



HAL
open science

Un tableau d'Antoine Stella (1637-1682) identifié dans l'église des Planches-Près-Arbois (Jura)

Sylvie Richard de Vesvrotte

► **To cite this version:**

Sylvie Richard de Vesvrotte. Un tableau d'Antoine Stella (1637-1682) identifié dans l'église des Planches-Près-Arbois (Jura). Travaux de la Société d'émulation du Jura, 2015, Travaux 2014, pp.45-52. hal-02556834

HAL Id: hal-02556834

<https://u-bourgogne.hal.science/hal-02556834>

Submitted on 28 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UN TABLEAU D'ANTOINE STELLA (1637-1682) IDENTIFIÉ DANS L'ÉGLISE DES PLANCHES-PRÈS-ARBOIS (JURA)

SYLVIE DE VESVROTTE

Nous avons choisi de consacrer cette étude à deux tableaux dont la qualité artistique révélée à l'issue de leur restauration en 2014, en font désormais des jalons dans l'étude de la peinture franc-comtoise au XVII^e siècle.

L'Assomption de la Vierge

Huile sur toile

S.D.b.d. : A. Stella *FACIE* 1681

215 x 162 cm

Inscrit au titre des Monuments Historiques le 21 janvier 2004 (fig. 1)

La restauration du tableau de *l'Assomption de la Vierge* ¹, conservé dans une petite église des environs de la ville d'Arbois, a dévoilé, en 2014, la signature (fig. 2) du peintre Antoine Stella ². Dotée de ce prestigieux paraphe, la toile fut ensuite exposée dans le cadre de l'exposition *Splendeurs du Baroque en pays du Revermont* ³ à l'été 2014.

Des sources à interpréter

En 1989, lors de la publication par Sylvain Kespérn d'un article nourri sur Antoine Stella, accompagné d'un essai de catalogue ⁴, le tableau de *l'Assomption* est signalé comme perdu. L'auteur n'en ignore pas l'existence puisque l'œuvre est mentionnée dans la biographie post-mortem du peintre. Sa rédactrice n'est autre que Claudine Bouzonnet-Stella (1636-1697), sœur aînée d'Antoine, avec lequel elle

1. S.D. sur la bordure de la tunique de couleur parme que revêt l'apôtre agenouillé devant le tombeau vide.

2. La restauration a été confiée au Centre Régional de Restauration et de Conservation des Objets d'Art, situé à Vesoul, en 2013.

3. Exposition sur les sites de Poligny et d'Arbois, juin-août 2014. Numéro 66 du catalogue édité, Meta-Jura, été 2014.

4. Sylvain KESPERN, « Antoine Bouzonnet Stella peintre (1637-1682). Essai de catalogue », *Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art français*, 1988, publ. 1989, p. 33-54.

demeura très lié. En 1690 elle transmet à Georges Guillet de Saint-Georges (1642-1705), reçu comme « amateur » au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture et premier historiographe de la Compagnie, une « liste des œuvres de son frère Antoine Stella... »⁵. L'érudit en fit lecture, en 1691, devant les plus éminents représentants des arts au service du Roi⁶. Guillet de Saint-Georges évoque « un tableau représentant l'Assomption de la Vierge, pour l'église du Fort-Belin, qui est dans la Franche-Comté »⁷, modifiant l'information initiale de Claudine Bouzonnet-Stella qui écrit, quant à elle, « pour l'église de Fort-Belin à Besançon ». Les deux intitulés témoignent de leur part d'une méconnaissance de la géographie et de la topographie de la Franche-Comté, qui, en vertu du traité de Nimègue de 1678, venait de tomber tardivement dans le giron du Royaume de France. On ne peut donc blâmer l'un et l'autre des historiographes de Stella qui n'ont probablement jamais mis les pieds en Franche-Comté durant leur existence, comme la majorité de leurs contemporains. La référence à ce chantier franc-comtois, que Claudine Bouzonnet-Stella rédige à l'intention des membres prisés de cette institution (L'Académie royale de peinture et de sculpture), dont Antoine fit partie, atteste en tout état de cause de sa portée dans la carrière du peintre.

