

# Un intérieur d'église et Le cloître de Saint-Sever près de Rouen

Le musée Lambinet possède un fonds important de peintures du milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, et notamment de petits maîtres représentatifs du courant romantique. Nous avons choisi de mieux présenter deux oeuvres significatives, qui illustrent par leur thématique commune la carrière de leurs auteurs, Charles-Marie Bouton ( 1781-1853) et Charles-Caius Renoux (1795-1846) dont les liens sont intéressants à relever.

## Deux artistes méconnus, au service d'une architecture réinventée



*Un intérieur d'église* (figure ci-contre)<sup>1</sup> provient de la collection de Nathalie Lambinet, qui fut la dernière propriétaire de l'hôtel Lambinet avant qu'il n'entrât en possession de la ville de Versailles. Identifié sous le numéro 25 de l'inventaire après décès qui fut dressé le 9 février 1927, le tableau, une huile sur toile fixée sur bois, est signé "Bouton" en haut à droite, et présente des dimensions modestes (18 x 12,5cm) qui permettent de le rattacher au genre de l'esquisse, les tableaux finis et connus de l'artiste se rapprochant de formats bien plus importants.

Né le 5 mai 1781, Charles-Marie Bouton est qualifié d'autodidacte par Charles Gabet.<sup>2</sup> On trouve cependant des mentions variables quant à ses maîtres dans les livrets du Salon, avec celle de Prévost (spécialiste des « Panoramas ») en 1810, mais surtout celle de David et de Victor Bertin en 1835. Tout trois fervents défenseurs du néoclassicisme, et fondateurs pour deux d'entre eux de la nouvelle école de paysage d'après nature, ces artistes lui ont légué, on le sent immédiatement, une technique précise et maîtrisée, et même raffinée, mais aussi le goût de la peinture d'après le motif. En 1819, Lhéritier, Latouche et Deschamps, élèves de David, adressant des *Lettres à David sur le Salon de 1819* voient en Bouton « le premier du genre pour les intérieurs et la perspective », en citant « ses imitateurs » et en relevant « cette vérité de ton et d'effet qui sont le caractère de son talent ». <sup>3</sup> Il contribue donc à la naissance d'un nouveau genre spécifique que l'on appela « Intérieur » dans les années 1820, très apprécié par un public d'amateurs féru d'œuvres similaires comme le rappelle Marie-Claude Chaudonneret<sup>4</sup>. Couronné par une médaille d'or au Salon de 1810, une grande médaille d'or au Salon de 1819, où il fut le concurrent d'Horace Vernet, son travail est consacré à la représentation d'intérieurs d'église, de ruines, et de vues d'architecture où il place des scènes tirées de l'Histoire, comme sur une scène de théâtre. Charles Nodier et le baron Taylor trouvent ainsi en lui un contributeur remarqué aux *Voyages pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France*. Il reçoit la Légion d'honneur le 15 janvier 1825 des mains du roi Charles X, avec *La rencontre du duc d'Angoulême et du roi d'Espagne Ferdinand VII*, sujet qui ne pouvait que satisfaire un besoin d'appui politique, à un moment où il se lance avec Louis Daguerre dans la promotion du « Diorama », une entreprise de grande ampleur, qui à la suite des « Panoramas »

<sup>1</sup> INV 85.4.1

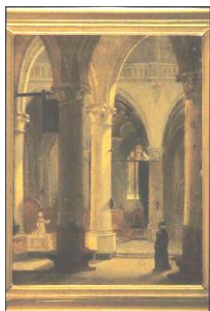
<sup>2</sup> Charles Gabet, *Dictionnaire des artistes de l'école française au XIX<sup>e</sup> siècle, Peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, lithographie et composition musicale*, Paris, Madame Vergne, 1831

<sup>3</sup> Lhéritier, Louis François Latouche, H Deschamps, *Lettres à David sur le Salon de 1819*, par quelques élèves de son école, A Paris, chez Pillet aîné, 1819.

<sup>4</sup> Marie-Claude Chaudonneret, « Le cloître, réappropriation patrimoniale et représentations picturales, 1799-1831 », in *Fenêtres sur cours*, Paris, Liénart, 2016

propose aux spectateurs la découverte de grands tableaux changeant au gré de la lumière, dont nous reparlerons plus bas. Bouton dirigea essentiellement le Diorama de Londres, installé à Regent's Park à partir de 1824.

