



## *Le décor peint de Romain Cazes à l'église Notre-Dame de Bordeaux*

Catherine Bonte \*

L'actuelle église Notre-Dame fut, jusqu'à la Révolution, la chapelle du second couvent des Dominicains. Le premier, fondé au début du XIII<sup>e</sup> siècle, était situé au lieu-dit Campaure (actuelles allées de Tourny) mais, après la révolte de 1675, la décision du pouvoir royal d'agrandir les glacis du château Trompette provoqua sa démolition. Les Dominicains s'installèrent donc plus en retrait, au fond de leur enclos et achetèrent un terrain (jardin et plusieurs maisons) à côté du couvent des Récollets<sup>1</sup> pour construire leur nouvelle église. Les travaux commencèrent en 1684 pour se terminer en 1707 et furent confiés à l'architecte Duplessy puis repris après sa mort, en 1693, au frère Fontaine. L'opposition des Récollets les obligea à placer l'entrée de l'église du côté opposé, sur la rue Mautrec et non sur les fossés du Chapeau-Rouge et à acheter des maisons qu'ils démolirent pour créer la place du Chapelet<sup>2</sup>; cela explique l'orientation inversée avec l'abside à l'ouest. La rue Saint-Dominique (act. Jean-Jacques Bel) ne sera ouverte que lorsque l'intendant Tourny créera la promenade des allées qui portent son nom. L'interdiction faite par Vauban<sup>3</sup>, en 1680, de construire une voûte qui aurait pu servir à installer de l'artillerie en cas de révolte ne sera levée qu'en février 1700, alors que les travaux étaient déjà bien avancés. Les Dominicains reçurent alors l'autorisation de monter une voûte légère, d'un demi-pied d'épaisseur, soit environ 16 cm<sup>4</sup>. Pour cette voûte comme pour l'abside, le choix de la pierre de Daignac, qui est très tendre et résiste mal à l'écrasement quand elle est humide, fut peut-

être motivé par la facilité de taille qui permit d'achever les travaux plus rapidement<sup>5</sup>. Ces facteurs auxquels s'ajoute une mauvaise stéréotomie expliquent sans doute les infiltrations qui ruineront au XX<sup>e</sup> siècle les décors muraux et provoqueront la disparition d'une partie des peintures de Romain Cazes lors de la restauration des années 1970. La date de 1707, sculptée sur la clef de l'arc-doubleau en avant de l'abside, doit correspondre à l'achèvement des travaux. L'église dédiée à saint Dominique fut consacrée en 1708. Devenue église paroissiale pendant la Révolution, elle sera ensuite transformée en Temple de la Raison puis de l'Être Suprême avant d'être rendue au culte en 1801. Elle fera provisoirement office de cathédrale (5 août 1802-14 juillet 1803) pendant la remise en état de Saint-André et Monseigneur d'Aviau y célébrera sa première messe le jour

\* Qu'il me soit permis de remercier le Professeur Coustet pour les conseils qu'il m'a prodigués lors de cette étude.

1. X. Védère, « Les allées de Tourny » in *Revue historique de Bordeaux*, t. XXIII, p. 191 et 222.
2. X. Védère, « Les allées de Tourny » in *Revue historique de Bordeaux*, t. XXIII, p. 222.
3. *Archives historiques de la Gironde*, t. XXXVIII, p. 231.
4. A.D.Gir. H suppl., Jacobins, liasse 4.
5. M. Mastorakis, « Les voûtes de l'église Notre-Dame » in *Revue des Monuments Historiques de la France*, n° 2, 1972, p. 20-21.

de l'Assomption, le 15 août 1802. Lors de la création des nouvelles paroisses le 4 mai 1803, c'est en souvenir de cette messe qu'il demandera à ce que l'église soit placée sous le patronage de Notre-Dame<sup>6</sup> mais l'habitude de l'appeler Saint-Dominique persista pendant une bonne partie du XIXe siècle.

L'architecture, librement inspirée du prototype idéal du Gesù de Rome dont le plan répond aux besoins de la liturgie redéfinie lors du concile de Trente, présente une nef unique voûtée en berceau, à deux niveaux séparés par un large entablement et sans transept. Ce grand espace permet aux fidèles de mieux suivre la messe et se montre plus favorable à la prédication. La nef conduit à une abside polygonale couverte en cul-de-four à pans. De chaque côté, les chapelles s'ouvrent par des arcades et communiquent entre-elles par de larges ouvertures, formant des bas-côtés. C'est un peintre dominicain, frère André (1662-1753) qui peignit à Paris, entre 1712 et 1741, dans le noviciat de la rue Saint-Dominique, les tableaux des chapelles consacrées aux principaux saints de son Ordre et l'*Annonciation* du chœur.

Dès 1768, les Jacobins envisagèrent de faire peindre « en architecture » le fond de l'église et confièrent la décoration de l'actuelle chapelle Sainte-Rose-de-Lima à un peintre de passage pour juger de son talent<sup>7</sup>. On ne sait pas si cela a été fait<sup>8</sup> ; il semble que non puisque en 1826, le président du Conseil de la fabrique de Notre-Dame, Filhot de Marand, écrivit au préfet pour qu'il intercédât auprès du Ministre de l'Intérieur<sup>9</sup> : « Le Conseil de la fabrique de la paroisse Notre-Dame frappé depuis longtemps de l'espèce de nudité qui choque tous les yeux, lorsqu'ils se portent sur l'intérieur de l'Édifice et particulièrement sur le fond du cœur (sic) de l'Église, a souvent fait des vœux pour que l'administrateur en chef de cette ville éprouvât la même impression et le même besoin ».

### *Le premier décor des années 1834-1836.*

Dès 1825, la fabrique avait fait une demande de subventions pour la décoration de la voûte du chœur, désirant en confier l'exécution à Jean Alaux dit le Romain<sup>10</sup> mais la situation financière n'avait pas permis d'y donner suite. L'année suivante, la demande fut réitérée. Les travaux seront finalement engagés et, entre 1834 et 1836, l'église fut ornée de peintures par Ciceri, Gigun et Vafflard. L'aquarelle d'Auguste Bordes (fig. 1), ses descriptions et celles de Charles Marrionneau, nous restituent ce décor en trompe-l'œil. Ch. Marrionneau<sup>11</sup> détaille les différents motifs peints par Gigun et Ciceri : « Les voûtes et les arcades sont décorées de peintures modernes, imitation de

caissons, de bas-reliefs ou de rondes-bosses, et dont les motifs principaux représentent des anges tenant des trompettes et des banderoles, sur lesquelles se lisent les titres des livres saints et les noms des grands docteurs de l'église chrétienne. » Sur la voûte de l'abside, des guirlandes de fleurs dessinent trois mandorles présentant l'*Assomption de la Vierge* entourée de *saint Joseph* et de *saint Jean-Baptiste*. En-dessous, de part et d'autre de l'*Annonciation* de frère André, une niche peinte en grisaille présente l'apothéose de deux martyrs, avec la signature : *Vaflard, de Paris, 1834* (sic). A. Bordes<sup>12</sup> souligne que : « deux niches contenant des personnifications célestes, décorent le fond de l'édifice ; leur excessive grandeur nuit peut-être à l'effet, ainsi qu'à l'élégance de la décoration. » Stendhal<sup>13</sup>, de passage à Bordeaux en 1838, fut séduit par la décoration : « C'est une église du XVIIe siècle, forme de carte à jouer, gros piliers ; rien de plus plat, et cependant elle est si bien peinte en grisaille qu'elle a un air de fête ; c'est presque une église d'Italie. » Dans l'obscurité de l'arcade, derrière la chaire, l'extrémité d'un gâble décoré de feuilles enroulées, illustre la description des chapelles latérales de l'*Album du voyageur à Bordeaux* de 1837<sup>14</sup> : « Les peintures de la nef exécutées avec soin, ne présentent aucun caractère religieux ; pour celles des chapelles latérales, elles forment le plus lourd contresens avec le caractère de l'édifice : on s'est avisé de faire des ornements gothiques dans des chapelles bâties à plein cintre ».

Cette aquarelle nous montre que les fenêtres sont encore celles du XVIIIe, en verre incolore bordé d'un filet jaune mais encadrées des rideaux en coton rouge incarnat installés en 1835 ; elles seront remplacées par les vitraux d'Emile Thibaud quelques années plus tard, en 1848-1849. Nous constatons que le garde-corps en fer forgé de la corniche fait le tour de l'édifice et que le maître-autel de Jean-Baptiste II Péro est placé à l'entrée du chœur liturgique, relié aux piliers par les grilles du maître serrurier Jean Moreau qui ferment le chœur des moines ; il ne sera déplacé vers le fond du chœur qu'en 1851.

6. *L'Aquitaine*, 12 décembre 1890, p. 784.

7. A.D.Gir. H suppl., Jacobins, registre 651, p. 174.

8. P. Roudié, « Construction de l'église Notre-Dame de Bordeaux » in *Société archéologique de Bordeaux*, LXXVII, 1986, p. 80.

9. A.D.Gir. 163T2, lettre manuscrite du 12 mai 1826, n° 882.

10. A.D.Gir. 163T2, lettre manuscrite du 14 décembre 1825, n° 3340.

11. Ch. Marionneau, *Description des œuvres d'art qui décorent les édifices publics de la ville de Bordeaux*, Bordeaux, 1861, p. 353.

12. A. Bordes, *Histoire des monuments anciens et modernes de Bordeaux*, 1845, t. II, p. 59.

13. Stendhal, *Bordeaux (1838)*, p. 79.

14. *Album du voyageur à Bordeaux*, p. 127-128.



Fig. 1. - Auguste Bordes,  
Intérieur de Notre-Dame,  
vers 1845,  
aquarelle, SAB.

