



La crucifixion de l'église de Lalande-de-Fronsac

par Jean-François Fournier

L'église de Lalande-de-Fronsac possède une peinture de grandes dimensions (H 2,50 m x L 2,00 m environ) représentant *La Crucifixion*¹, portant la mention : *Dono dederunt magistrati P. Chameyrac*², *arvernus rector et Band Faugère prior sancti Petri de Lalande de Fronsac. 1642* (fig. 1).

Cette toile anonyme n'est pas d'une qualité exceptionnelle mais elle présente un réel intérêt au point de vue de l'histoire de l'art régional car elle était primitivement l'ornement central d'un retable aujourd'hui disparu dont nous avons pu, en partie, reconstituer l'histoire.

Tout commence par une requête qu'adressèrent les paroissiens de Lalande-de-Fronsac aux Vicaires généraux de l'Archevêque de Bordeaux en 1637, qui demandèrent l'autorisation d'effectuer des travaux à la sacristie et d'édifier un retable derrière le maître autel de l'église, retable qui devait aller - dit ce document - *d'ung coste a l'aultre et jusqu'a la voute*³. Le 24 juillet 1637, une ordonnance des Vicaires généraux de l'Archevêque⁴ faisant suite à la requête autorisa le déplacement du maître autel existant, l'édification d'un retable et la construction d'une nouvelle sacristie. Les travaux durent rapidement commencer et le retable fut certainement achevé en 1642 date que porte notre *Crucifixion* car, grâce aux comptes rendus des visites effectuées à l'église de Lalande-de-Fronsac par les Archevêques de Bordeaux au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, nous savons que ce retable comportait quatre peintures : *La Crucifixion* au centre, laquelle était accompagnée de chaque

côté d'une effigie de *Saint Pierre* et de *Saint Paul*, l'ensemble étant surmonté d'une représentation de *Dieu le Père*. Il ressort d'une note de Léo Drouyn parue dans les *Comptes rendus des travaux de la Commission des Monuments historiques de la Gironde* que le retable était encore en place en 1846⁵. Il en donna une description précise, spécifiant bien qu'il comprenait quatre peintures et reproduisit la dédicace citée plus haut, ce qui prouve que notre *Crucifixion* aujourd'hui isolée et celle du retable ne font qu'une. En 1906, lors de l'inventaire dressé à l'occasion de la séparation de l'église et de l'État, on constate qu'il n'est plus question du retable et que *La Crucifixion*, intitulée *Mort du Christ*, est isolée et estimée 100 francs⁶.

1. Nous ne parlerons que pour mémoire de l'article signé P.B. paru dans *Les cahiers du Vitrezaïs*, 1973, n° 7, p. 5 et de la note inspirée de cet article parue dans le livret-guide de l'église vers 1975, tissu d'erreurs et d'approximations au sujet de ce tableau.

2. Un document classé dans le dossier G 665 des ADGir prouve que Pierre Chameyrac était encore curé de Lalande-de-Fronsac en 1646 ; Bertrand Faugère, lui, reste un inconnu.

3. ADGir G 660 (I).

4. ADGir G 665.

5. *Comptes rendus des travaux de la Commission des monuments historiques de la Gironde*, 1846, p. 4, 14, et 150.