À la lecture des livrets de Salon, nous ne retrouvons pas d'œuvres dont la description correspond à celle présentée au musée Lambinet, qu'elles soient à l'huile ou sous forme de la lithographie, que Bouton semble avoir pratiquée dès 1810. Si l'on songe à une esquisse, comme souligné précédemment, nous ne pouvons pratiquer aucun rapprochement avec quelque autre toile, notamment dans les collections publiques. Tout au plus pouvons-nous retrouver une similitude avec l'intérieur d'église conservé au musée des Beaux-Arts de Chambéry<sup>5</sup>, (figure ci-



contre) dont l'architecture présente les mêmes lourds piliers surmontés de chapiteaux gothiques, et les mêmes arcatures à la tribune. Nous pourrions imaginer une esquisse pour les dioramas, tous disparus à l'exception d'un seul, mais Helmut Gernsheim signale dans son étude<sup>6</sup> que peu d'esquisses de ceux-ci existaient. De plus, le sujet ne semble pas convenir pour ce genre de spectacle, dont les descriptions montrent l'alliance de vues célèbres et d'un événement historique marquant : Il semble que notre oeuvre soit le résultat de l'observation d'une église indéterminée, depuis le déambulatoire, à l'arrière du chœur, alors que quelques fidèles se dispersent dans les chapelles ou la tribune. En 2011, Marie Pessiot a bien remarqué, en analysant quelques vues de Rouen<sup>7</sup>, comment Bouton joue

avec des formes qu'il agrandit, reporte et transforme selon les techniques utilisées, depuis le diorama jusqu'à la gravure. On peut ainsi tout à fait replacer l'oeuvre du musée Lambinet dans ce contexte, et penser à un travail de composition, recomposition et réutilisation d'un motif.



*Le Cloître de Saint-Sever* (figure ci-contre)<sup>8</sup> provient de la collection d'Auguste Asse, léguée en 1897 à la ville de Versailles. Dressé par Georges Vicaire, le catalogue de cette collection recense le tableau sous le numéro 88, et retrace son histoire en remontant jusqu'en 1836, date où Asse tenta de le vendre une première fois. Daté de 1835, l'oeuvre a donc pu être acquise auprès de l'artiste lui-même, avec d'ailleurs un certain nombre d'autres pièces, puisque le fonds comprend, en tout, une dizaine d'autres numéros (tableaux ou oeuvres graphiques). Signée "Renoux" en bas à droite, l'huile sur toile est de dimensions moyennes (61 x 48cm), proches de celles des tableaux de chevalet contemporains. Dans la collection Asse, ses huiles rivalisent avec les dessins, et s'intéressent tant à l'architecture religieuse qu'au paysage, dans des lieux aussi divers qu'Heidelberg, Rouen ou Bellême (Orne). Les livrets du Salon semblent confirmer cette prédilection, en citant des vues normandes jusqu'en 1826, puis des bords du Rhin et dans diverses régions, jusqu'en 1842.

Dans la collection Asse, ses huiles rivalisent avec les dessins, et s'intéressent tant à l'architecture religieuse qu'au paysage, dans des lieux aussi divers qu'Heidelberg, Rouen ou Bellême (Orne). Les livrets du Salon semblent confirmer cette prédilection, en citant des vues normandes jusqu'en 1826, puis des bords du Rhin et dans diverses régions, jusqu'en 1842.

La carrière de Charles Caius Renoux est cependant beaucoup plus difficile à restituer. Les sources ne mentionnent pas de maîtres, et s'il reçut une médaille au Salon en 1822 puis en 1831, aucun commentaire n'est fait par la suite. Il est décoré de la Légion d'honneur en 1838, et reste connu pour avoir pris la suite de Bouton à la tête du Diorama de Londres en 1840 mais aussi pour les commandes du musée de l'histoire de France au château de Versailles. On relève enfin une activité

<sup>5</sup> INV MG 4276

<sup>6</sup> Helmut Gernsheim, *Louis Daguerre : the history of the diorama and the daguerreotype*, New York, Dover 1968

<sup>7</sup> Marie Pessiot, "Charles-Marie Bouton, variations sur des vues pittoresques : peinture, gravure et diorama" in *La revue des musées de France. Revue du Louvre*, 2011

<sup>8</sup> INV 85.5.6

de pédagogue, puisque les livrets du Salon mentionnent fréquemment le nom d'élèves de Renoux, comme Narcisse Bergère, (1819-1891), peintre de paysage et futur orientaliste.