En l'état actuel des recherches, les circonstances de cette commande à Antoine Stella restent encore imprécises et la référence à *Fort-Belin* intrigue. Ce fort séculaire dominant Salins et le cours de la rivière Furieuse fut considérablement renforcé dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Une caserne et des fortifications, achevées en 1679, furent ajoutées au fortin initial. On ne trouve nulle trace d'une chapelle ou d'un sanctuaire inséré dans ces éléments défensifs comme il y a pu en avoir dans d'autres forts, en particulier l'autre bastion de Salins : le Fort Saint-André, pour lequel Louis XIV fit ajouter une chapelle (toujours dressée) portant sa devise, *Nec Pluribus Impar*. Sur la planche gravée de la vue de Salins, insérée dans la première édition de la *Cosmographie Universelle* éditée à Bâle en 1544 par Sébastien Münster, on distingue à flanc de la colline Belin une chapelle, vraisemblablement modeste, qui abritait un ermitage disparu depuis longtemps. On ne peut cependant imaginer une commande à un peintre du Roi pour ce modeste sanctuaire. Y aurait-il eu alors confusion avec l'église Sainte-Anatoile au pied du Fort-Belin ou avec un autre édifice cultuel de la ville ? Pour les années 1680-1681, les délibérations du *Magistrat* de Salins⁸ n'évoquent pas le nom d'Antoine Stella et ne font pas allusion à la commande d'une peinture sur le thème de l'Assomption de la Vierge. Nos recherches pourront s'orienter vers le Minutier Central (Archives des notaires de Paris sous l'Ancien Régime), qui renferme encore nombre de marchés conclus et prix faits à découvrir ?

5. Cité dans *Nouvelles Archives de l'Art Français*, « Testament et Inventaire des biens, tableaux, dessins, planches de cuivre, bijoux, etc. de Claudine Bouzonnet Stella, écrit par elle-même (1613-1690) », document communiqué et annoté par M. J.J. GUIFFREY, p. 1-117.

6. « Antoine Bouzonnet Stella, par Guillet de Saint-Georges », in *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés d'après les manuscrits conservés à l'École impériale des Beaux-Arts, par MM. L. DUSSIEUX, F. SOULIE, Ph. de CHENNEVIÈRES, P. MANTZ, A. de MONTAIGLON, t.1, Paris, 1954, p.420-434.

7. *Ibidem* p. 427.

8. C'est-à-dire le représentant de l'autorité communale. Archives départementales du Jura (Arch. dép. Jura).

En 1906 le tableau est localisé dans le chœur du sanctuaire néo-roman des Planches (**fig. 3**), édifié à partir de 1847 par l'architecte Narcisse Perrard, auteur des transformations de l'abbaye de Baume-les-Messieurs au XIX^e siècle. Accroché à une date inconnue à cet emplacement, le tableau est cité dans l'inventaire de séparation de l'Église et de l'État de la commune des Planches-près-Arbois en 1906⁹. S'agit-il d'un achat des biens nationaux mis en vente à la Révolution française ou du don d'un paroissien: nous n'en savons encore rien. Il semble que nous soyons devant un tableau de retable, vu les dimensions de l'œuvre et surtout le point de vue *da sotto in su* de la scène miraculeuse décrite, impliquant un accrochage en hauteur et une vision idéale du tableau avec un certain recul.

Les dessous du tableau

L'étude préalable de la toile et de son support par l'équipe de restauration du CRRCOA¹⁰ donna lieu à des constatations intéressantes sur le plan de la technique picturale du XVII^e siècle. Le support toile est constitué de fils de lin au tissage moyennement serré. Ce tissage ne s'avère pas d'une qualité irréprochable puisque les fils tissés en armure toile sont de grosseur irrégulière, ce qui est assez atypique d'une peinture au si beau faire. La préparation de la toile est soigneusement préparée afin de l'isoler de la couche picturale dont l'acidité lui serait néfaste. À la toile encollée de colle de peau, le peintre ou – plus vraisemblablement ses apprentis – y ont ajouté un *ocre* à la teinte soutenue qui lui donne un aspect rouge vif. La toile n'a pas reçu de vernis à l'origine, trait qui s'avère plus fréquent qu'on ne le pense. La couche épaisse et jaunie, allégée au cours de la restauration, date vraisemblablement du XIX^e siècle. Ce vernis récent correspond à la solution employée, semble t'il, pour maintenir les écailles en place. On peut donc supposer que le tableau aux couleurs soutenues devait cependant présenter une certaine matité de surface. Comme ses pairs, Antoine Stella conservait précieusement ses pigments dans un local de son atelier, en particulier pour le bleu profond dit *outremer*, obtenu par broyage de la pierre de lapis-lazuli. Ces pigments spécifiques étaient fort coûteux. L'inventaire des biens de Claudine Bouzonnet-Stella énumère plusieurs réserves de pigments d'outremer dont les plus importants sont conservés dans des «boutons de peau de dix onces, plain d'outremer» estimés chacun autour de 80 livres¹¹.