6. ADGir 8 V 18.

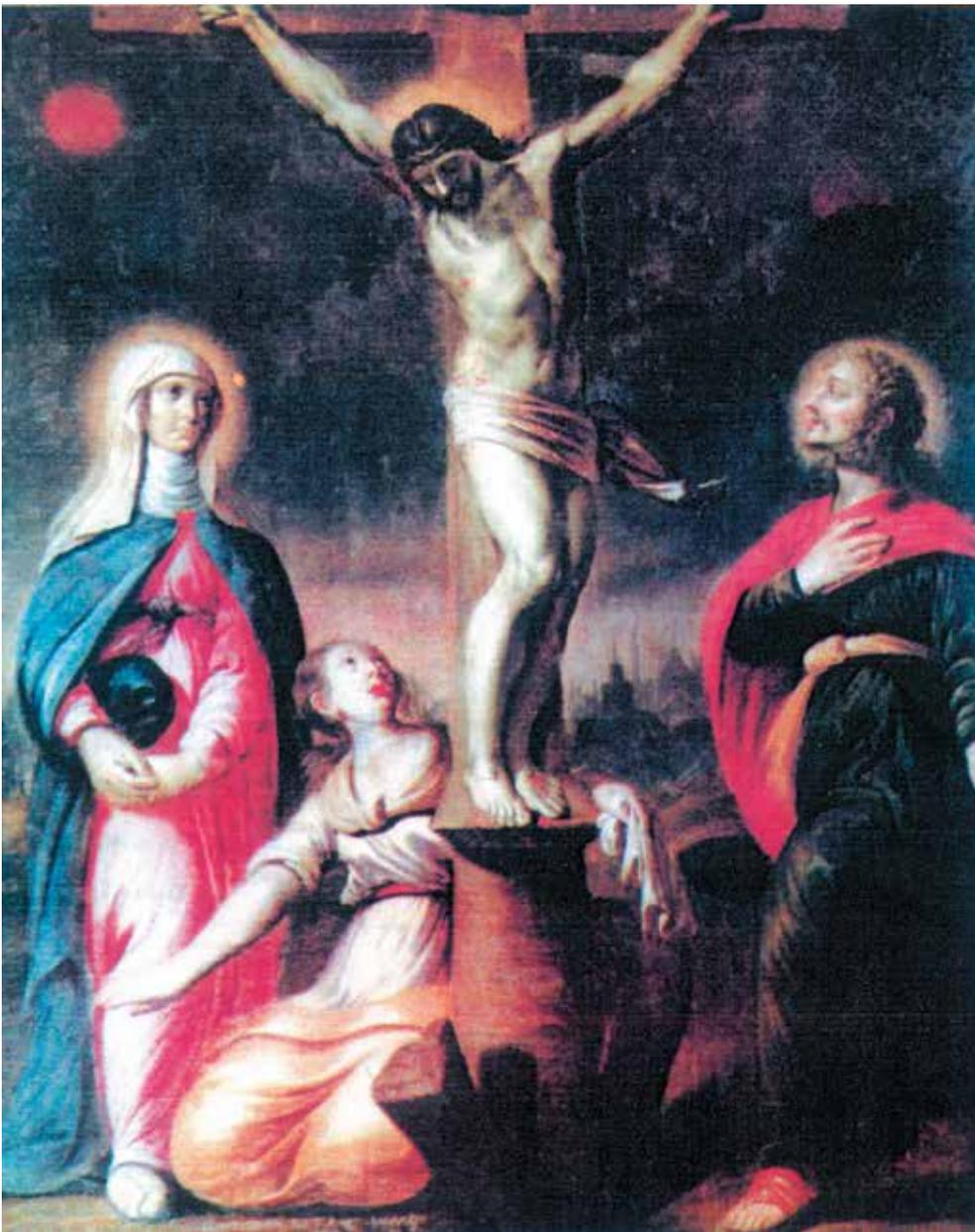


Fig. 1. – J. Bruno (?)
La Crucifixion.
Église de Lalande-de-Fronsac
(d'après le livret-Guide
de l'église de 1973).

Puis plus rien jusqu'à ce que le tableau (toujours reconnaissable à son inscription) soit décroché de la place qu'il occupait au dessus de la porte d'entrée pour être restauré par Madame Bigata en 1971/1972.

Si l'édification de ce retable et l'exécution de ses peintures firent l'objet d'un contrat passé devant un notaire, nous n'avons pas retrouvé l'acte mais bien des minutes notariales de cette époque concernant le Fronsadais doivent être considérées comme définitivement perdues.

La Crucifixion de l'église de Lalande-de-Fronsac emprunte la plupart de ses éléments au moins à deux peintures connues.