Les cloîtres abondent dans l'œuvre de Charles Caius Renoux, avec par exemple, une *Vue de la chapelle et du petit cloître du cimetière de Donnemarie* au Salon de 1824, un *Intérieur de cloître de la cathédrale de Rouen* en 1827. La précision des titres, contrastant avec le flou de celui des œuvres conservées laisse penser que la trace s'en est plus ou moins perdue, ainsi que la documentation correspondante : un autre *Intérieur de cloître*<sup>9</sup>(figure 3) est conservé au musée Lambinet, une *Galerie d'un cloître*<sup>10</sup> (figure 1) au musée de Lisieux, tout comme *Moines dans la galerie d'un cloître*<sup>11</sup> au musée de Grenoble (figure 2). Dressé par Georges Vicaire en 1902, le catalogue de la collection Asse mentionne d'ailleurs des changements de titres puisqu'il signale qu'en 1836 le *Cloître de Saint-Sever* près de Rouen était intitulé « Le Cloître ».



1.



2.



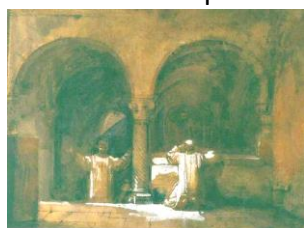
3.



4.

Il est difficile donc de savoir si Renoux travaille uniquement à partir du motif réel, sacrifiant lui aussi à la mode des « Intérieurs », ou s'il se livre aux plaisirs de l'invention, comme le soutient Marie-Claude Chaudonneret<sup>12</sup>. Sans doute son travail repose-t-il sur la découverte de sites remarquables, relayé par une récréation en atelier et la reprise de motifs chers à l'artiste. Ainsi, le prieuré bénédictin de Bonne-Nouvelle situé dans le faubourg Saint-Sever de Rouen, qui devait menacer ruine puisqu'il fut détruit en 1885, a pu servir de modèle à Renoux, qui reprit une composition semblable pour celle des *Moines dans la crypte de la cathédrale de Bâle* (Lithographie originale dessinée par Renoux d'après C.C. Renoux, imprimée par Grégoire & Deneux. 1843) (figure 4). Dans tous les cas, les moines bénédictins du prieuré de Bonne-Nouvelle, fidèles au monastère du Bec-Hellouin, semblent avoir porté une robe blanche et non brune<sup>13</sup> : Renoux n'alla pas jusqu'à vérifier toutes les sources.

En privilégiant principalement l'effet de perspective, les œuvres de Renoux jouent des allées du cloître et de la percée visible au loin sous l'arcade, formant point de fuite. L'artiste utilise les effets



de contrastes lumineux, et les lignes ombrées de l'architecture qui créent des jeux de construction abstraits, repris de façon répétitive, à la manière des peintres nordiques (on pense à Hendryck van Steenwick le jeune notamment). On peut comparer son travail aux recherches de François Marius Granet à Rome, dont la collection Asse comptait aussi deux numéros<sup>14</sup>, (cf figures ci-contre) ou encore à ces artistes qui cherchent l'effet, comme se plaît à dire Adolphe Thiers dans ses commentaires du Salon de 1822.<sup>15</sup>Toutefois, si Thiers semble relever la facilité d'un genre qui se répand, on peut aussi déceler dans ces deux

<sup>9</sup> INV 85.5.2

<sup>10</sup> INV D.M.B.A 97.55.1

<sup>11</sup> INV MG 4276

<sup>12</sup> Ibidem

<sup>13</sup> Lecoq de Villera, *Abrégé de l'histoire de la ville de Rouen*, 1759

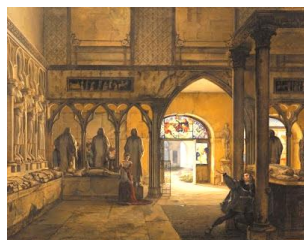
<sup>14</sup> INV 2131 et INV 78.4.31

<sup>15</sup> Adolphe Thiers, *Salon de 1822*, Paris Maradan 1822 : « Il n'y a qu'un effet de lumière à saisir ».