## Choix d'un nouveau décor

Le 30 novembre 1868<sup>15</sup>, le trésorier de la fabrique de Notre-Dame écrivait au maire de Bordeaux pour lui signaler que la veille, pendant la messe de sept heures, une petite pierre s'était détachée de la voûte et était tombée près du maître-autel. En janvier 1869, Charles Burguet, constatant que la mauvaise répartition de la charge de la charpente était à l'origine des fissures, proposa des travaux qui furent exécutés<sup>16</sup>. En avril, le Conseil de la fabrique se réunit pour étudier le problème des grisailles, abimées en plusieurs endroits par des infiltrations, et menacées par les travaux en cours<sup>17</sup>. La commission chargée de statuer, s'entoura des conseils de Charles Burguet, architecte de la Ville, François-Louis Lancelin, directeur des travaux de la Ville, Oscar Gué, directeur de l'École municipale de dessin et Léo Drouyn, secrétaire de la Commission des Monuments Historiques. Unanimement, ils furent d'avis que les grisailles très ornementées étaient en désaccord complet avec le style de l'église et qu'il fallait les gratter pour les remplacer par une véritable peinture à fresque. Burguet conseilla en outre de faire sculpter des caissons dans les arcs-doubleaux pour que la voûte de la nef paraisse moins nue mais cet avis ne sera pas suivi. Le Conseil demanda l'autorisation de faire gratter la voûte et réparer les lézardes avant l'exécution du nouveau décor<sup>18</sup>. L'échange de lettres entre le Conseil de fabrique et l'adjoint aux Travaux Publics, Th. Dubreuilh, permet de suivre les différentes étapes de ces travaux et nous renseigne précisément sur les modifications apportées à l'architecture de l'abside. Le 30 décembre 1869, le Conseil de la fabrique se réunit au domicile de son président, Monsieur Sargos, pour prendre une décision au sujet des deux niches latérales, après avoir entendu les conseils donnés par Alexandre Denuelle, l'artiste chargé de la décoration, dans sa lettre du 12 décembre 1869 : « Je crois qu'il est tout à fait nécessaire de faire régner l'entablement au pourtour de l'abside et de continuer la frise et l'architrave... en donnant un enfoncement moindre aux panneaux rectangulaires qui résulteront de cette combinaison ». Ayant fait chiffrer le montant des travaux par Ch. Burguet, le Conseil décida de les supprimer « considérant que ces deux niches, dont le bas a été recouvert par la boiserie du chœur, ont maintenant une largeur hors de proportion avec leur hauteur, qu'elles forment une interruption très disgracieuse dans l'architrave et la frise qui règnent sur les trois autres panneaux, que cette interruption deviendrait encore plus choquante après l'enlèvement du grand tableau du fond et rendrait l'ornementation très difficile... »<sup>19</sup> La suppression des niches s'accompagna du rétablissement de l'entablement dans son état d'origine ainsi que de la disparition du garde-corps de fer forgé au niveau de l'abside, ce qui permit de dégager une surface homogène, prête à accueillir le nouveau décor.

La note du Conseil<sup>20</sup> concernant le projet d'exécution des peintures à fresque nous apprend qu'il n'y a pas eu de concours pour le choix du peintre. Le président, Monsieur Sargos, avait pris contact avec une personne bien placée à Paris qui lui avait recommandé trois peintres dont, en toute première place, Romain Cazes ; c'est un membre de la fabrique qui alla à Paris pour rencontrer les peintres et voir leurs œuvres<sup>21</sup>. Ces démarches furent commentées par la presse qui critiqua l'absence de concours<sup>22</sup> et d'un jury compétent<sup>23</sup>. Selon cette note, le membre du Conseil vit successivement : Alexandre Hesse (1806-1879) qui avait décoré la chapelle Saint-Gervais-Saint-Protais dans l'église éponyme à Paris, en 1867. Il était peu disposé à se déplacer à Bordeaux, sauf si on lui accordait une rémunération très élevée, évaluée entre 40.000 et 50.000 fr., mais il recommanda Savinien Petit (1815-1878) dont il fit l'éloge. Ce peintre qui avait décoré les chapelles du Mont-Carmel et Saint-Joseph de la cathédrale Saint-André de Bordeaux fut jugé un peu froid. Il vit ensuite William Bouguereau (1825-1905) qui avait peint à Saint-Augustin, à Paris en 1867, les culs-de-four du transept de scènes de la vie de saint Jean-Baptiste et de saint Pierre et saint Paul. S'il avait gardé un bon souvenir de ses conditions de travail à Bordeaux lorsqu'il était venu peindre le plafond de la salle de concert du Grand Théâtre (1865-69) et se disait intéressé et prêt à faire un effort pour le prix, 60.000 fr., celui-ci restait encore beaucoup trop élevé. Et enfin, il prit contact avec Romain Cazes (1808-1881) qui venait de recevoir une commande importante pour l'église Saint-François-Xavier. Voyant les peintures du chœur de Notre-Dame de Cligancourt, à peine terminées, ainsi qu'un tableau, il fut séduit par le traitement gracieux de ses figures d'anges et de femmes qui lui parut bien adapté à l'église Notre-Dame. De plus, le peintre ne demandait que 20.000 fr. ce qui convenait à la fabrique qui ne disposait que de 10.000 fr. en trésorerie au moment de la commande. En conclusion, même

15. A.M.Bx 4001 M 9 lettre manuscrite du 30 novembre 1868.

16. A.M.Bx 4001 M 9 lettre manuscrite du 4 janvier 1869.

17. Archives privées, note manuscrite du 21 juillet 1869 concernant le projet d'exécution des peintures à fresques à l'église Notre-Dame.

18. A.M.Bx 4001 M 10 lettre manuscrite du 8 octobre 1869.

19. A.M.Bx 4001 M 10 lettre manuscrite du 30 décembre 1869.

20. Archives privées, note manuscrite du 21 juillet 1869 concernant le projet d'exécution des peintures à fresques à l'église Notre-Dame.

21. Archives privées, Note manuscrite du 21 juillet 1869 concernant le projet d'exécution des peintures à fresques à l'église Notre-Dame.

22. F. Léal, « Projet de peintures murales dans l'église Notre-Dame » in *la Gironde*, 26 août 1869.

23. H. Devier, « Les futures peintures murales de Notre-Dame », in *Courrier de la Gironde*, 25 août 1869.



Fig. 2. -  
Romain Cazes,  
Abside de  
Notre-Dame,  
projet d'ensemble,  
mine de plomb et  
blanc, inv.  
MIR. 398,  
musée Ingres,  
Montauban.





Fig. 3. - Alexandre Denuelle,  
Projet pour la décoration de Notre-Dame,  
dessin aquarellé, vers 1870, Inv. 98.1.6,  
musée d'Aquitaine, © Mairie de Bordeaux, Lysiane Gauthier.

si les peintres ne possédaient pas le même niveau de notoriété, ils étaient tous bons et c'est la question du prix qui fut déterminante. Les membres de la fabrique choisirent donc Romain Cazes qui s'engagea à préparer ses cartons pendant l'hiver et à commencer au printemps, après avoir soumis à l'approbation du curé ses sujets consacrés à l'iconographie mariale. En 1870, les anciennes peintures furent enlevées par brossage et grattage, les lézardes de la voûte réparées, les pierres salpêtrées ou altérées par les infiltrations d'eau furent changées, l'entablement rétabli et le garde-corps supprimé. Mais d'autres travaux s'avèrent nécessaires. En mai 1870, Ch. Burguet écrivit au maire <sup>24</sup> : « L'importance et la valeur que présenteront ces peintures doit nous porter à rechercher toutes les mesures propres à assurer leur conservation... Il serait nécessaire maintenant, pour prévenir le retour de ces dégradations, de refaire à neuf le revêtement en ardoise qui enveloppe les voûtes du sanctuaire. Les ardoises sont décomposées et brisées ; les bois qui les reçoivent sont pourris, etc. ». Ces travaux furent réalisés. La réalisation des fresques ne commença qu'en 1872.

## Le décor de Romain Cazes

Romain Cazes né en 1808 à Saint-Béat, dans les Pyrénées, avait suivi les cours du peintre Joseph Roques à Toulouse avant d'entrer dans l'atelier d'Ingres en 1829, à 21 ans. En 1835, il débuta au Salon et y fut présent tous les ans jusqu'à son départ à Luchon pour soigner une atteinte de choléra. Ses tableaux religieux, diffusés par la lithographie, ainsi que son talent de portraitiste, lui assurèrent une certaine notoriété. Mais le début de sa carrière fut lent et son maître, Ingres, ne le soutint pas, ne le faisant jamais participer à ses travaux. Selon Georges Vigne <sup>25</sup>, la tentation romantique à laquelle il céda dans ses premiers tableaux et ses attaches républicaines affichées lorsqu'il peignit la série des portraits des *Représentants du Peuple* en 1848, lors du concours pour la réalisation d'une image de la République, n'ont probablement pas beaucoup plu à Ingres. C'est alors qu'il se soignait dans sa région natale, à Luchon, qu'il reçut la commande de son premier décor mural (1850), celui de l'église de Saint-Mamet. Par la suite, il multiplia les décors d'églises pendant une dizaine d'années, éloigné de Paris et du Salon à un moment où se distribuaient les grandes commandes.

Pour le décor de Notre-Dame de Bordeaux, Cazes travailla avec le peintre-décorateur Alexandre Denuelle (1818-1881), poursuivant ainsi une collaboration commencée en 1860, sur le chantier de l'église de la Madeleine d'Albi. Il conçut un décor sur deux registres : sur la voûte, la Vierge en gloire dans le ciel et sur les murs de l'abside, des scènes de sa vie terrestre (fig. 2). Denuelle mit ces peintures en valeur par un ensemble décoratif dont un projet est détaillé sur un dessin aquarellé, conservé au musée d'Aquitaine, où il présentait deux propositions pour la nef (fig. 3).

Cette décoration murale est un témoin de la réflexion sur l'art religieux au XIXe siècle et de la volonté de définir ce que doit être l'art chrétien.