Pour l'essentiel, cette *Crucifixion* est inspirée de celle d'Antoon Van Dyck exécutée vers 1615, aujourd'hui conservée au Musée du Louvre (fig. 2). L'histoire de cette toile est bien connue ; il l'exécuta à Anvers dans l'atelier de Rubens (auquel il emprunta l'attitude de la Vierge figurant dans son célèbre tableau *Le coup de lance*, aujourd'hui au Musée d'Anvers). La peinture de Van Dyck était destinée à l'église des Jésuites de

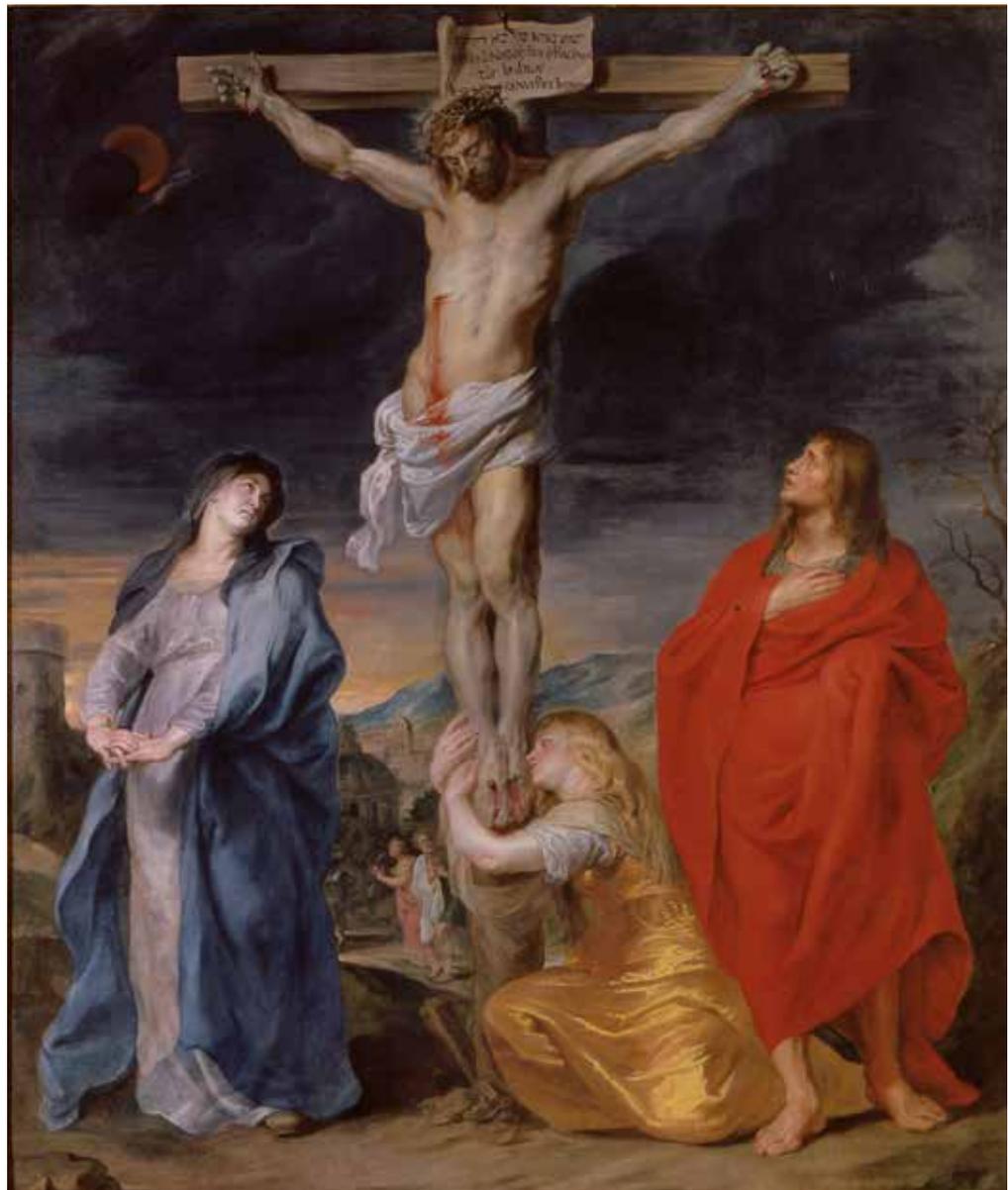


Fig. 2. – Le Christ en croix,
la Vierge, Saint Jean
et Sainte Madeleine.
Vers 1615.