En ce qui concerne le châssis d'origine -alors que le cadre n'est pas contemporain du tableau- il s'avère très rustique voir rudimentaire pour une peinture de cette qualité. Aucune entretoise dans les angles ne venait soutenir les montants en bois soumis à la traction de la toile. Ces constatations nous poussent à penser que la toile a voyagé enroulé sur un rouleau comme il était d'usage et qu'elle a été montée sur un châssis rustique un peu sommaire. On peut en conclure que l'œuvre a bien résisté dans son ensemble aux agressions du temps (âge et climat).

9. Arch. dép. Jura, 14V17, simplement cité: *l'Assomption de la Vierge*. Les Conseils de fabrique de la paroisse des Planches n'ont pas apporté d'éléments probants sur les raisons de la présence de ce tableau dans l'Église des Planches. De même les archives paroissiales et municipales de la commune des Planches-près-Arbois n'y font pas référence.

10. CRRCOA: Centre régional de restauration et de conservation des Objets d'Art, établi à Vesoul. Cette section tient compte du rapport rédigé par le CRRCOA sur la restauration de ce tableau.

11. Jean-Jules GUIFFREY, 1877, p. 80.



**Figure 1 : Antoine Stella,
Assomption de la Vierge, 1681,
Église des Planches-près-Arbois
Cliché CRRCOA**



**Figure 2 : signature de Stella
Cliché CRRCOA**



**Figure 3 :
chœur de l'Église
des Planches-près-Arbois**



**Figure 4: Antoine Stella,
Académie, S.D., 1681, Paris, ENSBA,
inv. EBA 2712
Cliché ENSBA**



**Figure 5 :
détail de l'Assomption de la Vierge
Cliché CRRCOA**

Antoine Stella «Peintre du Roi»

Le peintre Antoine Stella, né le 25 novembre 1637 à Lyon, appartient à la quatrième génération des peintres du nom de Stella et représente la troisième, établie en France, dans la capitale des Gaules. Il est le neveu du plus connu de la dynastie, Jacques Stella (1596-1657), peintre d'histoire et de compositions mythologiques ainsi qu'habile graveur à l'eau-forte. Sa mère, Madeleine Stella, sœur de Jacques, a épousé un maître-orfèvre de Lyon, Étienne Bouzonnet, dont les quatre enfants vivants, Antoine et ses trois sœurs, Claudine, Madeleine et Antoinette, mèneront tous une carrière artistique. Si Antoine se dirigea vers la peinture et le dessin, ses trois sœurs furent orientées vers la pratique de l'eau-forte et ouvrirent un atelier consacré à la reproduction en taille-douce de l'Œuvre graphique et picturale de leur célèbre oncle, mais aussi des tableaux de Nicolas Poussin. Jacques Stella fait venir auprès de lui à Paris son neveu Antoine qui s'imprègnera des règles et exigences du genre historique durant plusieurs années. À la mort de son oncle en 1657 et doté d'un pécule familial, Antoine Stella fait le voyage à Rome auprès d'un Nicolas Poussin vieillissant, sur recommandation bienveillante de feu Jacques Stella - ami intime du peintre des Andelys. Le jeune peintre étudie durant cinq années auprès de ce maître à la renommée immense dans la Rome pontificale. La fréquentation presque quotidienne de ce peintre incarnant, au-delà de la Péninsule, le *Beau idéal* allié à une profonde réflexion spirituelle, le marquera profondément de même que la révélation des fougueux et puissants dessins de Giulio Romano à Mantoue. L'inventaire des biens de Claudine Bouzonnet-Stella qui hérita de son frère, renfermait « 5 - Un autre livre, encore plus grand, relié, couvert de veau fauve, des attaches noires, contenant cent trente six feuilles de papier blanc, où sont de part et d'autre attachés trois cent trente desseins de la main de mon frère Antoine Stella, tant de ses études faites à Paris qu'à Rome et à Mantouë, que des esquisses des tableaux qu'il a fait et peints ; prisé le

tout 400 livres»¹². De fait Antoine Stella s'avère un dessinateur (**fig. 4**) inspiré et vif, ses feuilles conservées sont abondantes au regard de son œuvre picturale plus modeste, d'où l'importance de ce tableau qui enrichit fondamentalement le corpus du peintre. C'est au cours de ses années auprès de Nicolas Poussin qu'Antoine-Bouzonnet Stella, ainsi qu'il se faisait appeler, adopte définitivement le patronyme de Stella en hommage à son oncle Jacques Stella mort en 1682 à Paris sans descendance.

En 1664 le jeune artiste de 27 ans est de retour à Paris. Peu de temps après il devient le premier membre de la dynastie Stella à connaître la consécration avec le titre de Peintre du Roi qu'il acquiert, en 1666, par son élection à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de Paris, sous le directorat du puissant Charles Le Brun.

