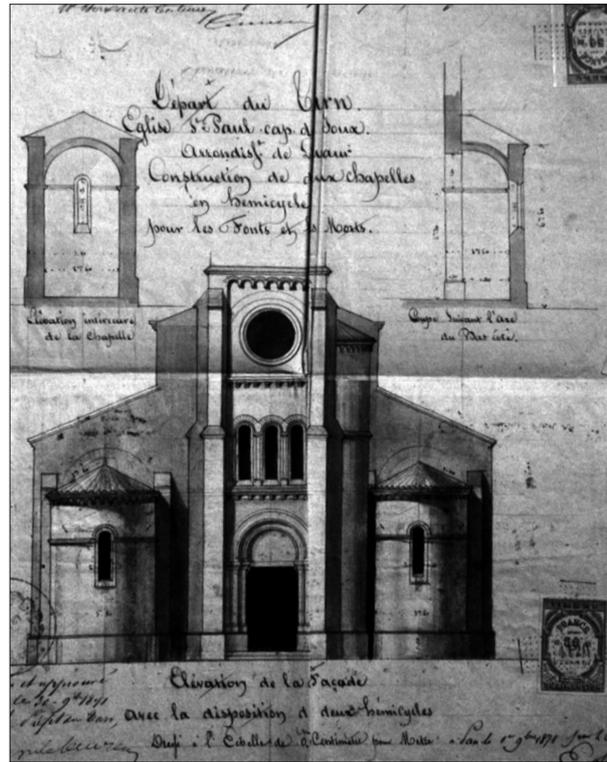


FIG. 8. ÉLÉVATION DE LA FAÇADE avec la disposition de deux hémicycles. Pau, le 1^{er} septembre 1871.

Le temps du peintre

L'artiste toulousain Bernard Benezet (1835-1897) réalise un ensemble de peintures remarquables à plus d'un titre¹³. On trouve dans le chœur de l'édifice, à la voûte, *La conversion sur le chemin de Damas*, et sur les parois de l'hémicycle, à gauche, *Le voyage de saint Paul*, à droite, *La prédication à Athènes*, et au centre, deux allégories, *Les Persécutés* et *Être doux* (signées et datées 1878). Le peintre orne également la chapelle du Sacré-Cœur, à droite du chœur, avec *L'Apparition de Jésus à Marguerite-Marie Alacoque* et la chapelle de la Vierge, à gauche, où il propose deux compositions, *L'Annonciation*, dont deux dessins préparatoires grand format (1,90 m x 0,80 m environ) sont conservés au musée du Vieux-Toulouse à Toulouse, et *Le couronnement de Marie*. Les sujets du chœur offrent un indéniable intérêt iconographique (fig. 9). En effet, dans ces terres où le protestantisme est bien implanté, les peintures, respectant d'une manière conventionnelle le vocable de l'église, sont consacrées entièrement à saint Paul. Son iconographie, comparée à celle, plus riche, de saint Pierre, auquel il est souvent associé, est relativement limitée en histoire de l'art. Cinq sujets lui sont dédiés à l'église Saint-Paul !

Ce cycle se compose de trois scènes historiées et de deux figures allégoriques. La conversion est l'épisode le plus populaire de la vie du saint. Paul est né à Tarse en Asie Mineure, vers l'an 10, dans une famille juive ; il semble avoir persécuté des chrétiens, notamment le diacre Étienne.

13. Sur cet artiste, voir Christian MANGE, « Un peintre religieux toulousain : Bernard Benezet (1835-1897) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1994.



FIG. 9. VUE D'ENSEMBLE DU CHEUR.
Cliché J.-F. Peiré - D.R.A.C. Midi-Pyrénées.



FIG. 10. SAINT-PAUL PRÊCHANT.
Cliché J.-F. Peiré - D.R.A.C. Midi-Pyrénées.



FIG. 11. LES PERSÉCUTÉS.
Cliché J.-F. Peiré - D.R.A.C. Midi-Pyrénées.

