

ICONOGRAPHIE

JOSEPH CORNET, F.S.C.

EMILE ROUSSET, F.S.C.

Delafaille

ICONOGRAPHIE


INRI
Regle Commune



ICONOGRAPHIE

Tous droits de reproduction réservés pour tous pays
© Editions Cahiers Lasalliens 1989



Imprimé en Belgique: Presses de Gedit

ICONOGRAPHIE DE SAINT JEAN-BAPTISTE DE LA SALLE

DES ORIGINES A LA BEATIFICATION 1666 - 1888

CAHIERS LASALLIENS n° 49

Regard d'enfant
fixant attentivement
le "VISAGE„
de St J.-B^{te} de la Salle

Joseph-Aurélien CORNET-F.S.C.



SINITE PARVULOS VENIRE AD ME

PHOTOGRAPHIES ET MAQUETTE

Emile ROUSSET-F.S.C.

PRÉFACE

Les deux auteurs de ce Numéro 49 des **Cahiers Lasalliens** ont mûri longuement l'étude qu'ils nous offrent aujourd'hui. L'un et l'autre avaient déjà présenté des fruits de leurs explorations du domaine complexe de l'iconographie lasallienne. Les prises de position étayées et sereines du Frère Joseph Cornet ont marqué le débat autour du portrait dit « Rue de Sèvres » (1954). Beaucoup de lecteurs du présent ouvrage ont admiré et exploité les planches et les diapositives réalisées par le Frère Emile Rousset lors du tricentenaire de la fondation de l'Institut (1980).

Dès le lancement des **Cahiers Lasalliens,** le Frère Maurice Hermans avait souhaité consacrer à l'iconographie du Fondateur un numéro de la collection. Il avait fait appel au Frère Joseph Cornet, son compatriote et ami. Il appréciait grandement sa compétence d'historien de l'art, affirmée par des recherches et de saisissantes publications sur l'art africain, zaïrois notamment. Le Frère Maurice s'était réjoui de la connivence qui avait rapproché les Frères Joseph Cornet et Emile Rousset. Celui-ci a également fait ses preuves pour le grand public, par ses albums de photographies sur la Cathédrale de Beauvais et celle de Reims par exemple.

* * *

Pour la période à laquelle les auteurs se sont limités, cet ouvrage constitue une véritable **Somme** sur l'iconographie lasallienne. Dès le départ, ils avaient décidé de ne pas dépasser la date de la béatification de Jean-Baptiste de La Salle (1888). Cet événement, la canonisation qui suivit de peu (1900), de nouvelles expansions de l'Institut consécutives aux lois françaises de sécularisation (1904) provoquèrent une inflation quantitative sans précédent de l'iconographie du Fondateur et certains renouvellements dans sa thématique.

Lucides et modestes, Joseph Cornet et Emile Rousset ne prétendent pas que leur moisson soit exhaustive. L'un des résultats qu'ils escomptent de cette publication est même la remontée au grand jour de peintures voire de sculptures égarées ou ignorées. Beaucoup d'oeuvres sont ici identifiées et situées. La correspondance entre le texte et l'illustration aidera le lecteur à s'y retrouver dans le maquis qu'un certain Frère Agolin déplorait à la fin du siècle dernier: « tous les jours on en fait de nouveaux [portraits de Monsieur de La Salle] et pas un ne se ressemble » [1].

Ce texte s'apparente à une Somme parce qu'il examine et présente l'ensemble des reproductions accessibles: tableaux, gravures, images, statues, médailles. Dès le départ de leur entreprise, les auteurs avaient pris l'option de ne consentir à aucune sélection. Nombre de ces pièces sont uniques: c'est dire la valeur de la collection ici réunie. Certaines nous sont parvenues en mauvais état de conservation; les photos anciennes ont mal vieilli. En dépit d'un indispensable travail de rajeunissement, tous les documents ne peuvent prétendre à la même qualité de reproduction. L'essentiel est que nous les ayons ensemble à portée de la main.

[1] Lettre au Frère Supérieur Général, 20 juillet 1898; citée dans cet ouvrage, p. 339.

Ce travail s'apparente aussi à une Somme parce qu'il suit le cheminement de l'iconographie, et qu'il explique comment, à certains moments ou dans certains contextes, elle se développa davantage : décision prise par le Chapitre Général de 1834 de placer « le portrait de Monsieur de La Salle dans toutes les classes de l'Institut » et dans les salles de communauté; utilisation de techniques nouvelles comme la lithographie et, plus tard, la photographie qui permirent de multiplier les images à coût réduit; diffusion de telle oeuvre jugée particulièrement réussie, comme la statue d'Oliva reproduite en réduction à plus de 400 exemplaires; implantation de l'Institut dans des pays neufs pour lui et adaptation de l'iconographie existante à de nouvelles cultures...

Bien entendu, la poursuite de la cause de canonisation de Monsieur de La Salle joua un rôle moteur particulièrement efficace dans la prolifération des images du Fondateur au cours du XIXe siècle. Très tôt, des oeuvres italiennes s'ajoutèrent ainsi aux productions françaises. Elles se caractérisent entre autres par l'adjonction au portrait proprement dit d'illustrations à intention symbolique: crucifix, statues de la Vierge, etc... Il n'est pas interdit de rapprocher ce constat d'une observation plus ample de René Huyghe:

> « Chez nous les artistes qui se sentent solidaires du Nord ont été des portraitistes au premier chef; ceux qui ont regardé vers l'Italie ont plutôt fait de l'homme un des éléments principaux de l'architecture générale du tableau » [2]

Le travail des Frères Cornet et Rousset constitue une Somme sur l'iconographie lasallienne non seulement parce qu'il en rassemble les productions antérieures à 1888, qu'il les présente et les explique, mais surtout parce qu'il les classe, les ordonne, reconnaissant des filiations, établissant des familles, les répartissant « en catégories globalement cohérentes à l'intérieur d'un certain nombre de groupes » [3]

L'apport le plus neuf, le plus éclairant, le plus stimulant de cet ouvrage consiste sans doute dans l'effort réussi de ses auteurs pour introduire, à force d'objectivité paisible, un peu d'ordre et de rationalité dans un domaine touffu, voire anarchique, livré aux interprétations subjectives — ce qui est salubre — mais exposé aussi à certains blocages passionnels, ce qui est regrettable.