C'est, tout d'abord, le retour aux grands décors peints et l'affirmation que la peinture murale serait plus chrétienne que le tableau. Au début du XIXe siècle, la fresque fut remise au goût du jour par les artistes étrangers qui se trouvaient à Rome, d'abord par les Nazaréens allemands qui cherchaient leurs modèles dans la peinture préraphaélite, puis un peu plus tard, par les français Abel de Pujol ou Mottez. On assista alors à une transformation de la nature des commandes. Sous la Restauration, l'État commandait de grands tableaux, œuvres

24. A.M.Bx 4001 M 9 lettre manuscrite du 30 mai 1870.

25. G. Vigne, *Romain Cazes, (1808-1881) peintre secret du Second Empire. Inventaire des œuvres offertes au musée Ingres par Mlle Marie Paul-Cazes, Montauban, 1995, p. 8.*

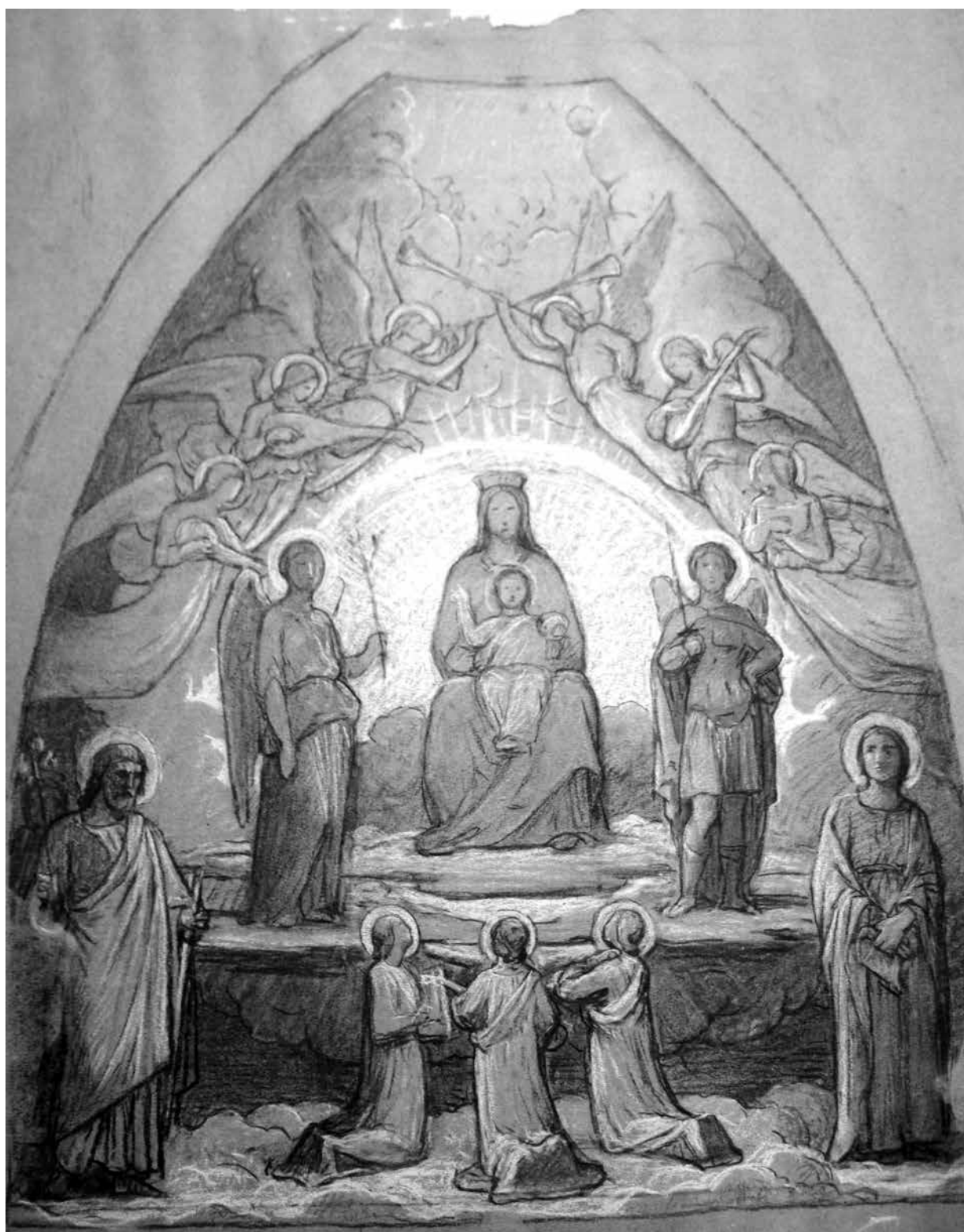


Fig. 4. - Romain Cazes, La Vierge en gloire, pierre noire et blanc, inv. MIR. 481, musée Ingres, Montauban.



Fig. 5. - Romain Cazes, La Vierge en gloire,  
huile sur carton, inv. MI. 07.3.10  
© Montauban, musée Ingres, Guy Roumagnac.

d'apparat présentées au Salon, qui étaient ensuite répartis dans les églises sans que l'on se préoccupe forcément de savoir s'ils étaient adaptés à l'édifice. A partir de 1830 et jusqu'à la fin du Second Empire, c'est la peinture murale qui va s'imposer, sans remplacer complètement le tableau. Comme nous pouvons le constater ici, cette liaison intime avec le mur permet une plus grande unité et une meilleure adéquation du décor à l'architecture dont elle met les volumes en valeur.

C'est ensuite, l'utilisation d'une nouvelle technique, la peinture à la cire. La redécouverte de cette technique très ancienne se trouva au centre d'un débat, les puristes défendant l'utilisation de la fresque (technique de Giotto et Fra Angelico) qu'ils considéraient mieux adaptée à l'art chrétien. Mais les peintres ne possédaient plus la pratique de la fresque, c'est à dire du travail sur un enduit frais à la chaux, et les quelques tentatives d'utilisation de cette technique très difficile et très sensible à l'humidité avaient donné des résultats décevants. Les recherches sur l'utilisation de la cire avaient commencé au XVIII<sup>e</sup> siècle mais il fallut attendre le chantier de Notre-Dame de Lorette en 1836 pour que cette technique soit à peu près fixée ; cependant les recherches continuèrent et chaque atelier ou fabricant avait sa recette propre. Une étude de la

peinture murale de *Saint François-Xavier présente à Dieu les peuples qu'il a convertis*, commandée à Cazes en 1873 pour décorer le chœur de l'église Saint-François-Xavier et réalisée en collaboration avec l'atelier de Denuelle, permet de préciser le processus<sup>26</sup>. Le mur est imbibé jusqu'à saturation d'une couche de cire chauffée qui consolide la pierre en bouchant les pores. La pierre ainsi consolidée se transforme en un «bon ton de fond» pour les parties qui ne sont pas décorées (appuis de fenêtre ou partie inaccessibles). Puis le mur est enduit de deux couches d'un mélange de blanc de céruse et de cire dont une, passée au tampon, donne le fond granuleux. C'est la couche d'impression qui permet d'isoler la peinture du mur et qui va recevoir le décor. La «granularité» de sa surface réfléchit la lumière de façon diffuse et permet d'obtenir des teintes mates, proches de la fresque, et ainsi une meilleure lisibilité du décor puisqu'il n'y a pas de reflets. Pour finir, le décor est exécuté avec une peinture à la cire dont les couleurs sont achetées toutes faites. Mais, bien que cette technique soit moins fragile que la fresque, elle est aussi altérée par l'humidité et, après le Second Empire, elle sera remplacée par le marouflage de toiles peintes à l'huile.

### *Décor de la voûte de l'abside*

Si le décor de la voûte de l'abside ne s'achève qu'en octobre 1873, Romain Cazes a déjà réalisé les esquisses préparatoires en 1870. Les dessins offerts au musée Ingres de Montauban par sa nièce, Marie Paul-Cazes, permettent de suivre le processus créatif de l'artiste depuis les esquisses où la composition est juste ébauchée jusqu'aux études plus précises pour arriver enfin aux esquisses peintes qui permettent d'appréhender les rapports chromatiques. Ces documents sont, avec quelques photographies, les seuls témoins d'un décor aujourd'hui disparu.

Sur le premier dessin de *la Vierge en gloire* (fig. 4), la Vierge présente l'Enfant divin, vêtu d'une tunique et assis entre ses genoux, tenant le globe du monde dans la main gauche et bénissant de la main droite. Figée dans une attitude solennelle, elle est le *sedes sapientiae*, trône de la Sagesse incarnée par l'Enfant-Dieu. Marie apparaît couronnée et nimbée sous une nuée d'anges musiciens évoquant le paradis, assise sur les nuages qui affirment sa nature céleste et enveloppée d'une puissante lumière qui jaillit derrière elle. Elle est encadrée par les archanges, placés un peu plus bas, Gabriel, messenger de la Rédemption, tient le lys marial, et Michel, le chef de la milice céleste, est vêtu d'une cuirasse et armé du glaive pour lutter contre les forces du Mal. Cette composition frontale et

26. C. Buisson, *La peinture à la cire à Paris dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, IFROA, mémoire de fin d'études, 1983, p. 32 et ill., p. 56.



hiératique, d'influence byzantine, rappelle la Vierge trônant des *Litanies de la Sainte Vierge* dont Romain Cazes décora l'arcature du chœur de l'église de Bagnères-de-Luchon entre 1852-1855 et de la même façon, saint Joseph et saint Jean trouvent leur modèle dans la chapelle du Rosaire de cette église. Le dessin de l'abside (fig. 2) montre l'évolution de la réflexion du peintre qui a épuré et clarifié la composition, conçue sur le modèle des conversations sacrées, pour atteindre une plus grande gravité. Elle est maintenant dominée par la Vierge, assise sur un trône placé sur un piédestal très élevé, le pied posé sur un petit tabouret. L'Enfant Jésus, nu, est debout et s'appuie sur l'épaule de sa mère qui le voile pudiquement d'une gaze légère.