Un jour, sur le chemin de Jérusalem à Damas, il est aveuglé par un rayon incandescent qui représente à la fois l'éclair prodigieux et la voix du Christ (« Saul, Saul, pourquoi me persécutes-tu ? ») et, devant cette apparition soudaine, il tombe de son cheval ! C'est cet épisode très célèbre qui est montré à la voûte. Sept personnages participent par leurs réactions à la scène de la révélation : certains désignent le miracle, d'autres se voilent la face. La scène a beaucoup d'allure ; en mettant au centre de la composition le motif du cheval, l'artiste donne à son œuvre un aspect pittoresque. Il a pu s'inspirer pour cela de la peinture, consacrée à saint Martin, que réalise Victor Mottez à Saint-Germain-l'Auxerrois en 1846. Cette rencontre avec Dieu sur le chemin de Damas décide de la conversion de Paul, qui devient dès lors le plus important missionnaire et zéléteur de la religion nouvelle. C'est ce qu'illustrent de manière emblématique les deux scènes qui suivent.

Paul a effectué trois voyages d'évangélisation, de 43 à 57, qui le conduisent dans des régions comme Chypre, l'ouest et le centre de la Turquie, la Grèce. Si Pierre doit s'occuper des juifs, Paul prêche aux païens. Mais une telle répartition apparaît vite utopique et Paul s'adresse aussi aux juifs des cités. La peinture de gauche le représente assis dans une barque qui s'éloigne, tandis que ses compagnons assistent éplorés à son départ. La barque symbolise ses voyages missionnaires ; la scène pourrait représenter l'adieu à Milet raconté dans le *Les Actes des Apôtres* (20, 36-38) : à la fin de l'année 58, Paul, pressentant son arrestation par les autorités juives de Jérusalem, fait ses adieux à ses disciples en leur disant : « Vous ne verrez plus mon image, ô vous tous parmi lesquels j'ai passé en prêchant le royaume des cieux ». La composition semble illustrer, à la lettre, cet épisode : Paul tourne effectivement le dos à ses disciples. La scène peut évoquer aussi son quatrième voyage à Rome (dit de captivité), où il aura le privilège d'être décapité.

La peinture de droite le met en scène face à son auditoire dans une de ses prédications passionnées, à Éphèse, à Rome, peut-être à Athènes, dans l'Aréopage (fig. 10) ; cette prédication, en effet, est considérée comme un discours type adressé à des non juifs, « un modèle de pédagogie et d'adaptation », selon le Père Laurent Pistres, prêtre actuel de la paroisse. Avec *La conversion sur le chemin de Damas*, c'est une des scènes les plus représentées concernant la vie de saint Paul. Benezet a déjà traité en 1870, un tel sujet sur toile pour l'église de Cintegabelle.

Ces trois scènes historiées, par leur rapprochement, donnent les aspects principaux de la vie du saint et résument de manière concise son importance : séparant le christianisme du judaïsme, portant l'évangile dans le monde hellénisé et romain, Paul est considéré comme le fondateur de l'Église universelle.

L'originalité de cette iconographie réside dans l'adjonction aux trois scènes historiées de deux figures allégoriques : à gauche, *Les Persécutés* (fig. 11), à droite, *Être doux* (fig. 12). Dans la première, deux hommes dont l'un est enchaîné, sont debout, près d'une colonne ornée d'une palme. Dans *Être doux*, deux jeunes hommes tiennent en main des lys, symboles de pureté. Une colombe vient boire dans un vase auprès d'eux. Ces allégories sont bien visibles, à hauteur de regard des fidèles, décentrées par rapport au maître-autel, qui n'en gêne ainsi pas la vue. Elles se présentent alors comme un commentaire savant des scènes supérieures venant préciser l'action missionnaire et la personnalité de Paul. Le peintre s'inspire d'un procédé narratif qu'il a déjà expérimenté en 1863 à l'église Saint-Michel de Villemur-sur-Tarn et en 1868 à l'église Saint-Martin de Montégut dans le Lauragais ; du reste, les deux figures de Saint-Paul-Cap-de-Joux citent sensiblement des cartons de Montégut. Dans ces deux chantiers ayant pour sujet *Le Sermon sur la Montagne*, huit figures allégoriques qui incarnent les Béatitudes viennent illustrer en quelque sorte les leçons du Christ. Par ce biais l'artiste met l'accent sur deux qualités propres à l'œuvre d'évangélisation,



FIG. 12. LES DOUX.
Cliché J.-F. Peiré - D.R.A.C. Midi-Pyrénées.