* * *

On présente ici la question toujours brûlante: quel est donc le vrai portrait de Jean-Baptiste de La Salle? Quelle image nous donne les meilleures chances d'approcher son visage authentique. Question fondamentale que pose admirablement René Huyghe:

> « Sortilège du portait! Les textes, les documents ne nous laissent sur l'homme que vestiges inertes à interpréter. Un tableau, c'est lui, c'est son époque, c'est sa race, tels qu'ils se voulaient, qu'ils se croyaient: un portrait, c'est une empreinte directe du vécu sur le temps [...]. L'apparence d'un être, d'un visage dure toujours alors que sa réalité s'est anéantie. Il y a eu un homme; par amusement, un jour, il a laissé fixer ses traits à un certain âge, à une minute de cet âge, à une expression de cette minute; encore n'a-t-il livré que son apparence, c'est-à-dire ce qu'il avait de plus extérieur, ce que les autres pouvaient connaître de lui, et voilà que cette infime empreinte d'une existence survit, immuable, alors que l'existence s'est écoulée tout entière. Quelle force de durée dans cette fragile image... » [4].

Las! Joseph Cornet et Emile Rousset n'esquivent pas la question, mais la réponse qu'ils lui apportent, au terme d'une étude rigoureuse, paraîtra décevante à première vue.

[2] René Huyghe, l'Art et l'Ame, p. 328. [3] Cf. p. 339. [4] L'Art et l'Ame, p. 350.

Il nous faut d'abord admettre que nous ne disposons d'aucun portrait absolument certain réalisé du vivant de Monsieur de La Salle. A l'encontre du récit de Blain rapportant l'essai maladroit et malheureux de Monsieur Gense à Calais, on a plusieurs fois cherché à faire remonter telle ou telle reproduction jusqu'aux années terrestres du Fondateur. Le présent travail démontre l'inanité de ces tentatives au demeurant fort explicables: ni « Ernemont », ni « Gravières », ni les différents « Léger », ni « Sèvres » n'ont été peints sur le vif.

Adolescent, Jean-Baptiste avait sans doute posé pour le portrait en chanoine (dont l'original a malencontreusement disparu lors d'un incendie en 1953, après avoir survécu à la Révolution française et aux expulsions de 1904); mais les Frères n'ont pas tellement aimé reconnaître « Monsieur leur très cher père » dans l'image gracile de ce « lévite de romance » (Georges Rigault).

Quant au « Sandelin » (conservé au musée de Saint-Omer), l'argumentation de nos auteurs plaiderait en faveur de son authenticité; ils semblent pourtant hésiter à conclure en ce sens, tant il est difficile d'établir une liaison certaine entre ce portrait et la gravure de Scotin, pièce maîtresse dans la tradition iconographique lasallienne.

A l'exception du tableau représentant Jean-Baptiste en jeune chanoine, cette tradition dépend tout entière d'un portrait mortuaire hâtivement réalisé et sans valeur artistique. Au cours du XVIIIe siècle, l'Institut n'eut jamais les moyens — ni peut-être l'idée — de confier à un artiste la tâche de réaliser sur cette base une interprétation du visage humain de Monsieur de la Salle qui correspondît à l'image que les Frères désiraient garder de leur Père. En dépit de la qualité de plusieurs portraits (Ernemont, les deux Lucard, Sèvres...) trop de tentatives assez médiocres se multiplièrent. Faute de rejoindre le visage, on se tourna trop facilement vers l'anecdote, multipliant les reproductions de scènes plus ou moins pittoresques de la vie de Monsieur de La Salle.

Ces images ne sont certes pas dépourvues d'intérêt: elles témoignent au moins de la diversité des « lectures » que, selon les époques, les Frères faisaient de l'itinéraire de leur Fondateur. Autre est la signification d'un portrait de Jean-Baptiste de La Salle écrivant seul sa **règle** sous l'inspiration de l'Esprit, autre celle de l'image que représente le jeune « instituteur » échangeant avec ses premiers compagnons, ou de l'homme plus âgé faisant lui-même la classe. L'importance prise par le livre des **Règles** dans l'iconographie lasallienne correspond à la place privilégiée faite à cet ouvrage parmi les autres écrits lasalliens, à partir de l'approbation de l'Institut en 1725. Mais faut-il considérer comme indifférent le fait que la **Règle** soit ouverte au chapitre sur la finalité de l'Institut, à celui qui traite des devoirs des Frères envers leurs élèves — ou bien à la page qui évoque les exigences de la « séparation du monde », ou celles de l'obéissance?

* * *

A plusieurs reprises, inquiets sans doute de la diversité qu'ils jugeaient trop grande des reproductions du portrait de Monsieur de La Salle, des membres de l'Institut souhaitèrent définir, voire imposer, un portrait « officiel » à défaut de disposer d'une image authentique. La tentative la plus nette en ce sens — inspirée par un Lucard qui apparaît ici assez inquiétant — se situe lors du Chapitre Général de 1882. L'étude attentive des documents capitulaires montre que l'Assemblée ne consentit pas à entériner la position totalitaire et exclusive d'une Commission sans doute subjuguée — ou étouffée — par Lucard.

A dire vrai, la Commission elle-même est partagée et sa réflexion ultime (non publiée dans l'Institut) nous paraît bien poser la question de l'iconographie lasallienne.