L'esquisse peinte (fig. 5) ne montre pas de réels changements, seulement quelques modifications de détails pour les anges. Se détachant sur le ciel bleu la Vierge, enveloppée dans un manteau blanc, porte une robe pourpre, couleur reprise par le coussin du trône et le manteau de saint Michel. L'appui sur le tabouret permet d'inscrire la jambe droite en saillie et de creuser profondément les plis du manteau pour créer un relief puissant. Si, sur les dessins précédents, Marie semblait regarder devant elle, elle a maintenant les yeux modestement baissés, comme pour s'effacer devant l'Enfant qui bénit avec assurance. Gabriel au doux visage, presque féminin, a les yeux levés vers la Vierge. Appuyé sur le piédestal du trône, son corps gracile, à la pose sinuose, vêtu d'une tunique légère, contraste avec la pose décidée de l'archange Michel. L'œuvre réalisée (fig. 6) permet de découvrir certains détails encore absents de l'esquisse, les broderies du manteau de la Vierge, les roses blanches et rouges répandues sur les marches, le monogramme AM sur le piédestal. La représentation des ombres portées des encensoirs tenus par les anges agenouillés ainsi que le reflet de leur corps sur la surface du sol qui imite le marbre, montrent une recherche de réalisme. Sur les panneaux latéraux, guidés par les anges volant dans le ciel, les théories de saints se dirigent vers la Vierge.

A droite (fig. 7), guidés par les anges brandissant, tels des victoires antiques, la couronne, l'épée et la palme du martyr, sainte Anne et saint Joachim, les parents de la Vierge, se tenant par la main précèdent saint André, patron du diocèse de Bordeaux, le premier apôtre à suivre le Christ. Il tient la palme du martyr, comme les saints qui marchent à sa suite, et serre un rouleau, symbole de son rôle d'évangéliste, porteur de la parole divine. Derrière lui, saint Pierre de Vérone, dominicain, lève la palme affirmant sa mort pour sa foi. Mortellement blessé par un hérétique cathare, il traça sur le sol avec son sang le mot *credo* avant de mourir. Puis le protomartyr saint Étienne, l'un des sept diacres ordonnés par les apôtres, revêtu de la dalmatique blanche. Il tient dans la main les pierres évoquant sa lapidation hors des murs de Jérusalem, après sa comparution

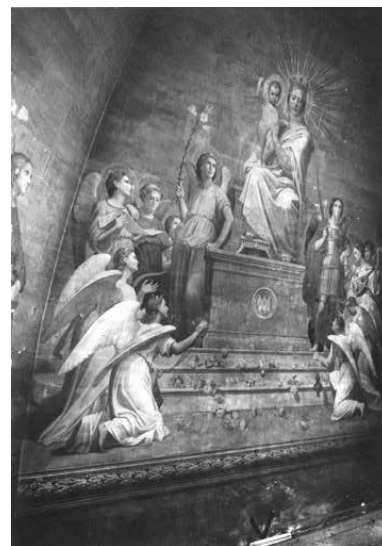


Fig. 6. - Romain Cazes,  
La Vierge en gloire,  
© Région Aquitaine,  
Inventaire général -  
Chabot, Dubau, 1972.



Fig. 7. - Romain Cazes,  
Cortège des saints,  
© Région Aquitaine,  
Inventaire général -  
Chabot, Dubau, 1972.

devant le Sanhédrin pour blasphème. Saint Sébastien, capitaine de la garde prétorienne, porte une cuirasse et brandit une flèche, symbole de son premier martyre auquel il survécut avant d'être battu à mort sur l'ordre de Dioclétien et jeté dans la *cloaca maxima*. Saint Simon Stock, général de l'Ordre des Carmes, mort à Bordeaux alors qu'il visitait les monastères et dont une partie des reliques est conservée dans la chapelle du Mont-Carmel de la cathédrale Saint-André. Il tient le scapulaire que la Vierge lui remit comme nouvel habit de l'ordre en lui promettant que quiconque mourrait en le portant ne souffrirait pas du feu éternel. Saint Dominique de Guzman, fondateur de l'ordre des Frères Prêcheurs, tient le lys virginal et porte le rosaire que la Vierge lui remit lorsqu'elle lui apparut à Albi, alors qu'il pria pour la conversion des albigeois et des pécheurs en l'an



Fig. 8. - Romain Cazes,  
Cortège des saints,  
© Région Aquitaine,  
Inventaire général -  
Chabot, Dubau, 1972.



Fig. 9. - Romain Cazes,  
Cortège des saintes,  
© Région Aquitaine,  
Inventaire général -  
Chabot, Dubau, 1972.

1214, lui demandant d'exhorter les hommes à la récitation de son Psautier pour la conversion des âmes. Tous ces saints sont représentés de profil ou de trois-quarts, seul saint Dominique se tourne vers les fidèles en leur désignant la Vierge. Viennent ensuite saint François d'Assise, fondateur de la Fraternité des Frères Mineurs, vêtu d'une robe de bure ceinturée d'une corde lière. Agenouillé, une déchirure laissant apparaître son côté, il montre les stigmates qui s'imprimèrent dans sa chair lorsque le Christ crucifié lui apparut dans l'ermitage du Mont Averno (1224). Derrière lui, les deux frères jumeaux étroitement unis, saint Gervais et saint Protais, se tiennent la main. Pour avoir refusé de sacrifier aux idoles, le premier fut condamné à être fouetté à mort et le second à être décapité comme le rappelle

la hache fichée dans le billot placé derrière lui. Dans le dernier panneau (fig. 8), le roi Saint Louis porte la couronne fleurdelisée et un manteau d'hermine. Il présente de ses mains voilées la couronne d'épines, l'une des plus précieuses reliques de la Passion qu'il avait achetées en 1239 à l'empereur de Constantinople Baudouin II, empereur franc d'Orient, et pour lesquelles il fit construire la Sainte Chapelle. Puis saint Bernard, fondateur du monastère de Clairvaux, tonsuré et portant la coule écrue des Cisterciens. Docteur de l'Eglise, il tient le livre et la plume évoquant son œuvre de théologien. Saint Pie V, de l'ordre de saint Dominique, porte la tiare papale et l'étole pastorale brodée. Face à la menace turque, il avait demandé aux fidèles de réciter le rosaire pour le triomphe de la flotte de la Sainte Ligue. En action de grâce, après la victoire de Lépante (7 octobre 1571), il institua la fête de sainte Marie de la Victoire célébrée ensuite sous le nom de Notre-Dame du Rosaire. Saint Amand ferme le cortège. Troisième évêque de Bordeaux, il est mitré et tient la crosse et le livre, symbole de son rôle de prédicateur. Après s'être consacré à l'évangélisation, il laissa le trône épiscopal à *Severinus* (Seurin) représenté au second plan, qui serait venu des provinces d'Orient selon la tradition relatée par Grégoire de Tours. Saint Amand reprit le gouvernement de son diocèse après la mort de saint Seurin et un culte se développa autour des reliques du saint.

Sur les parois gauches (fig. 9), le cortège des saintes est guidé par les anges tenant la couronne, l'épée, des lys et répandant des roses. Ils sont très proches, en particulier dans la façon de tenir la guirlande de fleurs, des anges peints par Alexandre Hesse, quelques années auparavant, dans la *Translation des reliques de saint Gervais et saint Protais* pour l'église Saint-Gervais-Saint-Prottais. Le cortège est précédé de saint Jean l'Évangéliste tenant un papyrus portant l'inscription *Ecce mater tua*, les paroles que le Christ lui a adressées sur la Croix pour lui confier Marie. Viennent ensuite saint Joseph avec un lys et les saintes femmes agenouillées. Puis les vierges-martyres, auréolées, marchent, une palme à la main, à la suite de sainte Cécile. Sur le dessin préparatoire (fig. 2), Romain Cazes l'avait représentée tenant un petit orgue, conformément à l'iconographie traditionnelle de cette patronne des musiciens, et en partie cachée par sainte Catherine d'Alexandrie. Maintenant, elle s'avance seule, chantant les yeux levés vers le ciel et une partition de chants grégoriens dans la main gauche (fig. 10). Cette représentation n'est pas une allusion à son martyre mais à la cérémonie de son mariage, imposé par ses parents alors qu'elle avait fait vœu de rester vierge, telle qu'elle est relatée dans l'Office de sainte Cécile dans la première antienne des vêpres<sup>27</sup>, « Pendant que les instruments

27. *Bréviaire romain*, 22 nov.

de musique retentissaient, Cécile chantait vers le Ciel, du fond de l'âme, disant : Que mon cœur se conserve sans atteinte, pour que je n'aie pas compté en vain sur vous. » Vient ensuite sainte Catherine d'Alexandrie dont la couronne atteste de la noblesse de son lignage, la légende la dit fille du roi Costus au temps de l'empereur Maxence. Elle tient l'épée de son martyre ; elle fut décapitée lorsque la roue de son supplice se brisa. Elle cache en partie sainte Lucie de Syracuse, la tête baissée et les paupières fermées car elle aurait été rendue aveugle par ses persécuteurs. Elle tient le glaive de son martyre. Elle est suivie de sainte Blandine de Lyon, esclave romaine qui subit le martyre dans l'amphithéâtre des Trois Gaules sous l'empereur Marc-Aurèle.