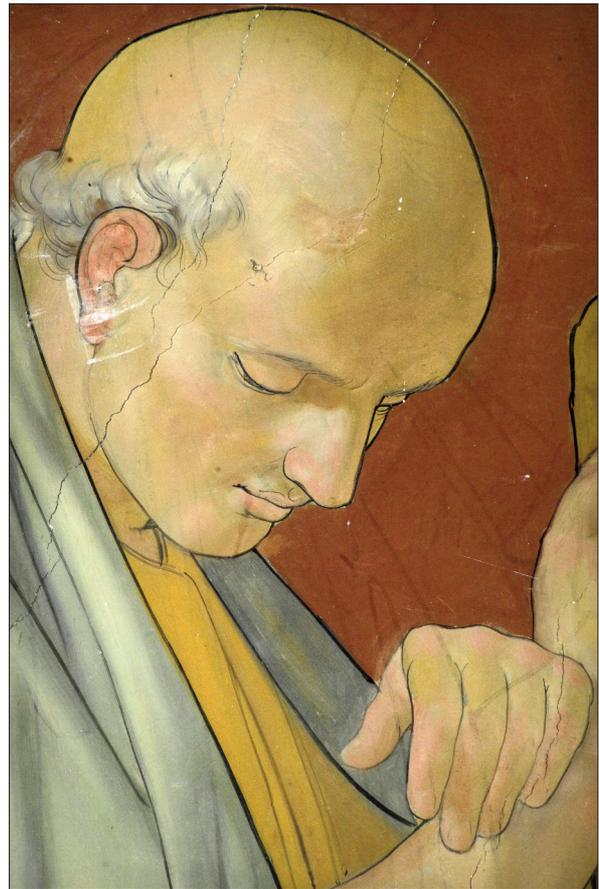


FIG. 13. LES PERSÉCUTÉS. Détail.
Cliché J.-F. Peiré - D.R.A.C. Midi-Pyrénées.

l'acceptation du martyre, venant de la foi, et la pureté ; il rapproche ainsi de façon saisissante Paul et Jésus, alors que Paul ne fait pas partie du groupe des douze apôtres.

En plaçant par cette astuce de composition ces deux commentaires au centre de l'édifice, au point de convergence de tous les regards, l'artiste – et ses commanditaires – donnent une image valorisée du paulinisme. Faut-il le rappeler ? Paul est après Jésus la plus grande figure de l'histoire du christianisme. Et il trouve à Saint-Paul-Cap-de-Joux, en terre protestante, un programme à la hauteur de son importance. Cette mise en valeur d'un personnage qui n'est pas un saint véritablement populaire fait le prix de cette iconographie exceptionnelle.

Dans ce chantier Benezet a mêlé de façon ingénieuse les qualités de la peinture narrative et de l'allégorie. Ce choix résulte d'une vraie réflexion sur la peinture religieuse. À Notre-Dame de la Drèche, chef-d'œuvre de l'artiste proche d'Albi, l'idée de base consistait à créer un environnement pictural religieux et de placer le fidèle au cœur d'une sorte de reliquaire peint. Le projet a réussi parce qu'il a bénéficié, certes de circonstances favorables (la durée du chantier, de 1877 à 1894, aurait pu engendrer des vicissitudes de toute nature), mais aussi de moyens financiers importants. On n'est pas dans ce cas de figure à Saint-Paul-Cap-de-Joux. La valeur religieuse du chantier est obtenue par l'équilibre réalisé sur le mur entre la peinture d'émotion qui s'adresse au plus grand nombre et une peinture plus savante, plus abstraite, qui s'adresse aux clercs. En s'accordant aux moyens financiers de la paroisse, plus modestes, l'artiste a su démontrer la valeur décorative de sa formule murale (fig. 13).



FIG. 14. VUE D'ENSEMBLE DE LA CHAPELLE DE LA VIERGE.
Cliché J.-F. Peiré - D.R.A.C. Midi-Pyrénées.