> « Les deux toiles de Pierre Léger ont le tort d'exprimer bien peu le génie et les vertus du vénérable de La Salle. Elles ont cependant, l'une et l'autre, donné lieu à une œuvre moderne venue de Rome par la photographie (...). **C'est notre vénéré Père tel que nous le comprenons par ses écrits,** par les annales de sa sainte vie et par la tradition de l'Institut (...) ; ce serait le portrait préféré par la Commission, et qui, de son avis, devrait être vulgarisé dans toutes nos communautés (...).
> Mais ce portrait qui satisferait si bien le sentiment de piété filiale, est considéré comme fantaisiste. C'est là l'opinion dernière, finalement acceptée par les membres de la Commission (...).
> Le tableau de Pierre Léger, peint en 1734, est proposé au Chapitre Général comme devant être le type unique à répandre dans tout l'Institut ». (Cf. p. 195)

On comprend que les capitulants aient refusé de trancher entre « le cœur » et « la raison », entre une image considérée comme plus authentique et une interprétation jugée à la fois trop « fantaisiste » et plus fidèle ! Au surplus, alors « qu'arrivait l'heure, si impatiemment attendue, de la béatification » il eût été maladroit et inefficace de tenter de stopper une créativité que l'exaltation de Monsieur de La Salle stimulerait à travers le monde entier.

Mais dans un texte comme celui de la Commission capitulaire, on saisit combien l'apport de cet ouvrage rigoureux déborde les frontières de l'iconographie lasallienne. A propos des images du Fondateur, c'est toute la question du rapport de l'Institut à ses origines et à son histoire qui est posée.

Il est indispensable de tenter de rejoindre le plus exactement possible le visage historique de Monsieur de La Salle, les signes objectifs de ce que Vatican II a appelé « son esprit, son intention spécifique ». S'il continue de vivre dans le corps historique, le charisme de l'Institut, à chaque génération, ne se renouvelle qu'en se ressourçant au jaillissement originel. La quête inlassable, au fil des siècles, du « portrait authentique » du fondateur relève, en son domaine particulier, d'une exigence plus large de fidélité à l'inspiration première.

Mais l'ouvrage des Frères Cornet et Rousset montre combien il est illusoire de chercher à « fixer » de manière définitive les traits de Monsieur de La Salle. Plus se fait pressante la recherche du visage « authentique », moins s'avère acceptable la détermination d'un portrait « officiel » unique. Le problème serait identique si l'on disposait d'une image « sûre » pour laquelle Monsieur de La Salle aurait consenti à poser devant un véritable artiste. Le vivant transcende l'image fugitive que l'on se fait de lui à un moment précis. Et l'œuvre d'art ne conduit à une connaissance de celui qu'elle représente que dans la mesure où ceux qui la regardent dépassent la matérialité de l'image pour rejoindre un vivant que l'on ne peut figer.

En définitive, cet ouvrage sur l'iconographie lasallienne rappelle que jamais l'Institut ne peut prétendre « posséder » son Fondateur, le gérer comme un capital définitivement inventorié. Souhaitons que surgissent des visages inédits de Monsieur de La Salle. Dans l'iconographie. Dans la vie de l'Institut. La tradition n'est fidèle que si elle est vivante et créatrice.

Michel SAUVAGE, fec.

Directeur des Cahiers Lasalliens



A. Gravure de Scotin. Cf. N° 25, p. 67

Avant-propos

Dans une lettre circulaire du 8 décembre 1985, le Frère José Pablo Basterrechea, supérieur général de l'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes, annonçait la préparation d'une étude consacrée à l'iconographie du Fondateur de l'Institut, saint Jean-Baptiste de La Salle; le texte était confié au Frère Joseph Cornet et l'illustration au Frère Emile Rousset.

Le Frère Basterrechea indiquait en même temps les limites chronologiques envisagées: « C'est à dessein que les auteurs ne dépasseront pas la date de la béatification du Fondateur (1888). En effet, cet événement (et la canonisation davantage encore) détermina la prolifération d'œuvres dont beaucoup étaient en rupture de tradition par rapport aux premiers portraits du XVIIIe siècle. »

C'est ce travail qui est exposé dans le présent ouvrage.

A vrai dire, le projet remonte à une époque déjà lointaine. Une toute première idée surgit, un jour de l'année 1954, quand le Frère Nicet Joseph, directeur du Second-Noviciat de Rome, apprit à ses disciples qu'on venait de découvrir un portrait inédit, conservé chez les Sœurs d'Ernemont à Rouen. Un de ses auditeurs, — l'auteur de ces lignes — lui confia qu'il serait aisé de démontrer l'origine du portrait nouvellement découvert. Le futur supérieur général en agréa l'augure et autorisa l'accès aux Archives.

Un membre de la communauté des formateurs, le Frère Léon de Marie AROZ, s'offrit le plus aimablement du monde à s'entremettre pour obtenir le matériel de photographie indispensable. L'étude prit finalement la forme d'un article dans le **Bulletin de l'Institut.**

Le problème des portraits se réveilla quelque temps après à l'occasion d'une discussion autour d'un portrait découvert à la rue de Sèvres à Paris.

La poursuite de l'étude fut le fruit de circonstances diverses où différentes personnes ont joué un rôle déterminant. A la reconnaissance due au Frère Nicet-Joseph et au Frère Léon de Marie, il faut adjoindre, en priorité, les deux directeurs successifs de la collection des **Cahiers Lasalliens**, les Frères-Maurice Auguste et Michel Sauvage. Au regretté Frère Maurice particulièrement, on doit l'initiative d'un volume consacré entièrement à la question iconographique.

Les recherches mirent impitoyablement à contribution les archivistes de la Maison Généralice. Après John Hazell, le Frère Edwin Bannon n'hésita jamais à mettre son dévouement au profit de la cause des portraits.