œuvres une certaine fascination pour le Moyen-Age, et pour une intériorité empreinte des accents du *Génie du Christianisme* de Chateaubriand.

### Un Moyen-Age animé

Le regain d'intérêt pour le Moyen-Age, amorcé déjà à la fin du XVIIIe siècle, et propulsé par la découverte des ruines d'une architecture souvent sacrifiée pendant la Révolution, est soutenu par les œuvres données à voir au Musée des Monuments Français d'Alexandre Lenoir ou à l'initiative de collectionneurs tels Du Sommerard à l'hôtel de Cluny. Etienne Delécluze, oncle d'Eugène Viollet-le-Duc, cite fréquemment ses visites au musée, où l'ombre diapre les éléments de sculpture sauvés des destructions, et où le fantôme de la monarchie plane au travers des sculptures. La salle du XIVe siècle du Musée des Monuments français semble ainsi avoir frappé Charles-Marie Bouton, qui anime sa description du souvenir de Charles VI pris de folie, en tirant la scène vers l'anecdotique (cf figure ci-contre<sup>16</sup>).



Si la redécouverte de l'architecture se double d'une recherche antiquaire dans un but scientifique avéré, notamment avec l'entreprise des *Voyages pittoresques de l'ancienne France* de Taylor et Nodier, les textes s'attachent souvent à décrire une histoire événementielle jalonnée de moments et d'anecdotes marquantes. Traduits en français dès 1816, les romans de Walter Scott, où fourmillent les descriptions de décors et de costumes, et où s'intercalent nombre d'événements secondaires mais attrayants, forment une source d'inspiration notoire, relayée par la peinture mais aussi par le décor de théâtre. Il n'est donc pas étonnant de voir nos deux œuvres animées de personnages, même dénués d'identité particulière, dans ce genre « troubadour » si apprécié au début du XIXe siècle.

La participation de Bouton puis de Renoux à l'entreprise des Diorama confirme enfin ce goût pour l'animation. Associé de Louis Daguerre<sup>17</sup> dès la création de la société en 1822, et formé comme lui à l'école des Panoramas, Bouton apporta essentiellement son savoir-faire en matière de vues d'architecture. Lors du lancement, ils présentèrent *La Vallée de Sarnen (canton d'Unterwalden en Suisse)* et *Intérieur de la Chapelle de la Trinité, Cathédrale de Canterbury*. Assis sur des gradins, dans une pièce circulaire plongée dans la pénombre, le public put découvrir peu à peu un spectacle tellement réaliste, qu'il crut, grâce aux effets de lumière, pouvoir pénétrer à l'intérieur des espaces donnés à voir. Le succès fut tel qu'un Diorama fut installé à Londres en 1824, et Bouton, qui s'en occupa entièrement à partir de 1830, trouva ensuite un relai en Charles-Caïus Renoux en 1840. Le goût pour l'architecture, pour les effets de lumière dont nous avons parlé plus haut s'y retrouvent de façon frappante. La recherche de vérité s'y lit aussi dans les brochures qui accompagnaient le spectacle, et qui ostensiblement cherchaient à favoriser l'instruction du public. Dans la notice décrivant la chapelle de la Trinité de la Cathédrale de Canterbury, on lit d'abord l'histoire des origines de la ville, de la toponymie, l'histoire de l'Angleterre, avant de s'intéresser à la chapelle et surtout aux événements qui s'y sont déroulés, notamment l'assassinat de Thomas Beckett. Daguerre et Bouton perfectionnèrent encore le spectacle avec la technique du « double effet », qui permit de voir les personnages se déplacer à l'intérieur du tableau. Cette incursion dans le spectacle à effet, parallèle à la peinture de chevalet, permet donc d'éclairer la peinture de chevalet, qui offrait sans doute un terrain de perfectionnement pour les grands formats du Diorama, mais aussi un moyen de diffuser auprès du public des vues qu'il avait pu apprécier en grand dans le calme d'un salon bourgeois.

Marion Schaack-Millet  
Coordinatrice scientifique

<sup>16</sup> *La salle des sculptures du XIVe siècle au musée des Monuments français*, huile sur toile, Paris, Musée Carnavalet, INV P1372

<sup>17</sup> Louis Daguerre commença sa carrière en tant que peintre, et se spécialisa dans les effets de lumière au théâtre et à l'Opéra. C'est en 1837 qu'il mit au point le procédé du daguerréotype.