– tel un bénédiction –, il salue la fiancée de Joseph. Ce qui frappe chez lui, outre sa beauté ambiguë, c'est cet air songeur, cette attitude réservée. Il sait. Il connaît le prix du mystère chrétien. « Force de Dieu », il annonce à Marie son nouveau statut de mère, il lui explique qu'elle portera un enfant en son sein tout en restant vierge. Entre eux, l'échange de paroles est une communion, muette, de pensées ; nul besoin de phylactères. Le célèbre dialogue relaté

Celle-ci trouve encore à s'exprimer, de manière différente, dans la décoration des deux chapelles latérales. La chapelle du Sacré-Cœur propose *L'Apparition de Jésus à Marguerite-Marie Alacoque* ; ces peintures, qui ont été remaniées au XX^e siècle, offrent un moindre intérêt¹⁴. Elles permettent de rappeler cependant que Benezet a contribué fortement autour des années 1870 à l'iconographie du Sacré-Cœur, soutenue par les Jésuites, en produisant le célèbre modèle du *Cœur de Jésus priant* dont un des avatars en sculpture pare la chapelle.

Dans la chapelle de la Vierge l'artiste conçoit deux compositions, *L'Annonciation* et *Le couronnement de Marie* (fig. 14). Ces sujets sont proches de ceux que l'on trouve sur les murs de Notre-Dame de la Drèche à la hauteur des grandes fenêtres (Marie vivante) et, pour le couronnement, à la voûte de l'église Notre-Dame de l'Assomption à Villeneuve-de-Rivière (datée entre 1879 et 1888). À l'église Saint-Paul, ces sujets sont à hauteur d'homme en quelque sorte, bien visibles, et tout le charme de la formule décorative déployée par Benezet opère dans sa perfection.

À gauche, l'archange Gabriel : il est jeune, le visage imberbe, le nez droit. Son androgynie, qui mêle avec subtilité des traits masculins et féminins, a quelque chose de grec. Ses yeux ne sont pas fixés sur la Vierge. Son regard, dirigé vers le bas, est intérieur. Vêtu d'un ample drapé qui ne cache pas ses ailes, il est debout, bien droit, ses pieds posés au sol ; il tient avec sa main droite un lys, symbole de pureté ; de l'autre, dans un geste contenu

14. Selon la tradition orale, le peintre Gaillard Lala aurait « retouché » cette peinture vers 1950.

dans l'évangile selon Luc est exprimé par des lèvres closes, un geste de bénédiction et un regard tourné vers soi. Le ministère de l'archange est terminé : l'incarnation est annoncée. Lourde mission pour un ange du plus haut rang représenté ici au sortir de l'adolescence !

À droite, la Vierge : elle est très jeune aussi. Elle est debout, se dirigeant vers la droite, la tête tournée en direction de Gabriel. Elle porte une coiffe qui recouvre ses cheveux clairs tombant librement par boucles sur ses épaules. Ses vêtements, peints avec les deux couleurs (le bleu et le rouge) qui leur sont traditionnellement affectées, ont quelque chose de médiéval ou de byzantin ; les orfrois donnent l'impression qu'elle est parée d'un collier et de bracelets. Elle tient dans sa main droite un livre, à la couverture décorée, qui traduit son origine lettrée et sa connaissance des saintes Écritures¹⁵. L'autre main est portée sur sa poitrine, dans un geste suggérant la surprise ; celui-ci illustre la réponse de Marie à l'archange Gabriel lui annonçant sa maternité : « Comment cela sera-t-il, puisque je ne connais pas d'homme ? ». Cependant, sa personne est pétrie de gravité ; la tête penchée vers l'ange, les yeux baissés, elle est déjà dans l'acceptation du mystère annoncé. Cette dignité contraste avec le caractère juvénile du visage ; il s'agit encore d'une jeune fille séduisante, le visage plein, les sourcils arqués, le nez un peu busqué, du rose sur les joues, les lèvres bien dessinées, faisant avec sa bouche une sorte de moue. Femme juive vivant sous la loi de Moïse, elle prend conscience là des bouleversements que son acceptation engendre¹⁶.