Le Frère Noirez, de Reims, ouvrit généreusement les portes de l'Hôtel de La Salle, et surtout accepta de relire patiemment le manuscrit du présent travail.

Cette révision fut complétée à Rome par

celle, tout aussi minutieuse et compétente, du Frère Jean-Guy Rodrigue.

La quête des portraits fut exigeante et ne put se faire sans l'accueil de multiples communautés; d'abord celles qui ont aidé, parfois longuement, les promoteurs de l'œuvre, comme la Maison Généralice de Rome et la Procure de Bruxelles. Plus passagèrement, des séjours efficaces purent se réaliser à Ciney, à Reims et à Nemours.

Le périple des portraits a conduit les auteurs dans maintes maisons, partout hospitalières: Paris, Athis, Rouen, La Malassise, Courtrai, Gand, Bazel, Grand-Bigard, Lyon, Caluire, Parménie, Avignon, Béziers et Fonseranes, Toulouse, Bayonne, Talence; à Rome, San Giuseppe, la Maison Généralice et Angelo Mai. Que tous ceux qui nous ont accueillis soient remerciés. Nous n'oublions pas les aimables correspondants de Manchester et de Waterford.

La tâche n'est pas terminée. L'étude détaillée montrera que de nombreuses œuvres, même sous forme d'estampes, sont connues jusqu'à présent en un seul exemplaire et que des peintures importantes ne figurent dans les archives que sous forme de photographie. C'est dire que de nouvelles investigations sont souhaitées dans les bibliothèques et les archives de nos maisons. Des portraits inconnus surgiront, peut-être nombreux, qui permettront un jour de compléter la recherche et de corriger des prises de position dont beaucoup peut-être ne sont que provisoires.

Les auteurs.

Remarques

Les œuvres étudiées font l'objet de multiples comparaisons. A cette fin, chaque portrait porte un nom qui permet de l'identifier à coup sûr.
Ce nom est évidemment celui de l'auteur quand celui-ci est connu: il est alors accompagné de la particule attributive, éventuellement en introduisant des numéros quand le même artiste a produit plusieurs œuvres: la gravure de Crêpy, le portrait de Scotin, l'estampe de Desrochers III, etc.
Si l'auteur n'est pas connu, nous avons choisi une appellation conventionnelle, souvent géographique, parfois en liaison avec la personne qui a fait la découverte. Le nom de l'œuvre est alors utilisé sans déterminatif: le portrait Ernemont, le portrait Sèvres, la peinture Lucard, etc.

Les références bibliographiques sont données synthétiquement dans le texte en ne retenant que le nom de l'auteur, la date de publication et la page. Les références complètes sont données en fin de volume dans les « Références bibliographiques ».

L'abréviation **AMG**, très fréquente, renvoie aux Archives de la Maison Généralice de Rome; celle, plus rare, des Notices Nécrologiques Trimestrielles sera indiquée par N.N.T.

Introduction

A. L'ICONOGRAPHIE

Vivant de plus en plus dans un monde d'images, nous éprouvons le besoin d'accompagner nos connaissances par des représentations figurées adéquates.

La connaissance du passé, devenue elle aussi une source d'intérêt croissant pour nos générations, apparaît comme une application privilégiée de cette tendance à tout illustrer. L'importance de l'iconographie en est un corollaire incontesté.

Mais cette iconographie, au sens le plus large du mot, se diversifie en aspects multiples selon divers points de vue. En voici quatre: ceux de l'histoire, de la science, de l'art et de la signification spirituelle.

Ce que nous appelons le point de vue de l'histoire vise le passé tel qu'il s'est réellement déroulé. Nous n'avons certes pas à débattre ici sur la nature de l'histoire et sur nos possibilités, souvent illusoires, de la retrouver objectivement. Concrètement, la question qui brûle les lèvres à propos de l'objet de nos recherches est la suivante: connaissons-nous le vrai portrait de saint Jean-Baptiste de La Salle? Quelle est l'image qui nous rapproche du visage authentique du Fondateur de la Congrégation?

Le point de vue de la science prend ses distances par rapport à ces réactions personnelles et intéressées. Il se borne à mettre en évidence l'évolution très complexe des nombreuses images lasalliennes. C'est l'iconographie proprement dite.

L'art nous pose d'autres exigences: parmi les anciens portraits que nous rencontrons à travers l'époque envisagée, quels sont ceux dont les valeurs esthétiques les rendent dignes d'entrer dans une histoire de l'art?

Enfin, — et peut-être surtout, diront certains, — quelle est la valeur de ces œuvres en tant que supports d'une contemplation spirituelle introduisant dans la sphère du sacré religieux?

Envisageons ces quatre points de vue un peu plus largement.

Et d'abord, le problème de la « ressemblance ». A propos d'une série de portraits, on pose inévitablement la question: quel est le plus fidèle, le plus vrai? Quel est celui qui se rapproche le plus de l'aspect réel du personnage tel que l'ont vu ses contemporains?

Toute interrogation sur la ressemblance est ambiguë. Notre habitude des photographies et plus encore notre expérience des portraits montre que l'apparence physique change avec les circonstances, avec l'âge et, d'autre part, avec les conditions de lumière ou d'angle de vision. Si des discussions peuvent surgir à

propos de documents pris par un appareil photographique, et donc en principe peu sujets à des interprétations subjectives, à plus forte raison sont-elles inévitables quand il s'agit d'inventions d'artistes, en raison de leur style ou même simplement de leur habileté dans l'art du dessin. Nul ne doit s'étonner de la diversité des opinions quant à la ressemblance d'une peinture ou d'une sculpture.