INVA 1766. Van Dyck Antoon
(1599-1641). Localisation :
Paris, Musée du Louvre. (C)
RMN/©Jean-Gilles Berizzi/
Thierry Le Mage.

Bergues (Nord) ; elle entra ensuite, en 1749, dans les collections royales puis fit partie du Musée du Louvre. Notre peintre de Lalande-de-Fronsac n'ayant certainement pas fait le déplacement à Anvers ou à Bergues pour la voir, il est sûr qu'il s'inspira d'une gravure la reproduisant, gravure en noir et blanc, les couleurs de notre tableau n'ayant rien de commun avec celles de l'original. Notre artiste conserva la composition du maître anversois et l'attitude de la Vierge et de Saint Jean mais modifia leurs vêtements et leur visage. La figure de la Vierge n'offre rien de remarquable ; sa seule originalité réside dans l'étoffe qui entoure son cou (démesuré). Cet élément du costume de la

mère du Christ n'était plus à la mode en cette première moitié du XVII^e siècle alors qu'il était courant dans les représentations du siècle précédent, principalement dans les Écoles du nord de l'Europe. Là aussi, le peintre dut se servir d'une gravure pour concevoir sa figure. Le visage du Saint Jean, lui, est très curieux ; alors que cet apôtre est habituellement représenté sous les traits d'un adolescent, l'artiste le représenta sous la forme d'un homme dont la lèvre supérieure est surmontée d'une fine moustache. La Sainte Magdeleine est, elle aussi, inspirée d'une figure de Van Dyck, la Sainte Magdeleine de la Crucifixion conservée aujourd'hui en l'église Saint Michel de Gand. C'est

certainement la partie la plus faible du tableau ; son dessin est médiocre et l'expression du visage mal venue. Pour plus de commodité, l'artiste enleva les deux personnages figurant au second plan de la composition du Louvre mais reproduisit le soleil de Van Dyck et le transforma en une sorte de grosse pastille rouge.

La figure du Christ, elle, est inspirée en grande partie de la *Crucifixion* de Federico Barocci (1535-1612), conservée au Palais ducal d'Urbino. Détail révélateur du provincialisme de notre peintre, il simplifia le piétement de la croix imaginé par le maître anversois et fit de même avec le perizonium entourant les reins du Christ de Barocci. Visiblement, il évitait de copier les drapés trop compliqués. On doit remarquer aussi qu'il ombrage fortement le visage du Christ, ce qui lui évita de devoir copier le modèle avec toute la précision souhaitable ; c'est d'ailleurs certainement la raison pour laquelle il copia le Christ de Barocci de préférence à celui de Van Dyck, ce dernier ayant représenté son Christ de face, ce qui rendait toute simplification impossible.

Dans un article relatif à la peinture religieuse des XVII^e et XVIII^e siècles dans les églises de Bordeaux ⁷, Monsieur Maisonave a démontré que ces emprunts auprès des grands maîtres étaient courants de la part des peintres locaux de ce temps mais on doit observer que l'auteur de notre *Crucifixion* ne s'inspira pas comme ses confrères d'une œuvre des siècles passés mais d'une peinture d'un maître flamand exécutée seulement moins de trente ans auparavant.

Léo Drouyn, dans sa note précitée, loue le dessin et les couleurs des peintures du retable de Lalande-de-Fronsac ; en fait, l'ensemble ne devait pas avoir été nettoyé depuis sa création et il ne fit vraisemblablement que supposer ces qualités aux quatre œuvres. Il est plus étrange qu'en archéologue averti il n'ait pas décelé l'origine iconographique de la *Crucifixion* ; s'il avait comparé les œuvres de Van Dyck et de Barocci avec le tableau qu'il avait sous les yeux il aurait compris toutes les limites de son auteur.

Notre *Crucifixion* se caractérise avant tout par un dessin très faible. Le Christ paraît disproportionné par rapport aux autres acteurs de la scène et on voit, par un examen attentif, combien l'artiste eut du mal à reproduire le beau dessin du galbe des jambes du Christ de Barocci.