La jeune sainte Agnès tient un agneau dans ses bras, à la fois «armes parlantes», agneau mystique et symbole du Christ, son fiancé céleste, et aussi souvenir de son apparition à ses parents, après sa mort, avec un agneau blanc à ses côtés. Puis sainte Barbe tient la tour où son père, le satrape Dioscure, l'enferma pour la soustraire au prosélytisme chrétien et où elle fit percer une troisième fenêtre en l'honneur de la Trinité, et l'épée car elle mourut décapitée par son père après avoir été suppliciée. Sainte Ursule de Cologne agenouillée tient, la pointe dirigée vers son cœur, la flèche dont elle fut percée par les archers Huns sous les murs de Cologne où elle périt avec toute son escorte de onze mille vierges au retour d'un pèlerinage à Rome. Le dernier groupe (fig. 11) est celui des vierges consacrées : l'abbesse cistercienne sainte Gertrude d'Eisleben tenant la crosse avec la volute tournée en dedans, pour indiquer que sa juridiction est limitée à l'intérieur du monastère, et serrant contre elle le livre des Saintes Règles. Elle mourut après avoir édifié ses contemporains par ses vertus et ses écrits. Sainte Thérèse d'Avila, réformatrice de l'ordre des Carmélites est en extase. La main posée sur le cœur rappelle la transverbération qu'elle décrivit elle-même dans son autobiographie, lorsqu'un chérubin plongea un long dard d'or à la pointe enflammée dans son cœur et la laissa toute embrasée de l'amour de Dieu. Puis, deux dominicaines du Tiers-Ordre, sainte Rose de Lima première sainte du Nouveau Monde portant une couronne de roses, évocation du prénom qu'elle reçut en raison de la fraîcheur de son teint. Les yeux baissés, les bras croisés sur la poitrine expriment toute l'intériorité d'une vie consacrée à la prière et à la pénitence. Elle s'était donné comme modèle sainte Catherine de Sienne, représentée derrière elle, revêtue du manteau noir des sœurs de la Pénitence de saint Dominique ou *Mantellate*. Elle porte la couronne d'épines qu'elle a préférée à celle d'or lorsque le Christ l'a invitée à choisir entre les deux et tient un cœur, rappel de l'expérience mystique de l'échange des cœurs, Jésus lui offrant le sien comme elle-même lui en avait fait don. A ses côtés, une sainte femme, sainte Élisabeth de Hongrie, richement vêtue et couronnée car fille du roi André

Fig. 10. -  
Romain Cazes,  
Cortège  
des saintes,  
© Région  
Aquitaine,  
Inventaire  
général -  
Chabot,  
Dubau,  
1972.



Fig. 11. -  
Romain Cazes,  
Cortège  
des saintes,  
© Région  
Aquitaine,  
Inventaire  
général -  
Chabot,  
Dubau,  
1972.



II de Hongrie, mariée au fils du Margrave de Thuringe et entrée dans le Tiers-Ordre de saint François à la mort de son époux. Dans le pan de son manteau ramené devant elle, elle porte les brassées de roses qui, lorsqu'elle fut surprise par son beau-frère, se substituèrent miraculeusement aux victuilles qu'elle avait dérobées par charité dans la cuisine du château pour les donner aux pauvres.

Lors de la réalisation définitive, Romain Cazes a repris la composition générale de l'esquisse préparatoire modifiant seulement le nombre des saints, leur disposition ou certains détails iconographiques. Nous pouvons constater que de nombreux saints ont un rapport direct soit avec Bordeaux, soit avec l'Ordre des dominicains et que plusieurs saints dominicains qui se trouvaient honorés dans les chapelles latérales depuis le XVIIIe siècle sont représentés.

La surface de cette voûte en cul-de-four n'est pas uniformément courbe et Romain Cazes a dû s'adapter aux contraintes des angles entre les panneaux avec des arêtes accusées qui nuisent à la visibilité de certaines figures. Cette vaste composition, avec deux frises de personnages guidés par les anges encadrant un motif pyramidal, peut se placer dans la lignée des grands décors parisiens que Cazes a pu voir puisqu'il a travaillé à Paris jusqu'en 1849. Ainsi, à Saint-Vincent-de-Paul, François Picot a peint en 1843, sur le fond or de la voûte de l'abside, le

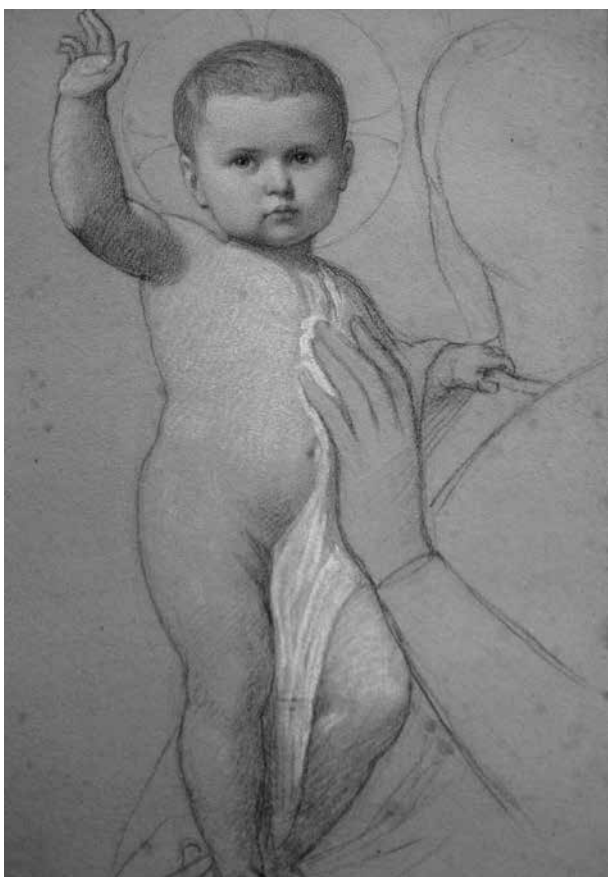


Fig. 12. - Romain Cazes,  
L'Enfant Jésus bénissant, pierre noire et blanc,  
inv. MI.84.1.3, musée Ingres, Montauban.

Christ en majesté entre les archanges Michel et Gabriel avec saint Vincent de Paul et les enfants pauvres entourés d'anges au pied du trône ; de chaque côté, les anges portant les instruments de la Passion volent au-dessus des rois et prophètes de l'Ancien Testament. Romain Cazes avait repris cette inspiration byzantine dans la coupole plus modeste de l'église Sainte-Croix d'Oloron où il avait représenté le *Jugement dernier* en 1858-1862. A Bordeaux, il n'en a gardé que la composition symétrique de part et d'autre d'un motif dominant et l'abstraction du fond. Si le fond bleu est moins archaïque que le fond or, il a cependant la même fonction, celle d'abolir toute référence spatiale et de placer la scène dans un espace sacré, hors du monde des hommes. Le cortège des saints évoque également celui des *Litanies de la Vierge* dont il a décoré l'arcature du chœur de l'église de Bagnères-de-Luchon (1852-55). Mais il a aussi une parenté avec la sévère grandeur des théories de saints qu'Hippolyte Flandrin, élève d'Ingres en même temps que lui, peignait à la même époque à Paris, à Saint-Vincent-

de-Paul (1848-1853). La façon similaire d'alléger et d'éviter la monotonie en donnant un rythme par l'alternance de groupes, de personnages isolés ou agenouillés, rappelle celui de la prière des litanies.

C'est Ingres qui inspira la Vierge à l'Enfant même si la position de la Vierge est plus frontale que celle du *Vœu de Louis XIII* de la cathédrale Notre-Dame de Montauban (1824). Ce visage à l'ovale pur avec le regard dirigé vers le bas, la longue courbe des sourcils arqués se prolongeant avec celle du nez, les lourdes paupières et une petite bouche aux lèvres charnues, constituent un véritable hommage à son maître. Mais c'est aussi, à travers Ingres, une allusion aux Vierges de Raphaël telle la *Madone du Grand Duc* (1505, Palais Pitti) ; cependant la douceur de Raphaël a laissé place à plus de sévérité et de solidité. A côté de la construction très linéaire qui transforme presque le visage de la Vierge en masque, l'enfant Jésus (fig. 12) est un portrait d'une grande douceur. Le doux modelé traduit toutes les rondeurs de l'enfance et le détail de la petite main qui agrippe le col de la tunique de la Vierge apporte une note tendre dans cette observation réaliste. Le talent de portraitiste de Cazes se retrouve dans deux autres dessins préparatoires, Saint Louis dont l'expression très intériorisée est imprégnée de spiritualité et sainte Catherine d'Alexandrie (fig. 13). Le profil pur de la sainte auréolée est fermement dessiné et mis en valeur par les plis profonds du voile. Le modelé est très subtil, les pommettes sont mises en relief par l'ombre des fines hachures et sculptées par les touches de lumière blanche qui donnent aussi tout leur volume au bord des narines ou au contour de l'œil. Une grande sérénité se dégage de ce visage aux lèvres à peine entrouvertes, dont le regard rempli d'émotion semble envahi d'une béatitude divine. Dans ce dessin, le peintre a repris la même iconographie que pour sa sainte Catherine des *Litanies* de Bagnères-de-Luchon où elle figure avec sa couronne royale à côté de sainte Cécile dans le groupe des femmes de *Regina Martyrum* (reine des martyrs). Mais lors de la réalisation de la peinture, il modifia la couronne, le bandeau gemmé laissant place à une couronne fleuronée, ainsi que le manteau et l'attitude avec le geste de la main posée sur la poitrine. Certains regards comme ceux de l'ange musicien ou de saint Dominique, sont dirigés vers les fidèles et créent ainsi un lien avec le monde terrestre. Lors du dévoilement des peintures, un journaliste parlant de saint Dominique, disait « les traits reproduisent fidèlement ceux d'un prêtre fort connu et aimé dans notre ville »<sup>28</sup>. Aujourd'hui nous ne pouvons plus identifier les modèles, contrairement à Saint-Mamet et à Bagnères-de-Luchon où la tradition a gardé une grande partie des noms.

28. E. Pouget, « fresques à Saint-Dominique, par M. Romain Cazes » *La Gironde*, 15 octobre 1873.





Fig. 13. - Romain Cazes, sainte Catherine d'Alexandrie, saint Louis, pierre noire et blanc, inv. MIR. 453, musée Ingres, Montauban.