A cette imprécision s'oppose cependant un évident phénomène de cristallisation des formes au fur et à mesure qu'on s'éloigne de la vie d'un individu déterminé. Ceux qui l'ont connu réagissent collectivement vis-à-vis des propositions de portraits ; certains de ceux-ci s'imposent graduellement comme incarnant au mieux le personnage dont ils perpétuent les traits. Ce sont ces effigies qui vont s'imposer à la postérité. L'histoire des représentations de Jean-Baptiste de La Salle au XVIIIe siècle trouvera son accomplissement dans la création progressive d'un portrait satisfaisant.

L'étude des images, vu son objet propre et les méthodes qu'elle a progressivement créées, a donné naissance à la science de l'iconographie. Celle-ci a fini par dépasser le statut de science auxiliaire de l'histoire, de l'histoire de l'art ou de l'archéologie, pour acquérir un véritable statut autonome. Elle a conservé néanmoins son utilité pratique, comme moyen de résoudre des problèmes historiques particuliers, par exemple en tant que témoin de l'histoire du sentiment religieux.

L'iconographie, scientifiquement envisagée, procède essentiellement par l'analyse des formes et par la mise en valeur des initiatives créatrices et des influences que les images tour à tour subissent et diffusent. Elle tente de découvrir, dans la suite chronologique des figures, la logique interne d'évolution.

C'est à partir du XVIIe siècle, que l'étude des images a peu à peu donné naissance à la science de l'iconographie. Le mot lui-même devint coutumier quand les premiers grands recueils de portraits furent créés au XVIe siècle et multipliés au siècle suivant. L'artiste G. A. Canini offrit à Louis XIV un recueil qui fut publié par son frère à Rome en 1669 sous le titre d'**Iconografia.** Citons aussi la fameuse **Iconographie** où le peintre flamand Van Dijck rassembla les portraits de ses contemporains les plus illustres.

L'iconographie est en principe une science purement descriptive : elle interroge, dans un souci purement objectif et impersonnel, la diversité et l'évolution des représentations de personnages telles qu'on peut les découvrir au cours des temps, sans se préoccuper des jugements de valeur esthétique. Malgré cette rigueur méthodologique, on ne peut, dans la pratique, oublier une autre source, utile et complémentaire. Il s'agit de l'histoire de l'art. Aux jugements objectifs des formes et des compositions viennent s'ajouter des jugements esthétiques.

A ce nouveau point de vue, l'iconographie lasallienne n'est point particulièrement privilégiée. Tout au long de la période que nous considérons, les Supérieurs de la Congrégation n'ont eu ni l'ambition, ni peut-être les moyens matériels de s'adresser à quelques-uns de ces artistes français du XVIIIe ou du XIXe siècle qui honorent les grands chapitres de l'histoire de l'art. Il y eut quelques exceptions : un excellent artiste comme Oliva, un sculpteur de grande

réputation comme Falguière. Mais la plupart des images du Fondateur sont dues à cette armée innombrable de peintres, de graveurs et de lithographes, peu ou point connus et dont les noms n'apparaissent, parfois, que dans les études spécialisées. Malgré cela, notre iconographie ne manquera pas de portraits captivants, que de gros plans s'efforceront de mettre en valeur.

Le portrait a toujours constitué une catégorie essentielle de l'art. Posséder l'image d'un être cher correspond à un besoin profond.

Dans la préface du recueil du Frère Emile Rousset, **Iconographie de saint Jean-Baptiste de La Salle**, le Frère José Pablo écrivait: « Quand la Bible nous invite à chercher le visage du Seigneur, elle reconnaît dans l'âme humaine la tendance spontanée, le besoin affectif de reproduire en quelque manière l'image de Celui que nous aimons, puisant dans cet amour le désir toujours plus grand de mieux Le connaître. La même formule biblique s'adapte à merveille à saint Jean-Baptiste de La Salle; elle acquiert un singulier relief devant les images qui le représentent. Une étude attentive de celles-ci permettra de mieux découvrir son âme et de rejoindre plus aisément cette vie intime qui, à la fois, nous étonne et nous suggestionne avec force ».

Ce texte rappelle une considération du Frère Assistant Gordien-Désiré: « La question (de l'iconographie) présente un intérêt majeur pour notre piété filiale. Un amour éclairé du S. Fondateur souhaite de le connaître avec ses traits véritables, le représentant en chair et en os, pour ainsi dire, tel qu'il était à tel ou tel âge de sa vie ». (AMG-BJ 507/1, 24).