L'attribution de ce tableau à un des peintres qui travaillèrent à Libourne en ce temps semble plus logique, compte-tenu de la proximité de cette ville avec Lalande-de-Fronsac que l'attribution à un artiste bordelais qui fut proposée, il y a déjà plusieurs décennies, dans le livret-guide de l'église et dans l'article paru dans *Les cahiers du Vitrezaïs* déjà cité (voir note 1). Libourne compta en effet au XVII^e siècle plusieurs peintres auxquels nous

avons consacré plusieurs articles dans la *Revue historique et archéologique de Libourne* ⁸. Certains d'entre eux étaient capables de concevoir une scène religieuse mais en ces années 1630/1640, l'un d'entre eux émergeait de l'ensemble par l'importance des commandes qu'il reçut : c'était Jean Bruno ⁹. Ce Bruno est un peintre que nous avons mentionné dans nos études mais en le prénommant Pierre, nous basant, pour cela, sur la mention figurant en date du 9 juillet 1640 dans le registre BB 2 des Archives municipales de Libourne où on peut lire que le Maire et les jurats de la ville décidèrent *de mettre et poser dans la chappelle dud hostel de ville et sur l'autel d'icelle un tableau de la figure et ymage de la. Magdeleine quy a este donne de presant a lad ville par Pierre Bruno peintre. Avons aussy fait poser un aud tableau un crucifis a la cheminee de la chambre du Roy et fait peindre et marbre lad cheminee*. Or, s'il exista bien un Pierre Bruno à Libourne au XVII^e siècle, nous avons découvert depuis dans le rôle des impositions de la ville pour 1637 ¹⁰ (clos le 30 septembre de cette année là) que ce Pierre Bruno, dont rien n'indique qu'il ait été peintre, était déjà mort puisque sa veuve habitait rue Saint-Thomas alors que le peintre Jean Bruno habitait, lui, rue de Guîtres. Deux solutions sont possibles :

1. S'il fut peintre Pierre Bruno mourut avant que la Jurade ait décidé de mettre son tableau en place.
2. C'est l'hypothèse la plus vraisemblable, le scribe municipal se trompa et prénomma Jean Bruno, Pierre.

Nous connaissons deux commandes qu'obtint Jean Bruno ; en premier lieu, grâce à une note écrite le 22 décembre 1637 par le curé de Saint-Sulpice-d'Izon (aujourd'hui Saint-Sulpice-et-Cameyrac) sur un registre de baptêmes, mariages et sépultures ¹¹, nous savons que Jean Bruno avait été payé 210 livres pour avoir peint les tableaux du retable de l'église, retable qui comportait *Un crucifix* ¹², *Notre Dame de Saint-Sulpice*, *Saint Michel*, *Saint Antoine* et *les figures de deux anges*.

Nous avons découvert aussi un contrat passé devant le notaire libournais Chauvin le 20 juillet 1645 ; acte par lequel Jean Bruno s'engagea à exécuter une peinture murale dans le réfectoire du couvent des frères mineurs de cette ville. Voici

7. Maisonave, 2002, p. 151 à 221.

8. Fournier, 1971, p. 99.

9. Bruno figure dans le Dictionnaire de Bénézit.

10. ADGir 8 J 206. Il payait 14 livres 2 sols 4 deniers d'impôts ce qui faisait de lui un contribuable moyen. Il vivait avec les *hoirs* de feu Jean Bruno qui payaient, eux, 50 sols 5 deniers.