On le sait, l'épisode se passe en Galilée, à Nazareth. Le texte de Luc ne précise pas où se déroule l'action. À partir de ses sobres données, les écrits apocryphes ont brodé et ont enrichi le récit originel. Au Moyen Âge italien, par exemple, le cadre de la scène, la chambre de la maison de Marie, offre l'occasion aux artistes d'imaginer des architectures de plus en plus somptueuses.

À l'église Saint-Paul, l'Annonciation se déploie sur un fond d'or qui suggère la dimension divine et merveilleuse de la scène ; plus précisément ce fond est composé d'un guillochis doré qui absorbe la lumière, évite les reflets du fond uni et donne à la scène un cadre plus harmonieux. Le décor est réduit à la portion congrue ; à gauche de Marie est posé sur le sol un vase d'où monte un long lys à fleurs blanches qui vient la séparer classiquement de l'archange ; il a une fonction symbolique : Marie est également considérée comme un vase dans lequel éclôt le Christ.

L'artiste, avec l'intelligence du mur qui est la sienne, a su inscrire ses deux personnages dans une architecture qui les met en valeur. En effet, deux colonnes à chaque extrémité soutiennent trois arches de style roman, délimitant un espace bien déterminé qui tranche sur le décor bleu parsemé de fleurs de lys de la chapelle. La composition resserre ainsi l'action sur les protagonistes ; elle propose un face-à-face un peu statique, marqué par une symétrie toute classique. Le seul dynamisme provient de la position de la Vierge, du sens inversé de ses mains et des plis qui animent les drapés.



FIG. 15. VIERGE DE L'ANNONCIATION.
Cliché J.-F. Peiré - D.R.A.C. Midi-Pyrénées.

15. Saint Bonaventure identifie le passage lu comme les prophéties d'Isaïe, qui annoncent justement la venue du Christ.

16. L'Annonciation est le moment où est lavé le péché originel d'Adam et Ève. Marie, femme pure qui met au monde le Christ, rachète, en quelque sorte, le péché d'impureté d'Ève.

Surtout, la composition réserve la partie centrale de ce qui évoque un triptyque à une sculpture représentant une Vierge à l'enfant, un enfant triomphant qui tend ses deux bras vers nous. Ce hors champ tout à fait exceptionnel, qui intensifie la notion de distance qui sépare selon la tradition les deux personnages, révèle que l'ornementation de la chapelle obéit à une vision d'ensemble. La peinture de la coupole prend alors tout son sens ; elle illustre le couronnement de Marie, un thème auquel aucun texte canonique ne fait référence directement. C'est Jacques de Voragine qui invente en quelque sorte au XIII^e siècle, dans *La Légende dorée*, cette scène des retrouvailles entre la mère et le fils : le Christ assis sur son trône tient d'une main le sceptre royal et de l'autre il place une couronne sur la tête de sa mère agenouillée, les mains jointes, devant lui.

La chapelle offre ainsi un raccourci saisissant, rare dans l'iconographie mariale, de la vie de la Vierge, de l'Annonciation à son couronnement ; selon *La Légende dorée*, son âme sort de son corps, s'envole dans le sein de son fils, « affranchie de la douleur, comme elle l'avait été de la souillure »¹⁷ : elle devient la Reine des Cieux. Comme pour l'Annonciation, l'accent est mis sur la rencontre entre deux personnes, dans un décor d'une extrême simplicité. Les peintures de la chapelle nous font passer ainsi du mystère joyeux de l'annonce au mystère glorieux. À cette haute valeur dogmatique qui mêle, dans le désir de s'adresser à tous les fidèles, iconographie savante et iconographie populaire, s'ajoute un intérêt plastique. C'est la question du style¹⁸.