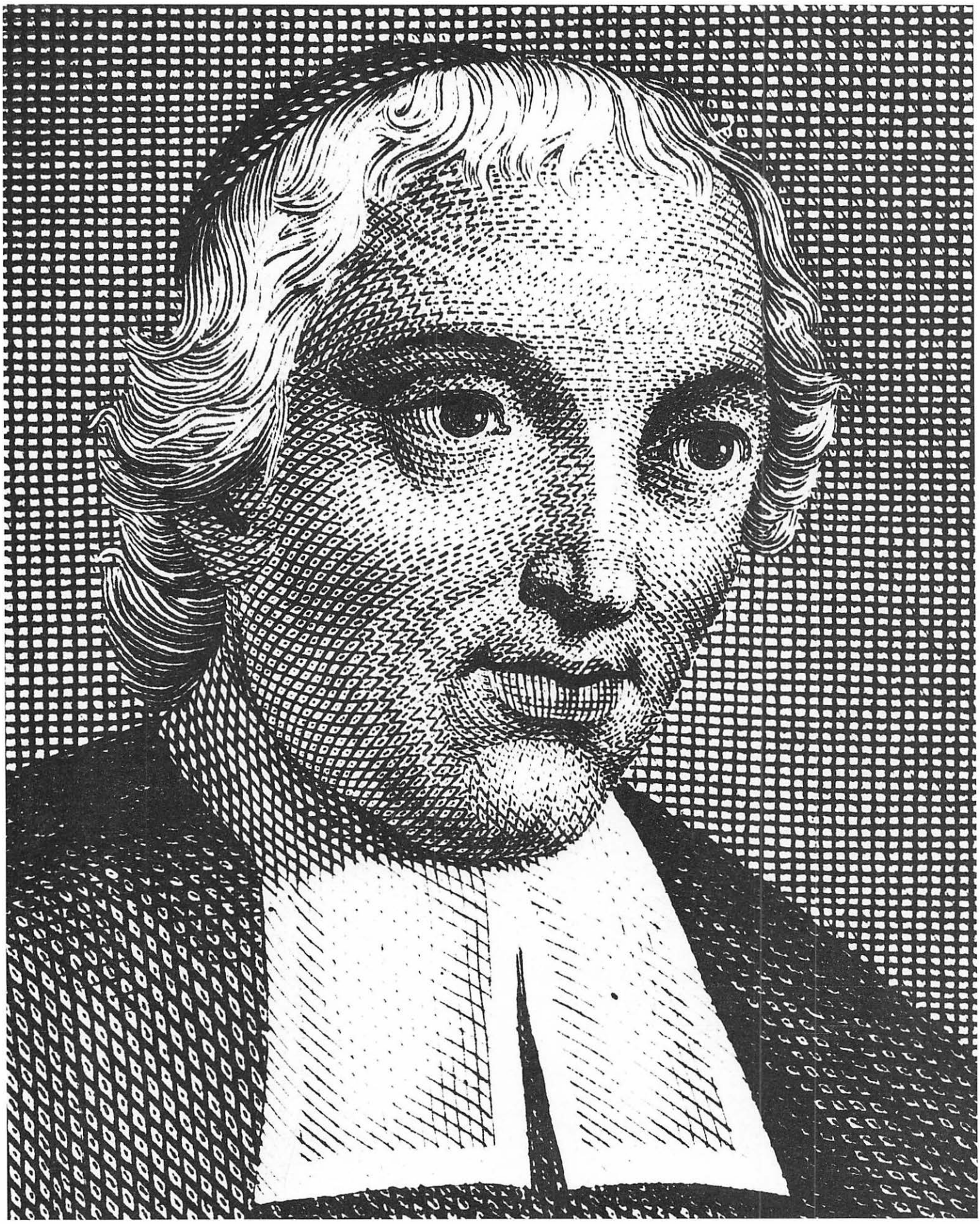
Sans aller jusqu'à l'exclamation de Baudelaire, « un beau portrait m'apparaît toujours comme une biographie dramatisée », les paroles de nos supérieurs nous invitent à réfléchir sur le sens profond de la quête iconographique et sur l'intérêt qu'elle doit susciter chez tous les fils de saint Jean-Baptiste de La Salle.

A travers la recherche scientifique et bien au-delà de celle-ci, l'iconographie lasallienne prend, en effet, une dimension psychologique et spirituelle essentielle. Ainsi, l'attrait que nous éprouvons pour les portraits ne peut se satisfaire d'une simple curiosité. Quand ils se souviennent avec ferveur de la vie et des écrits de leur Fondateur, de nombreux Lasalliens éprouvent le besoin d'incarner ces souvenirs et ces enseignements dans un visage concret.

Sans doute, dans nos traditions occidentales, nous n'avons plus l'expérience du caractère sacré des icônes si admirablement cultivé par les Eglises orientales. Néanmoins un usage proprement spirituel des effigies de notre Fondateur nous est instamment recommandé.

Dans son autobiographie, Thérèse d'Avila laisse déborder son âme quand elle parle des images de Jésus-Christ. Ses considérations peuvent s'appliquer à celles de notre Fondateur.

> « Figurez-vous, écrit-elle, quelqu'un qui est aveugle, ou qui est dans l'obscurité. Il parle à une personne. Il sait qu'il est en sa présence, parce qu'il a la certitude qu'elle est là, mais il ne la voit pas. Ainsi en était-il de moi quand je pensais à Notre-Seigneur. Voilà le motif pour lequel j'aimais tant les images. Hélas, qu'ils sont malheureux ceux qui, par leur faute, se privent d'une ressource aussi précieuse! On voit bien qu'ils n'aiment pas Notre-Seigneur. S'ils l'aimaient, ils seraient



B. Gravure de Lépri. Cf. N° 92, p. 186

contents de voir son portrait; car même ici-bas, c'est une joie de voir le portrait d'un ami » (D'AVILA 1948:91).

« L'image est le signe d'une présence » : l'expression est du Père Doncœur, dans son étude sur « Le vrai visage des saints », dont nous nous plaisons à citer les deux extraits suivants.

> « Est-ce une vaine curiosité, est-ce une religion déviée qui nous fait désirer connaître le vrai visage des amis de Dieu, de ces hommes et de ces femmes qu'un long face à face avec le Seigneur, — pour autant que le permet l'humaine condition — irradie d'un reflet surnaturel ? » — « Si c'est aux profondeurs de l'esprit que se fait entre hommes l'échange le plus intime, n'est-il pas remarquable que, mieux que toute parole, le regard et le visage soient le plus expressif des langages ? » (DONCŒUR 1954: 119 ET 127).

Le 2 janvier 1861, dans une circulaire consacrée au Fondateur, le Frère Philippe, Supérieur général demandait aux Frères: « Que son image ne soit pas seulement devant nos yeux, mais qu'elle soit surtout dans nos cœurs, ou plutôt, soyons, chacun de nous, une image vivante de ce grand serviteur de Dieu ».

B. LES RECHERCHES

EN ICONOGRAPHIE LASALLIENNE

Les premières biographies de saint Jean-Baptiste de La Salle ne parlent qu'incidemment des portraits du saint, et c'est uniquement pour illustrer les réticences du Fondateur à devenir sujet de portrait !