L'intensité expressive des visages tout entiers tournés vers Dieu, la variété des attitudes, le jeu des drapés et le volume des plis donnent une grande présence à ces figures monumentales dont la taille variait de 2,25 à 2,40 m. Disposées sur deux rangs avec un effet de profondeur et une volonté de réalisme visible dans les reflets des corps sur le marbre, elles apparaissent comme des bas-reliefs polychromes. Mais l'abstraction du fond bleu et le socle de marbre en font des figures immuables, déjà entrées dans l'éternité. Ainsi Romain Cazes, comme Hippolyte Flandrin, retrouve l'équilibre des fresques de la Renaissance entre la représentation intemporelle du monde divin et la beauté charnelle des portraits réalistes mais empreints de spiritualité. Il n'y a pas d'éléments narratifs, ce n'est pas un récit mais une image qui parle à l'esprit, symbolise une idée.

### ***Décor des murs de l'abside***

L'intention est autre dans les scènes de la vie de la Vierge peintes l'année suivante, en 1874 (fig.14) et séparées du registre céleste par un large entablement décoré par Alexandre Denuelle d'une frise de fleurs de lys avec des cuirs découpés dont les médaillons portent les litanies ou titres d'honneur donnés à la Vierge par les saints Pères. Au-dessus, il a souligné d'or, le chapelet sculpté qui rappelle la remise du rosaire à saint Dominique et la dévotion des Dominicains à la Vierge Marie. Entre cet entablement et le haut des stalles, Romain Cazes disposait d'une surface rectangulaire très allongée qu'il choisit de diviser en trois tableaux entourés d'un cadre de bois doré en trompe l'œil par Denuelle.



Fig. 14. -  
Romain Cazes,  
La Présentation de  
Marie au Temple, La  
Lamentation,  
La Visitation, église  
Notre-Dame de  
Bordeaux.

### *La Présentation de Marie au Temple*

L'esquisse préparatoire (fig. 2) nous montre que la première intention du peintre est une représentation de *l'Annonciation* (Lc I, 26-38) faisant pendant à *la Visitation*. Sur le dessin rapidement esquissé, l'archange Gabriel, un bras levé vers le ciel, apparaît à la Vierge assise, le visage baissé, acceptant la mission divine.

Pour quelle raison le peintre a-t-il modifié l'iconographie ? Peut-être parce que cette composition organisée autour de deux personnages s'était révélée peu adaptée à une surface rectangulaire et aurait rendu l'équilibre avec le tableau central difficile.



Fig. 15. -  
Romain Cazes,  
La Présentation de  
Marie au Temple,  
huile sur toile,  
inv. MI. 07.3.8,  
© Montauban,  
musée Ingres,  
Guy Roumagnac.

Romain Cazes lui substitue un thème emprunté aux Évangiles apocryphes, celui de la Présentation de la Vierge au Temple (fig. 15), décrit dans le Protévangile de Jacques (VII, 2-3), l'Évangile du Pseudo-Matthieu (IV), le Liber de Nativitate Mariae (VI), et popularisé au Moyen Age par la Légende dorée.

« Or après neuf mois accomplis, Anne mit au monde une fille et l'appela du nom de Marie. Et lorsqu'elle l'eut sevrée la troisième année, Joachim et sa femme Anne s'en allèrent ensemble au temple du Seigneur, et, tout en offrant des victimes au Seigneur, ils présentèrent leur petite fille Marie pour qu'elle habitât avec les vierges qui passaient le jour et la nuit à louer Dieu. Puis quand elle eut été placée devant le temple du Seigneur, elle gravit les quinze marches en courant, sans regarder en arrière, et sans demander ses parents, ainsi que le font d'ordinaire les enfants. Et ce fait frappa tout le monde d'étonnement, au point que les prêtres du temple eux-mêmes étaient dans l'admiration »<sup>29</sup>.

29. Évangile du Pseudo-Matthieu, IV.



Fig. 16. -  
Romain Cazes,  
La Présentation de Marie au Temple,  
église Notre-Dame de Bordeaux.

Cette scène, qui exprime pour l'Eglise catholique le don total de Marie au Christ, se situe dans la cour du Temple de Jérusalem. Sous le regard de ses parents, Marie tenant un cierge à la main, gravit seule les marches, réduites ici au nombre de quatre, qui mènent au Saint des Saints. Si le peintre a réduit arbitrairement le nombre de marches, il reste fidèle à la tradition fixée par les Apocryphes en la montrant isolée de ses parents pour bien exprimer qu'elle agit de sa propre volonté. Sur le parvis, elle est accueillie, selon la tradition, par le prêtre Zacharie revêtu ici des vêtements sacerdotaux du Grand Prêtre : la tiare blanche de lin fin, l'éphod brodé d'or porté sur sa longue robe et le pectoral aux douze pierres précieuses, symboles des douze tribus d'Israël.

A côté de ce souci du détail archéologique, Cazes représente le thuriféraire et les acolytes tenant les cierges, vêtus de façon anachronique, d'une soutanelle rouge et d'un surplis blanc, vêtements de la liturgie catholique contemporaine.

Dans la peinture murale (fig. 16), la composition est identique mais le peintre a modifié certains éléments comme la figure assise sur les marches, le vêtement et l'attitude de Joachim, en position d'offrande alors qu'Anne a les mains jointes et nous voyons maintenant apparaître les murailles de

Jérusalem dans les lointains. Quant aux soutanelles des enfants de chœur, le rouge vif a laissé place au blanc et au rose ce qui leur permet de mieux se fondre dans la scène. Ici aussi, les visages sont des portraits comme le relate un article écrit lors du dévoilement des peintures : « On ne pouvait choisir un plus joli modèle et bien des mères envieront Mme X... qui habite Bordeaux et a le bonheur de voir le portrait de son enfant ajouter encore à l'éclat de la *Présentation* de M. Cazes »<sup>30</sup>.

Le cadre architectural austère donne une grande solennité à cette scène peinte de façon narrative, animée de détails anecdotiques comme l'enfant de chœur qui se penche pour mieux observer la scène. La frêle silhouette de Marie, en longue robe de lin blanc, tenant un immense cierge et un peu écrasée par la solennité du lieu suscite l'attendrissement et introduit une note sentimentale. Au premier plan, assise sur l'escalier qui permet un effet de perspective, la femme, maintenant habillée de rose et coiffée d'un foulard rouge, a un rôle de repoussoir pour créer un effet de profondeur et sépare le spectateur de la scène qui se déroule en frise sur le fond d'architecture.

30. E. Pouget, « Peintures murales de l'église Saint-Dominique, par M. Romain Cazes » in *Courrier de la Gironde*, 4 décembre 1874.



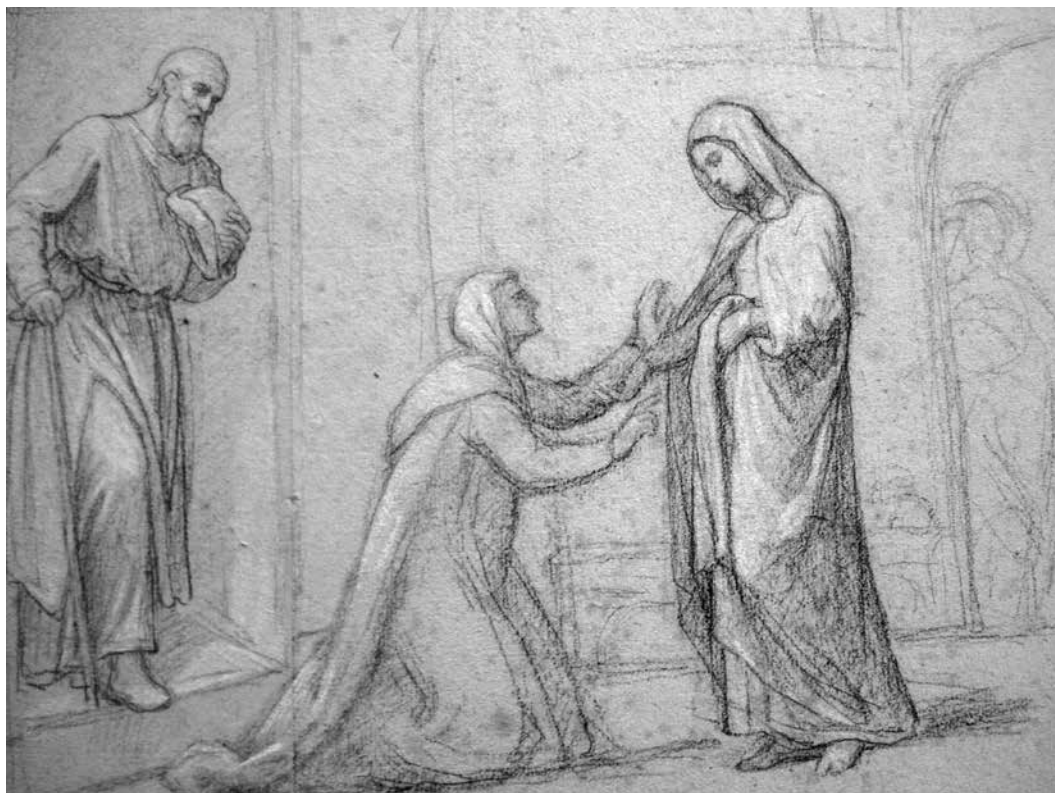


Fig. 17. -  
Romain Cazes,  
La Visitation,  
pierre noire et blanc,  
inv. MIR. 409, musée  
Ingres, Montauban.

### *La Visitation*

Dans son Évangile, après le récit de l'Annonciation, saint Luc expose la visite de la Vierge à sa cousine Élisabeth, plus âgée, enceinte de Jean-Baptiste. La Visitation ne met en présence que deux personnes, c'est une rencontre sans témoin.