Désormais il mènera conjointement une carrière de peintre d'histoire traitant de sujets religieux et tirés de la « Fable », comme on disait alors, pour évoquer les scènes mythologiques, mais il sera aussi impliqué dans la Vie de l'Académie royale et de ses passionnants débats théoriques relatifs aux arts du dessin. Deux ans avant sa mort, en 1680, il est honoré du poste de professeur-adjoint.

Dans sa biographie lue par Guillet de Saint-Georges à ses pairs en 1691, le tableau des Planches-près-Arbois se situe juste après l'*Annonciation* (perdue) pour Notre-Dame de Fourvière (édifice primitif détruit au début du XIX^e siècle) et précède immédiatement le tableau de l'*Annonciation* (également perdu) peint en 1681 pour les Religieuses de l'Assomption de la rue Saint-Honoré à Paris. Leur église conventuelle fut dressée sur les plans de Charles Errard de 1670 à 1676. La contribution d'Antoine Stella s'intégrait dans le programme de son décor religieux sur le thème de la Vie de la Vierge. Plusieurs peintres furent sollicités dont Antoine Coypel qui en 1681, à l'âge de vingt ans, reçut commande de trois tableaux¹³. La date de 1681 apparaissant sur le tableau étudié est donc conforme au fil des chantiers consignés par Claudine Bouzonnet-Stella dans sa narration biographique sur son frère. Il s'agit donc d'une œuvre tardive dans la carrière d'Antoine. Comme nous avons eu l'occasion de le dire, les circonstances de cette commande sont encore obscures.

La figure tutélaire de Nicolas Poussin

Le traitement du sujet respecte l'iconographie mariale post-tridentine. Lors de ce concile œcuménique, il fut décrété que Marie avait été élevée aux cieux trois jours après sa Dormition sans connaître la corruption physique. La scène est partagée habituellement en deux registres : la sphère terrestre où les apôtres découvrent le tombeau vide et l'élévation glorieuse de Marie sur des nuées, soutenue par une cohorte d'anges. Au sol la confusion extrême qui règne parmi les apôtres s'exprime par leurs attitudes démonstratives et leurs gestes éloquents (**fig. 5**). La typologie fine des personnages illustre le style classique d'Antoine Stella bien que les drapés s'avèrent assez nerveux. À la manière de Philippe de Champaigne et parfois de son oncle Jacques Stella, le peintre a recours, ici, à des couleurs brillantes, assez comparables à

12. Jean-Jules GUIFFREY, 1877, p. 53.

13. Sur cette commande, Cf. Nicole GARNIER, *Antoine Coypel*, Paris, éd. Arthéna, 1998, p. 93-94, n° 7-8-9. Voir aussi Luc-Vincent THIERY, *Almanach du voyageur à Paris contenant une description intéressante de tous les monuments, chefs-d'œuvres des Arts & Objets de curiosité que renferme cette capitale*, Versailles, Paris, 1783, p. 76.

celles du peintre d'origine brabançonne : bleu, rose et un peu de rouge. La dominante bleue trahit l'influence de l'atelier de Jacques Stella. Quant à la Vierge assise sur son trône de nuages, elle traduit ce même élan mystique vers le divin par son geste ample et sa physionomie emprunte de béatitude. Son dessin semble s'inspirer du prototype conçu par Philippe de Champaigne pour la Vierge de l'Assomption, de 1671, destinée à l'Église Saint-Julien en Beauchêne¹⁴. La figure mariale peinte par Antoine Stella est ceinte d'une couronne de douze étoiles, empruntées à l'iconographie de la Femme de l'Apocalypse (*Apocalypse*, 12,1). Cette iconographie s'est répandue au XVII^e siècle sous l'impulsion des Jésuites et a été dès lors abondamment illustré par les artistes.