La première étude iconographique proprement dite se lit, pensons-nous, dans la **Vie du vénérable J.-B. DE LA SALLE,** de l'abbé Salvan, en 1852. Aux pages XXXII à XXXIV de la partie introductive, il rédigea un court chapitre intitulé « Des portraits du Vénérable ». Après avoir rappelé les traits physiques du saint tels qu'ils furent décrits par Blain, le premier biographe publié au XVIIIe siècle, il donna sa version du récit où « Blin » raconte l'histoire du portrait manqué commandé par un certain M. Gense. Il insista sur la valeur d'un portrait qu'il attribua à Pierre Léger, mais il adopta, comme effigie exemplaire, une gravure en buste due au ciseau du graveur Desrochers; aussi le fit-il regraver expressément pour en illustrer le frontispice de son livre.

Les opinions de Salvan trouvèrent un écho attentif, à partir de 1862, dans les travaux du Frère Lucard. Biographe du Fondateur et analyste de l'Institut, Lucard orienta durablement les opinions relatives aux images du saint, comme nous aurons l'occasion de le dire à diverses reprises.

Le Frère Victorin, archiviste de la Maison-Mère de Paris, produisit un manuscrit de cinq pages non datées, intitulé **Notes concernant le véritable portrait de saint Jean-Baptiste de la Salle.** (AMG-BU 957/1, 3 ET 1, 5).

A la suite de l'effort consenti par Lucard

et de quelques découvertes mineures, l'état de la question resta durant des décennies celui qui est fixé par exemple dans un manuscrit du Frère Donat, archiviste de l'Institut: « Il y a quatre portraits authentiques de saint Jean-Baptiste de La Salle: celui des Vans, 1712, le premier de Pierre Léger, en 1716, celui de Du Phly, en 1719 et le second Léger en 1734 » (AMG-BU 957/1, 4).

Cependant, en 1925, Georges Rigault, futur historiographe de l'Institut donnait, dans la collection « L'Art et les Saints », un petit volume sur **Saint Jean-Baptiste de La Salle** qui ébauchait un tour d'horizon plus complet et révélait la richesse de l'iconographie du Fondateur. (1925)

En Italie, le Frère Goffredo, inspiré par la brochure de Rigault, rédigea une « Iconografia lasalliana ». (1932: 111-140)

Pour situer véritablement les études iconographiques sur le plan scientifique, il fallut attendre cependant l'année 1952, c'est-à-dire la parution d'une recherche du Frère Félix-Paul sur un portrait particulier dit « de Gravières ». (1952: 6-21)

La même année, dans un article qui faisait avec pénétration le point sur l'état des études lasalliennes, et qui eut un grand retentissement dans l'Institut, le P. André Rayez, S.J., ne donnait pourtant de l'iconographie du saint qu'une image imprécise et des opinions surtout dubitatives. (1952: 18-63)

Sous le nom de Frère Mémoire-Marie, nous avons nous-même rédigé un article, que nous jugeons aujourd'hui beaucoup trop rapide, sur les premiers portraits du Fondateur. (1954: 187-200) La thèse proposée dans ce texte fut combattue, au moins indirectement, par la mise en valeur d'un tableau découvert à la Maison de la rue de Sèvres à Paris. Il s'ensuivit une polémique qui fut un stimulant pour les recherches. Un travail du Frère Fabien-Anatole, explicite, avec force documents, une des positions en présence. (Fabien 1959)

Le Frère Emile Rousset signait, en 1979, un très riche recueil de portraits et de planches illustrant la vie et l'œuvre du Fondateur.

Enfin, nous tentions une synthèse du problème dans le chapitre final d'une biographie de notre Fondateur, publiée en langue flamande. (CORNET 1982: 134-145)

La majeure partie de notre documentation provient des Archives de la Maison Généralice de Rome. Ces archives ont suivi fidèlement tous les déménagements du centre de l'Institut: Paris, Rouen, Melun, Lyon, Paris, Lembecq-lez-Hal, Rome. Malheureusement, plusieurs événements fâcheux compromirent sa richesse. Ce fut le cas surtout de la Révolution Française qui signifia leur dispersion et leur pillage.

Au XIXe siècle, le Frère Calixte développa d'une manière extraordinaire les dépôts, réussissant à récupérer un grand nombre de documents que l'Etat s'était appropriés au moment de la Révolution.

Le successeur du Frère Calixte, le Frère Asclépiades fit l'inventaire de l'ensemble des archives en 1877 (AMG-ED 320-1, 7). Son rapport contient une section « Estampes et cartes » qui totalise 349.632 articles répertoriés, parmi lesquels le Frère Archiviste a compté 1800 estampes et portraits.

De toute cette richesse, une partie s'est évanouie. Quand, en 1904, l'Institut subit une nouvelle persécution en France, la Maison-Mère dut se transporter en Belgique. Il y eut un moment d'affolement au cours duquel un grand nombre de documents furent brûlés. Ainsi disparut, par exemple, le souvenir iconographique probablement le plus significatif de tous, le portrait mortuaire de Jean-Baptiste de La Salle.

Les préposés successifs aux Archives de l'Institut y accomplirent un travail fructueux de concentration des données iconographiques, groupées en quelques fonds (surtout BJ 507/1 À 4) qui, au surplus ont bénéficié d'une publication analytique détaillée par le Frère Léon de Marie Aroz (AROZ 40/2). Plus récemment, on y ajouta l'abondant et précieux fonds photographique Rousset (AMG-BU 990/1 À 29). Par rapport à la publication du Frère Aroz, quelques remaniements ont changé les références de certains dossiers.

La base des collections iconographiques provient d'un religieux de la Communauté du noviciat de Bettange-sur-Mess, Frère Aristobule-Abel, François Joly, décédé en 1937.