Dans l'histoire de l'art, l'Annonciation, dont les représentations les plus anciennes apparaissent au IV^e siècle dans les peintures des catacombes de Priscille et de Saint-Pierre-et-Saint-Marcellin à Rome, a été l'occasion pour les artistes italiens de réfléchir sur l'espace et de mettre en place progressivement du XIV^e au XVI^e siècle la perspective¹⁹. Siennois et Florentins ont su alors, tout en renouvelant la perception, représenter l'irreprésentable, la venue du Créateur dans la créature. Autrement dit, illustrer ce thème a été, à un moment donné, facteur de « progrès » en art. Si notre artiste se confronte en 1878 au même défi iconographique, il s'inscrit manifestement dans une démarche très différente de ses lointains devanciers. Qu'est ce qui est frappant dans ces peintures de Benezet ? Pour faire une formule, un faux air de Byzance !

Le sentiment religieux est exprimé par des moyens formels qui appartiennent au passé. Le hiératisme de la scène, marquée aussi par son extrême dépouillement, l'architecture néo-romane, le traitement des personnages profilés comme des silhouettes, le refus de la profondeur de champ et l'utilisation symbolique du fond d'or dépayser le spectateur ou le fidèle ; celui-ci a l'impression d'admirer une œuvre du Moyen Âge ou de se retrouver, toute proportion gardée, devant une mosaïque de la basilique Saint-Vital de Ravenne, haut lieu de l'art byzantin. Comme si Saint-Paul-Cap-de-Joux se situait à quelques lieues à peine de Constantinople ! (fig. 15). Comment expliquer ce parfum d'exotisme, dû à un dépaysement historique et géographique ?

Quel est le système culturel qui permet à un artiste, pour répondre à une commande d'une petite paroisse rurale du Lauragais dans la seconde moitié du XIX^e siècle, de puiser son inspiration aussi loin dans l'art du passé ?

Le projet de Benezet relève essentiellement d'une conception historiciste de l'art. Il fait fusionner des caractéristiques de la peinture du Moyen Âge susceptibles d'exprimer « l'âme » avec les acquis artistiques de la Renaissance. À regarder attentivement la décoration de la chapelle de la Vierge, si on est sensible dans un premier temps à l'intention d'archaïsme, avec l'utilisation du fond d'or, à l'expression d'une sérénité toute médiévale, on est frappé aussi par la justesse du dessin, la fluidité des lignes, la présence du modelé (le visage de Marie, dans l'Annonciation, baigne en partie dans l'ombre), le respect des proportions, l'équilibre de la composition, autant d'éléments qui attestent une solide formation à l'école des beaux-arts et l'assimilation respectueuse des leçons de la Renaissance. L'artiste, en 1878, est maître de sa formule historiciste, laquelle tient en quelques mots : Fra Angelico corrigé par Raphaël. À l'église Saint-Paul on constate *de visu* que ce concentré d'art religieux se révèle efficace comme formule murale : la chapelle de la Vierge est une de ses plus belles réalisations.

17. *La Légende dorée*, chapitre 117 : 15 août.

18. Voir Emmanuelle AMIOT-SAULNIER, *La peinture religieuse en France, 1873-1879*, préface de Bruno Foucart, Paris, musée d'Orsay, 2007. Prix du musée d'Orsay en 2006, cet ouvrage est le dernier livre de référence paru sur la peinture religieuse au XIX^e siècle en France.

19. Sur le sujet, voir Daniel ARASSE, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Hazan, 1999.

Le peintre est alors, en effet, en pleine possession de ses moyens : en 1874, il décore « la salle des Illustres » du fameux castel Gesta ; en 1877, il se lance dans la réalisation de son chef-d'œuvre, les peintures de Notre-Dame de la Drèche ; en 1880, il s'occupe de doter le plafond du théâtre du Capitole d'une somptueuse parure dédiée à Clémence Isaure et à la Belle Paule. Les décorations de l'église Saint-Paul, caractéristiques de sa démarche créatrice et révélatrices d'un état de la pensée en matière d'art sacré, s'inscrivent ainsi dans « la période d'or » de ce peintre.

Ce qui est frappant, quand on se livre au jeu des filiations et de la recherche des modèles, c'est l'étrangeté de cette formule qui a pour ambition de faire la synthèse entre deux époques historiques, le Moyen Âge et la Renaissance. La comparaison de l'œuvre de 1878 avec les *Annonciations* d'un Simone Martini (1333, Florence, Les Offices), d'un Lorenzetti (1344, Sienne, Pinacothèque nationale) ou les quatre versions réalisées par Fra Angelico de 1430 à 1450 (musée du Prado à Madrid, musée diocésain à Cortone, et les deux fresques du couvent San Marco à Florence) révèle plus des différences, voire des incompatibilités, que des points communs. Le rapprochement avec les modèles du passé ne permet pas de dégager un air de famille.