« En ces jours-là, Marie se mit en route rapidement vers une ville de la montagne de Judée. Elle entra dans la maison de Zacharie et salua Élisabeth. Or, quand Élisabeth entendit la salutation de Marie, l'enfant tressaillit en elle. Alors Élisabeth fut remplie de l'Esprit Saint et s'écria d'une voix forte : «tu es bénie entre toutes les femmes, et le fruit de tes entrailles est béni. Comment ai-je ce bonheur que la mère de mon Seigneur vienne jusqu'à moi ? Car, lorsque j'ai entendu tes paroles de salutation, l'enfant a tressailli d'allégresse au-dedans de moi. Heureuse celle qui a cru à l'accomplissement des paroles qui lui furent dites de la part du Seigneur »<sup>31</sup>.

Les esquisses préparatoires de *la Visitation* permettent de suivre, étapes par étapes, la recherche du motif juste exprimant le sens profond de l'évènement. La scène se passe en plein air,

devant la maison d'Élisabeth. L'Évangile ne dit pas que Joseph ait accompagné la Vierge, mais les époux encadrent traditionnellement les deux femmes. Dans le premier projet (fig. 2), le cadre de la scène est en place, Zacharie apparaît sur le seuil, Joseph se devine à droite et Élisabeth, du haut des marches, se penche pour accueillir la Vierge avec tendresse, les bras tendus.

Dans la seconde esquisse (fig. 17), les deux femmes ne sont plus présentées sur un pied d'égalité. Élisabeth s'agenouille par respect pour le fils de Dieu qu'elle reconnaît en Marie et pointe l'index droit vers le ventre de la Vierge, mais avec encore une certaine spontanéité. De sa main droite, Marie l'invite à se relever avec humilité et douceur. La cour de la maison est fermée par un haut mur et Joseph apparaît dans l'ouverture de l'arcade, coiffé d'un chapeau qui évoque le long voyage qu'il vient d'effectuer à pied jusqu'à Hébron.

31. Luc I, 39-56.





Fig. 19. -  
Romain Cazes,  
La Visitation,  
église Notre-Dame  
de Bordeaux.

Dans l'esquisse peinte (fig. 18), la scène est décrite avec encore plus de noblesse et de retenue. Sous les branchages fleuris, en pleine lumière, les deux femmes sont plus distantes et Élisabeth s'incline, en baissant la tête, l'index gauche tendu vers le ventre de la Vierge qui ramène son manteau contre elle d'un geste gracieux dans un mouvement qui lui fait occuper pleinement l'espace.

La peinture murale (fig. 19) reproduit fidèlement l'esquisse à quelques détails près, Joseph est tête nue et Élisabeth ne montre plus le ventre de Marie. Élisabeth apparaît dans sa maturité, coiffée comme une matrone, les traits empreints de gravité en face de la Vierge rayonnante de jeunesse et de grâce, le visage baissé modestement. Elles se détachent sur le mur, isolées au milieu de la composition car elles seules avaient le secret de la maternité virginale et la présence de Joseph et Zacharie ne signifie qu'une participation éloignée. Les rameaux de la vigne, préfiguration du sacrifice divin, s'échappant de la treille brisée, le ciel nuageux et les montagnes esquissées, adoucissent ce cadre minéral.

Les dessins préparatoires montrent comment le peintre a retravaillé la position d'Élisabeth pour trouver l'attitude juste et



Fig. 18. -  
Romain Cazes,  
La Visitation,  
huile sur toile,  
inv. MI.07.3.8  
© Montauban,  
musée  
Ingres, Guy  
Roumagnac.

traduire l'intensité et la gravité sacrée de ce moment où Marie va prononcer le *Magnificat*.

Comme pour la *Présentation de Marie*, la composition s'installe dans un espace où l'architecture crée un fond neutre avec une ouverture sur les lointains repoussée vers le bord externe et, de la même façon, la perspective est rendue par les marches, le décrochement des murs, le dallage et une ouverture



Fig. 21. -  
Romain Cazes,  
La Lamentation,  
église Notre-Dame  
de Bordeaux.



Fig. 20.  
- Romain  
Cazes, La  
Lamentation,  
huile sur toile,  
inv. MI. 07.3.8  
© Montauban,  
musée  
Ingres, Guy  
Roumagnac.

sur le paysage qui fait penser au *Christ apparaissant à saint Ignace*, toile peinte pour l'église Saint-Ignace à Paris, en 1867. Les différents plans permettent d'isoler les deux femmes.

### ***Lamentation sur le Christ mort***

Cette scène appartient au cycle de la Déploration (Descente de Croix, Déposition, Lamentation et Mise au tombeau) et représente le moment intermédiaire entre la Déposition de croix et la Mise au tombeau qui est mentionné dans les textes évangéliques mais jamais décrit (Lc XXIII, 49-55 ; Mt XXVII, 55-61 ; Mc XV, 40-43).

Sur la première esquisse (fig. 2), au pied de la croix où pend le linceul, la Vierge debout, les mains ouvertes dans un geste d'offrande, présente le corps du Christ à la dévotion des fidèles. Les anges emplissent toute la composition, priant et se lamentant, agenouillés autour de Marie, ou simples silhouettes rapidement esquissées dans le ciel.

Dans l'esquisse peinte (fig. 20), la composition est inversée et simplifiée, épurée. Le corps de la Vierge qui semble se fondre avec le bois de la croix, désormais nu, se détache sur un ciel crépusculaire, conformément au récit des Écritures, vide de la nuée d'anges qui peuplait le premier dessin.

Le corps livide du Christ, revêtu du périzonium, est allongé sur le linceul, le buste surélevé sur un rocher, la tête tombant lourdement sur l'épaule, son bras gauche pendant, la main transpercée. Il est pleuré par les anges dont la douleur profonde s'exprime avec beaucoup de retenue. Ils présentent les instruments de la Passion. Agenouillé à son chevet, un ange tient la couronne d'épines et à ses pieds, à genoux, un autre vêtu de blanc montre un clou ensanglanté sous le regard ému de son voisin. Un autre, debout, esquisse un geste de compassion envers Marie.

Si la peinture murale (fig. 21) reprend cette composition, quelques modifications de couleurs accentuent l'intensité dramatique et sous son manteau bleu, la Vierge est maintenant vêtue de gris et non plus de rouge et ce gris vient ombrer les plis du linceul. Le ciel est chargé de nuages et la ligne d'horizon, derrière les lointaines collines de Jérusalem, est rougeoyante, éclairée par le soleil couchant. Le sol, figuré par une succession de strates, est profondément fendu rappelant les violentes secousses décrites dans l'Évangile de saint Matthieu au moment où Jésus rendit l'esprit : « La terre trembla, les rochers se fendirent »<sup>32</sup>.

Ce n'est pas tant la douleur de la Vierge qui est mise en évidence mais son sacerdoce, l'offrande de son fils en holocauste. La présence des anges qui n'apparaissent pas dans le récit de la Passion, la retenue dans l'expression de la douleur, palpable et émouvante, mais loin des excès des épanchements humains, permettent de placer la scène dans une dimension purement spirituelle.

Le visage de la Vierge, au regard fixe, traduit une douleur intense mais contenue. Romain Cazes rend hommage à Hippolyte Flandrin en s'inspirant de sa *Mater Dolorosa* (fig. 22) peinte en 1845 pour décorer l'autel de la chapelle mortuaire de la Princesse de Berghes dans l'église de Saint-Martory. Il reprend la position de la Vierge, seule au pied de la croix, tenant la couronne d'épines et un clou de la Passion mais introduit plus de douceur dans le dessin et crée un mouvement de contrapposto pour animer les sévères plis verticaux de la tunique qui la transformaient presque en colonne. Dans la peinture murale, Cazes incline légèrement en avant la tête de la Vierge, modifiant la direction de son regard ce qui accentue encore la ressemblance avec la *Mater Dolorosa* de Flandrin. La composition de Flandrin était elle-même inspirée par un dessin de Raphaël (Louvre, Inv. 3858) diffusé par la gravure.

Si nous considérons le triptyque dans son ensemble, nous constatons qu'il s'articule autour de la composition pyramidale où s'inscrivent le bois de la Croix, la Vierge et le Christ mort. Aux deux extrémités, des ouvertures sur le ciel et les lointains apportent de la lumière et de la légèreté. Puis la limpidité de l'atmosphère laisse place à un fond plus sombre ; la composition se densifie d'abord avec les éléments d'architecture puis avec le ciel chargé des ténèbres qui envahissent la terre à la mort du Christ mais qui se laissent percer par une lumière d'essence divine.

Le *Christ mort* (fig. 23) a été préparé par une étude anatomique précise faite sur un modèle et mise en valeur par l'agencement des plis du suaire. Ce dessin est mis au carreau pour être reporté sur le mur. L'emploi de la pierre noire donne au trait qui cerne le corps un effet de moelleux et de douceur. Il permet des valeurs qui vont, selon l'appui, du gris ombrant l'abdomen,



Fig. 22. - Hippolyte Flandrin, *Mater Dolorosa*, 1845, chapelle mortuaire de la Princesse de Berghes, église de Saint-Martory.

32. Matthieu, XXVII, 51.





Fig. 23. - Romain Cazes, Le Christ mort, inv. MIR. 389, pierre noire et blanc, musée Ingres, Montauban.



Fig. 24. - Romain Cazes, Ange agenouillé, pierre noire et blanc, musée Ingres, Montauban.

au gris plus foncé qui modèle les volumes des bras et des jambes, jusqu'au noir profond des zones d'ombre. Les rehauts de craie blanche viennent illuminer les drapés et accentuer les reliefs comme la tâche de lumière posée sur l'arc des côtes, les rehauts diffus qui sculptent la cage thoracique ou donnent à la joue tout son volume. La connaissance du corps par l'étude du nu était à la base de l'enseignement artistique dispensé dans l'atelier d'Ingres et permettait d'atteindre une compréhension anatomique approfondie et une grande vérité du geste. Tous les dessins préparatoires pour Notre-Dame ont donc très sûrement été précédés par des académies. Une sanguine pour *La divine liturgie* de l'église de Bagnères-de-Luchon, conservée au musée de Luchon, témoigne de cette étape dans la composition. Malheureusement, la donatrice, Marie Paul-Cazes, probablement par souci de décence, a dû faire un tri dans les dessins de son oncle et ne garder que ceux qu'elle jugeait dignes d'être montrés ; elle n'a offert au musée Ingres que quatre études de nus et aucune en relation avec le décor de Notre-Dame.