La peinture du registre terrestre révèle les influences stylistiques qui forgèrent l'expression artistique d'Antoine Stella. Les nuances de son pinceau s'attachent notamment à rendre les expressions vigoureuses des apôtres, héritières de Nicolas Poussin et de Giulio Romano, le décorateur du Palais du Té à Mantoue entre 1526 et 1534. L'esprit de Giulio Romano y est sous-jacent à travers les visages larges et les expressions tendues des protagonistes. Les drapés qui apportent ampleur et majesté aux apôtres sont vibrants et rendus par des épaisseurs de pâte de couleur laiteuse. Une citation directe à Nicolas Poussin s'attache à la silhouette du disciple revêtu d'une tunique bleue et agenouillé au premier plan à gauche. Son attitude éloquente adapte celle de l'un des protagonistes du *Frappement du Rocher*, peint en 1649 par Poussin pour son ami Jacques Stella¹⁵. Son élève avait pu observer cette peinture dans l'atelier de son oncle. Elle devait revêtir pour l'artiste une symbolique particulière puisque son origine unissait ses deux guides. Cette composition semble avoir été si admirée par le jeune peintre que celui-ci en fit une copie (**fig. 6**) en réduction au style personnel¹⁶, qui fut transmise, comme le reste de sa production picturale, à sa sœur ainée Claudine¹⁷. Fervent admirateur de Nicolas Poussin, Antoine Stella exécutera au moins une dizaine de copies d'œuvres diverses du maître. Ainsi cette figure de l'apôtre prosterné devant le Christ, les bras ouverts, est récurrente dans l'œuvre de Nicolas Poussin. Exécuté en 1647, Le sacrement de l'*Ordination*¹⁸ de la seconde série des Sacrements composée pour Fréart de Chanteloup, décrit l'apôtre Pierre dans cette gestuelle.

L'Assomption des Planches-près-Arbois est également connu par un dessin (**fig. 7**) conservé au *kunsthalle* de Hambourg¹⁹ que Sylvain Kespern rattache, selon toute logique, à ce tableau d'autel, encore inconnu, lorsqu'il publie en 1989 son étude majeure sur Antoine Stella²⁰. Le dessin de petite dimension se présente comme une étude préparatoire en amont de l'œuvre finale. Comme tous les dessins de Stella il a transité par la collection de sa sœur Claudine qui le transmet à son retour à son neveu, le graveur lyonnais Simon Demasso.

14. Huile sur toile, 245 x 185 cm, commande des Chartreux de Durbon, Hautes-Alpes.

15. Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

16. Conservé au musée des Beaux-Arts de Grenoble, 62 x 83 cm, Inv. MG 957.

17. Jean-Jules GUIFFREY, 1877 p. 37 (n° 105).

18. Edimbourg, National Gallery of Scotland, collection du Duc de Sutherland.

19. 32 x 24,1 cm, plume et lavis brun, inv. 24044.

20. Sylvain KESPERN, 1989, n° D 313.

Quelques modifications s'observent par rapport à la composition de la version finale. Ainsi le point de vue définitif adopté est situé davantage en contrebas que ne l'est celui de l'étude dessinée. Cet aspect est renforcé par la présence ajoutée du couvercle du sarcophage en un saisissant oblique. Drapé dans un manteau bleu qui lui couvre la tête, le disciple de haute stature qui désigne le prodige dont il est le témoin, fait partie de la typologie des Stella (oncle et neveu). Il remplace une première idée où l'apôtre s'interrogeait seulement sur le tombeau vide. Dans la version définitive, c'est la notion de l'élévation de l'esprit qui a prévalu au choix formel de cette figure drapée, dont le bras levé suit l'ascension glorieuse de la Vierge.

Cette feuille illustre le style lâche et délié de l'artiste. Son tracé à la plume détaille particulièrement les froissés des drapés et les arrêtes des visages. Par le jeu des lavis et des rehauts de gouache, le peintre révèle son intérêt pour la lumière qui contribue dans le dessin de Hambourg à isoler et donner une présence à chaque figure assemblée autour du cénotaphe. Il est probable que le jeu des valeurs ombre et lumière de l'eau-forte, dont il connut les secrets à travers le travail de ses sœurs, ont contribué à lui donner cette expression libre dans le trait et dans les audaces de la lumière.

L'*Assomption de la Vierge* méritait d'être rendu à celui qui fit partie de cette dernière génération d'artistes classiques, qui incarnent un équilibre fragile entre beauté idéale, exigence spirituelle de l'art et référence à la nature. La génération suivante accompagnera et célèbrera l'éclosion de l'astre royal dans un art de cour beaucoup plus formalisé, que l'on désignera sous le nom de Baroque.

Un tel exemple démontre l'intérêt d'entreprendre la restauration des tableaux d'église aux ambitieuses compositions. C'est grâce à de telles circonstances que des attributions régionales ou illustres, comme c'est le cas ici, sont possibles et permettent ainsi d'ajouter un pan de lumière aux échanges culturels entre province et sphère parisienne.



**Figure 6 : Antoine Stella,
le Frappement du rocher,
H/T, Grenoble, musée de Grenoble,
inv. MG 957**

Cliché, musée de Grenoble



**Figure 7 :
Antoine Stella,
l'Assomption de la Vierge,
plume et lavis brun, Hambourg,
Kunsthalle, inv. 24 044**