11. ADGir. Dépôt communal de Saint-Sulpice-et-Cameyrac GG I.

12. Désignation usuelle au XVII^e siècle pour un tableau représentant *La Crucifixion*.

la transcription de ce contrat fort intéressant pour l'histoire de l'art dans notre région¹³. *Saichent tous et a este personnellement estably Jean Bruno M^o peintre bourgeois et habitant de la presante ville de Libourne lequel de son bon gre et voulonte a promis et sera tenu par ses presants a Reverend Pere Francoys Boyer Docteur en theologie gardien du couvent des freres mineurs de lad. ville a ce presant et acceptant savoir et de luy peindre la facade du refectoire dud couvent jusqu'au lambris et en iceluy faisant représenter l'hystoyre des pelerins en Emaus y travailler de ce premier jour en ce que le dit Pere Boyer sera tenu fournir aud Bruno toutes les matieres pour faire les peintures et autres choses a ce requises et les chafaulx pour travailler ensemble aussy pour y faire assister le Pere Bouricaud pour l'aider a lad besoigne moyennant la somme de cens livres tournoises laquelle somme led pere Boyer sera tenu payer aud Bruno savoir le tiers au commencement l'autre a la moitie de l'ouvrage et l'autre a la fin le tout a peyne de tous depens dommages et interetz et pour ce faire lesd parties ont obligé savoir led Pere Boyer le revenu dud couvent et led Bruno tous ses biens qu'ilz ont pour ce faire soubmis a toutes cours et juridictions et ont renonce a ce contraires ainsi l'ont promis et juré Faict a Libourne dans led refectoire apres midy le vingtieme jour de juilhet mil six cens quarante cinq presans Francois Darsis et Andre Bonnalgues serviteurs dud couvent tesm apelle et requis lesquels ont declare ne savoir signer.*

L'acte de cancellation fut signé par les deux parties, satisfaites l'une de l'autre, le 18 avril 1646 en marge du contrat.

Le Révérend Père du couvent des frères mineurs s'engagea à fournir au peintre les matériaux nécessaires à sa tâche, ce qui n'est pas inhabituel ; ce qui est plus curieux, c'est le fait qu'il se soit obligé à mettre à sa disposition un de ses religieux pour l'aider dans son travail. Cette œuvre n'existe plus ; elle fut détruite dans les dernières années du XVIII^e siècle ou dans les premières années du XIX^e quand fut en partie rasé le couvent.

Il n'est pas impossible que ce Jean Bruno soit l'auteur de la *Crucifixion* de l'église de Lalande-de-Fronsac ; voici notre hypothèse : bien que séparées par la Dordogne, les paroisses de Lalande-de-Fronsac et de Saint-Sulpice-d'Izon n'étaient pas très éloignées l'une de l'autre. Il ne serait donc pas étonnant que les habitants de Lalande-de-Fronsac qui signèrent en 1637 la pétition en vue de l'édification d'un retable aient agi ainsi parce qu'en cette même année ils avaient vu Jean Bruno exécuter les peintures de celui de Saint-Sulpice-d'Izon. Lalande-de-Fronsac étant très proche de Libourne, il était aisé au curé Pierre Chameyrac et au prieur Bertrand Faugère qui semblent d'après l'inscription figurant sur la *Crucifixion*, avoir joué un rôle prépondérant dans l'acquisition des peintures, de s'adresser à Jean Bruno qui semblait jouir d'une considération certaine¹⁴.

13. ADGir 3 E 12 762, fol 108.

14. Sans qu'il soit possible d'affirmer qu'il s'agisse bien du sien, il faut signaler qu'il existe aux Archives municipales de Libourne en date du 30 juin 1608, un acte de baptême de Jean Brunault ; fils de feu Jean Brunault et de Marguerite Renault.

Bibliographie

- P.B. Le tableau de la Crucifixion de Lalande-de-Fronsac. *Les cahiers du Vitrezaïs*, 1973, n° 7, p. 5.
- Comptes rendus de la Commission des monuments historiques de la Gironde pendant l'année 1845-1846*. Bordeaux, Durand, 1846.
- Fournier, J.-F. dans *Revue historique et archéologique du Libournaïs* :
- Fournier, J.-F. *Essai de répertoire des peintres, sculpteurs et doreurs ayant travaillé à Libourne aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Tome XXXIX, N° 141, 3^e trim. 1971.

- Fournier, J.-F. *Suite au répertoire des peintres, sculpteurs et doreurs ayant travaillé à Libourne aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Tome XL, n° 146, 4^e trim. 1972.
- Fournier, J.-F. *Notes pour servir à l'histoire de l'art à Libourne aux XVII^e et XVIII^e siècles*. Tome XLIV, n° 159 et 160, 2^e et 3^e trim. 1976.
- Maisonave (P.) *Tableaux religieux des églises de Bordeaux (XVII^e et XVIII^e siècles)* dans *Revue archéologique de Bordeaux*. Année 2002, p. 151 à 221.