Le dessin préparatoire de l'ange agenouillé à la tête du Christ (fig. 24) montre une étape déjà très aboutie mais le peintre va s'éloigner de la ressemblance avec le modèle et simplifier les traits et les volumes de l'ange lorsqu'il le transposera dans l'esquisse peinte puis sur la peinture murale (fig. 25 et 26). Il épure les traits pour en faire un être intemporel, contrairement aux deux autres panneaux qui présentent des portraits réalistes





Fig. 25. - Romain Cazes, La Lamentation (détail),  
huile sur toile, Inv. MI.07.3.8,  
musée Ingres, Montauban.



Fig. 26. - Romain Cazes, La Lamentation (détail),  
église Notre-Dame de Bordeaux.

comme les visages de saint Joseph ou Zacharie. La manière de styliser les visages semble trouver un écho dans les anges peints en 1868, par Jules-Eugène Lenepveu dans la chapelle Sainte-Valère de l'église Sainte-Clotilde à Paris, même si leurs gestes sont plus emphatiques. Peintre éclectique, Romain Cazes choisit à Notre-Dame un langage loin de l'esthétique nazarienne de *la Fuite en Egypte* de Saint-Mamet (1851) ou de la recherche décorative d'étoffes brodées et d'effets de matière de *La divine liturgie* du chœur de l'église de Bagnères-de-Luchon. Il se tourne vers des formes amples et solides et une plus grande austérité plus proches de ses peintures parisiennes réalisées à Saint-Ignace (1867) ou à La Trinité (1870). Les couleurs assourdisées se répondent et s'équilibrent d'un panneau à l'autre. A chaque extrémité se font écho le bleu du ciel et la couleur de terre des vêtements de Joachim et Joseph qui est aussi celle du Golgotha. De la même façon le jaune de la robe de sainte Anne, de la tunique du prêtre, de l'ange et du manteau d'Élisabeth ou les bleus créent des résonances et une unité chromatique. Dans

ces tableaux où le peintre a su retrouver la matité de la fresque, les tons doux, un peu éteints s'harmonisent avec les attitudes toutes de retenue et de noblesse.

Moins d'un siècle plus tard, par manque d'entretien des toitures, il pleuvait dans l'église lors des gros orages et les peintures de la voûte de l'abside étaient très abimées par les infiltrations. En 1969, des travaux de mise hors d'eau furent engagés et il fut décidé de supprimer la charpente et la toiture d'ardoise qui protégeaient la couverture de pierre trop tendre et perméable de l'abside, pour rétablir l'aspect originel de la toiture de pierre<sup>33</sup>. Lorsque, l'année suivante, un morceau de la frise sculptée à la base du lanternon se détacha, on constata que les maçonneries étaient en très mauvais état et les mortiers

33. M. Mastorakis, « Les voûtes de l'église Notre-Dame » in *Revue des Monuments Historiques de la France*, n° 2, 1972, p. 18-20.



Fig. 27.  
- Notre-Dame  
de Bordeaux  
© A.D.Gir,  
Charles  
Chambon,  
Bordeaux.

pulvérulents. La restauration fut rapidement entreprise et suivie d'importants travaux de consolidation de l'ensemble des voûtes et de réfection des toitures. C'est alors que les peintures de la voûte de l'abside, jugées trop dégradées, furent détruites.

Nous n'avons plus aujourd'hui qu'une vision partielle du décor de Romain Cazes ce qui fausse l'effet esthétique recherché et enlève une dimension au message religieux (fig. 27). Cette composition en triptyque, consacrée à la vie terrestre de la Vierge, est centrée sur la *Lamentation*, scène hors du temps, silencieuse, placée au-dessus de l'autel et liée à l'Eucharistie. Elle invite le fidèle à méditer sur le mystère de la Rédemption. La spiritualité de la seconde moitié du XIXe siècle, insiste sur la participation privilégiée de Marie, par sa compassion, à l'œuvre du Salut et incite celui qui la contemple à entrer, comme la Vierge, dans la profondeur du mystère. Mais à cette Vierge de douleur, répondait dans le ciel, la Vierge en gloire, triomphante, vêtue de pourpre et nimbée d'or. Elle était entourée des saints qui intercèdent pour les fidèles et dont les prières montent jusqu'à son trône et, par sa médiation, à son Fils et les roses qui jonchaient les marches du trône étaient le signe discret des grâces octroyées.

## Bibliographie

- Album du voyageur à Bordeaux*, Bordeaux, Constant, 1837, p. 127-128.
- Atlas Historique des Villes de France, Bordeaux*, 3 volumes, Ausonius, Bordeaux, 2009
- Barbier de Montault, Xavier, *Traité d'iconographie chrétienne*, 2 volumes, Paris, Société de Librairie ecclésiastique et religieuse, 1898.
- Bordes, Auguste, *Histoire des monuments anciens et modernes de Bordeaux*, Paris, Bordes, Bordeaux, chez l'auteur, 1845, t. II, p. 56-60.
- Brun, Pierre, *Les églises de Bordeaux*, Bordeaux, Delmas, 1953, p. 114-123.
- Buisson, Claire, *La peinture à la cire à Paris dans la première moitié du XIXe siècle*, IFROA, mémoire de fin d'études, 1983, p. 32 et ill. p. 56.
- Cahier, Charles, *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, 10 volumes, Paris, Librairie Poussielgue frères, 1867.
- Carpentier, Paul, *Notes sur la peinture à la cire cautérisée ou procédé encaustique d'après les laborieuses recherches de Paillot de Montabert*, Paris, Librairie Renouard, 1875.
- Chauliac, Charles, «Histoire de l'église Notre-Dame de Bordeaux et du couvent des RR. PP. Dominicains. Erection de l'église actuelle» in *Revue Catholique de Bordeaux*, 1881, p. 417-426.
- Courteault, Paul, «L'église Notre-Dame de Bordeaux» in *Revue Philomatique de Bordeaux et du Sud-Ouest*, 1917, p. 156-178.
- Cros, Henry et Henry, Charles, *L'encaustique et autres procédés de peinture chez les anciens, histoire et technique*, Paris, J. Rouam, 1884.
- Devier, Henry, « Les futures peintures murales de Notre-Dame », in *Courrier de la Gironde*, 25 août 1869
- Foucart, Bruno, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, Arthéna, 1987.
- Foucart-Walter, Élisabeth, «Notice du Couronnement de la Vierge par Romain Cazes» in *Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du département des peintures (1987-1990)*, Paris, RMN, 1991.
- Grimouard de Saint-Laurent, Henri-Julien (de), *Guide de l'art chrétien*, Paris, Librairie archéologique de Didron, 1874.
- Hippolyte, Auguste et Paul Flandrin, une fraternité picturale au XIXe siècle*, Paris, musée du Luxembourg, 16 novembre-10 février 1985 ; Lyon, musée des Beaux-Arts, 5 mars-19 mai 1985, RMN, 1985.
- Jouin, Henry, *Exposition des peintures et dessins de Romain Cazes, 1808-1881*, à l'École des Beaux-Arts de Paris, Paris, Imprimerie Maurin, 1904.
- Léal, Felix, « Projet de peintures murales dans l'église Notre-Dame », in *La Gironde*, 26 août 1869.
- Maisonnave, Jean-Philippe, *Notre-Dame de Bordeaux*, dossier IM33002115, Inventaire général du Patrimoine culturel d'Aquitaine, 1994.
- Marionneau, Charles, *Description des œuvres d'art qui décorent les édifices publics de la ville de Bordeaux*, Paris, Aubry, Bordeaux, Chaumet-Gayet, 1861, p. 348-373.
- Marionneau, Charles, *Frère André, artiste peintre de l'ordre des Frères Prêcheurs (1662-1753)*, Bordeaux, Gounouilhau, 1878.
- Mastorakis, Michel, «Les voûtes de l'église Notre-Dame» in *Revue des Monuments Historiques de la France*, n° 2, 1972, p.14 à 21.
- Pouget, Edgard, «Fresques à Saint-Dominique par M Romain Cazes» in *La Gironde*, 15 octobre 1873.
- Pouget, Edgard, «Peintures murales de l'église Saint-Dominique par M Romain Cazes» in *Courrier de la Gironde*, 4 décembre 1874.
- Réau, Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 tomes, 6 volumes, Paris, PUF, 1955-1959.
- Roudié, Paul, «Construction de l'église Notre-Dame de Bordeaux» in *Société archéologique de Bordeaux*, LXXVII, 1986, p. 75 à 83.
- Ruetsch, Lara , *Inventaire du mobilier de l'église Notre-Dame de Bordeaux*, Mémoire de maîtrise sous la direction du Professeur Taillard, Université de Bordeaux III, 1996.
- Stendhal, *Bordeaux (1838)*, Editions Proverbe, Paris, 1995, p. 79.
- Védère, Xavier, «Les allées de Tourny» in *Revue Historique de Bordeaux*, t. XXIII (1930), p. 180-181, 184-185, 191-192, 222-224.
- Vigne, Georges, *Romain Cazes (1808-1881), peintre secret du Second Empire. Inventaire des œuvres offertes au musée Ingres par Mlle Marie Paul-Cazes*, Montauban, 1995.
- Voragine, Jacques (de), *La Légende dorée*, traduite par l'abbé Jean-Baptiste-Marie Roze, Paris, E. Rouveyre, 1902.