C'est dire qu'avec cette peinture de Benezet on n'est pas dans l'ordre de la citation, de la référence, mais dans celui d'une véritable création. Quand on regarde de nouveau la décoration de la chapelle de la Vierge, on est surpris de ne pas trouver au-dessus de l'*Annonciation*, qui veut tant évoquer le premier art byzantin, un *Pantocrator*. L'artiste représente bien le maître de l'univers ; mais il s'agit du Christ incarné parmi les hommes, du fils qui remercie avec tendresse sa mère en la couronnant.

La tension interne à cette ornementation, qui résulte de cet éclectisme synthétique fondant des temporalités différentes, ouvre un débat passionnant. Ces peintures n'ont pas d'âge ; elles ne s'inscrivent pas dans la contemporanéité de l'artiste. Le caractère intemporel de cette formule murale répond à l'attente des commanditaires et explique sa réussite. Il en marque aussi la limite, entre art et histoire : en 1878 l'avant-garde impressionniste a déjà modifié la scène artistique nationale et internationale en organisant trois expositions symboles de modernité. Le début du XX^e siècle établit l'avancée de l'art par oppositions et par ruptures : c'est la révolution des -ismes (fauvisme, cubisme, futurisme, expressionnisme...). Cette injection du temps court en histoire de l'art ne pouvait que condamner une proposition esthétique qui jouait sur les temps longs. Elle a aussi modifié notre regard sur un art qui apparaît aujourd'hui comme dépassé et sans intérêt. Et pourtant... Cet archange sublime (fig. 16) descendu à l'église Saint-Paul n'annonçait-il pas aussi une solution, exceptionnelle par sa plastique, pour mettre fin à la décadence de l'art religieux au XIX^e siècle ?

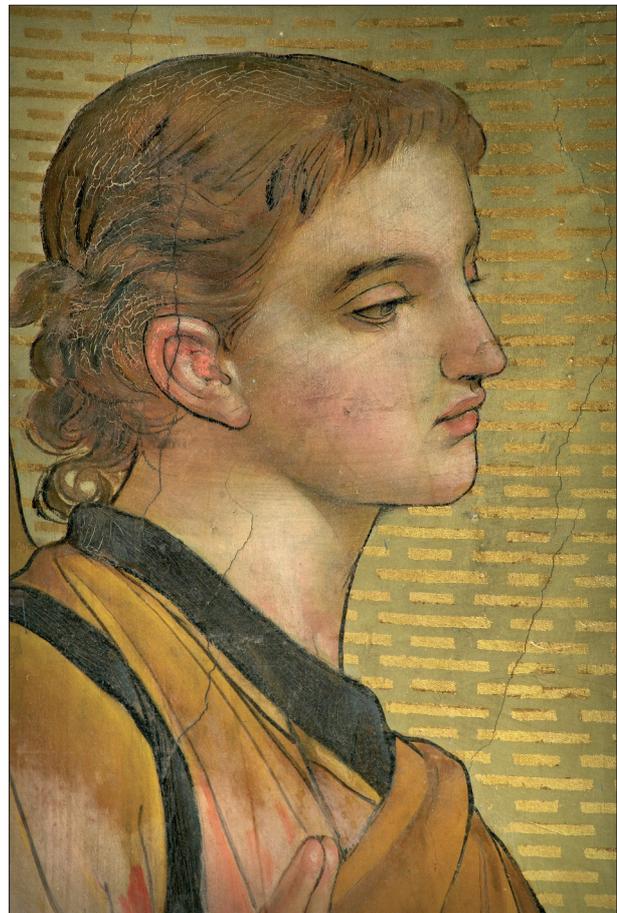


FIG. 16. L'ARCHANGE « L'ANGE SUBLIME ».
Cliché J.-F. Peiré - D.R.A.C. Midi-Pyrénées.