Sa notice nécrologique se fait l'écho de son zèle: « L'amour de l'Institut et de son illustre fondateur porta le C. F. Aristobule-Abel à établir un magnifique musée lasallien à Bettange. A grand renfort de demandes, de lettres, de démarches, il rassembla tout ce qui de près ou de loin avait quelque rapport avec notre bienheureux père: ouvrages ascétiques ou scolaires, iconographie, images, médailles, statues, tableaux et peintures, généalogies et statistiques. » (N.N.T. 1937/1: 318)

Deux lettres font écho à cette activité. Le 7 janvier 1921, le Frère Aristobule s'exprime de la sorte:

> « Il y a une dizaine d'années, l'idée m'est venue de faire une sorte d'iconographie de St Jn. Bte de la Salle; le sous-bibliothécaire de Reims, très entendu dans ce genre de travail, m'avait promis son concours, et je me suis mis à la recherche des portraits en question: France, Belgique, Allemagne, Autriche, Italie, ont été mises à contribution, et j'ai pu rassembler un certain nombre de sujets que je faisais photographier dès qu'ils me parvenaient. Entre temps, celui qui devait être mon collaborateur vint à mourir, et me reconnaissant inhabile à entreprendre seul un pareil travail, je l'ai abandonné. Je me suis alors procuré un grand album mesurant 0,60 x 0,45, et les divers portraits en ma possession, — environ une centaine — y ont été placés, à peu près par ordre d'ancienneté. » (AMG-BU 9578/1: 8)

Une lettre du 26 janvier de la même année fait mention de l'envoi de six cartons.

C. PERIODISATION DE L'ICONOGRAPHIE LASALLIENNE

Le Frère Assistant Gordien-Désiré, dans la conférence citée plus haut, a proposé de structurer l'iconographie de saint Jean-Baptiste de La Salle en 5 parties: jusqu'à la Révolution, de la Révolution à 1830, de 1830 à 1888, de 1888 à

1900, puis les portraits modernes.

Nous pensons qu'une nouvelle structure tiendra mieux compte de l'évolution historique des portraits.

Une première étape est consacrée aux portraits du vivant du Fondateur. Nous la compléterons par deux portraits de famille que l'histoire a conservés.

Dans une seconde étape, après la disparition du saint, un devoir s'est imposé aux supérieurs: reproduire son portrait physique et le diffuser dans les communautés et les écoles de plus en plus nombreuses.

La troisième étape ajouta à cet objectif celui d'une large diffusion dans le public de l'image du serviteur de Dieu, afin de développer la dévotion populaire à son endroit et, par là, obtenir les miracles indispensables à sa glorification officielle par l'Eglise. Cette étape commença pratiquement avec le supériorat du Frère Agathon, quelques années avant la Révolution Française. Elle dura jusqu'à la béatification en 1888.

La quatrième étape enfin, se caractérise, à partir de la béatification, par une profusion de créations iconographiques nouvelles, qui multiplient les interprétations de son portrait et illustrent les événements marquants de son existence. La double glorification du Fondateur, béatification (1888) et canonisation (1900) fut accompagnée, en effet, d'une floraison de figures qui, certes, enrichirent considérablement le trésor iconographique, mais qui, en même temps, rompit avec la relative unité de l'iconographie lasallienne des XVIIIe et XIXe siècles, unité à vrai dire déjà compromise aux approches de la béatification.

C'est pour cette raison que le présent travail se limite aux trois premières étapes. Les quelque deux cents portraits qu'elles contiennent, suffisent d'ailleurs à l'ambition du présent ouvrage.

D. LE PORTRAIT PHYSIQUE D'APRES LES BIOGRAPHIES

Les premiers biographes de Jean-Baptiste de La Salle ont décrit l'apparence physique du saint. Se copiant les uns les autres, ils l'ont esquissée dans des termes fort semblables.

Nous devons à la plume du Frère Bernard le premier essai, daté de 1721, d'une biographie du Fondateur de la Congrégation des Frères des Ecoles Chrétiennes, décédé deux ans plus tôt. L'œuvre n'a pas été publiée et ne nous est parvenue que mutilée. Le titre est amplifié, à la manière du temps: **Conduite admirable de la Divine Providence en la personne du vénérable serviteur de Dieu, Jean-Baptiste de La Salle, *prêtre, docteur en théologie, ancien chanoine de l'église cathédrale de Reims et instituteur des Frères des Ecoles chrétiennes.*** Ce n'est pas sans une raison particulière que nous le citons en entier, car la partie du titre que nous soulignons reproduit — et même proba-

blement crée — une formule d'identification que nous lirons très souvent sous les portraits.

Quant au contenu de la biographie, rédigée par le Frère Bernard, les chapitres qui nous été conservés ne contiennent malheureusement rien qui intéresse directement notre sujet.

La description la plus ancienne du saint dans son aspect physique se trouve dans une autre biographie, écrite par François-Elie Maillefer, neveu du saint, et dont nous possédons deux versions successives, un manuscrit « Carbon », qui date de 1723 et un manuscrit « Reims » daté de 1740.

Dom Maillefer connut-il personnellement son oncle ? Il avait à peine quatre ans quand ce dernier s'était éloigné de Reims pour gagner Paris. Et l'on sait que, par la suite, le Fondateur ne fit plus à Reims que de très brefs séjours, au cours desquels, au dire des témoins, il s'efforçait d'éviter la rencontre des siens. Si, après sa mort, Maillefer rédigea une **Vie de Monsieur Jean-Baptiste de La Salle**, ce fut à la demande de la famille, dans une optique partiellement orientée par la position janséniste de certains parents du défunt, et notamment de son frère, le chanoine Louis de La Salle, qui affichait sur ce point de doctrine des positions très arrêtées.

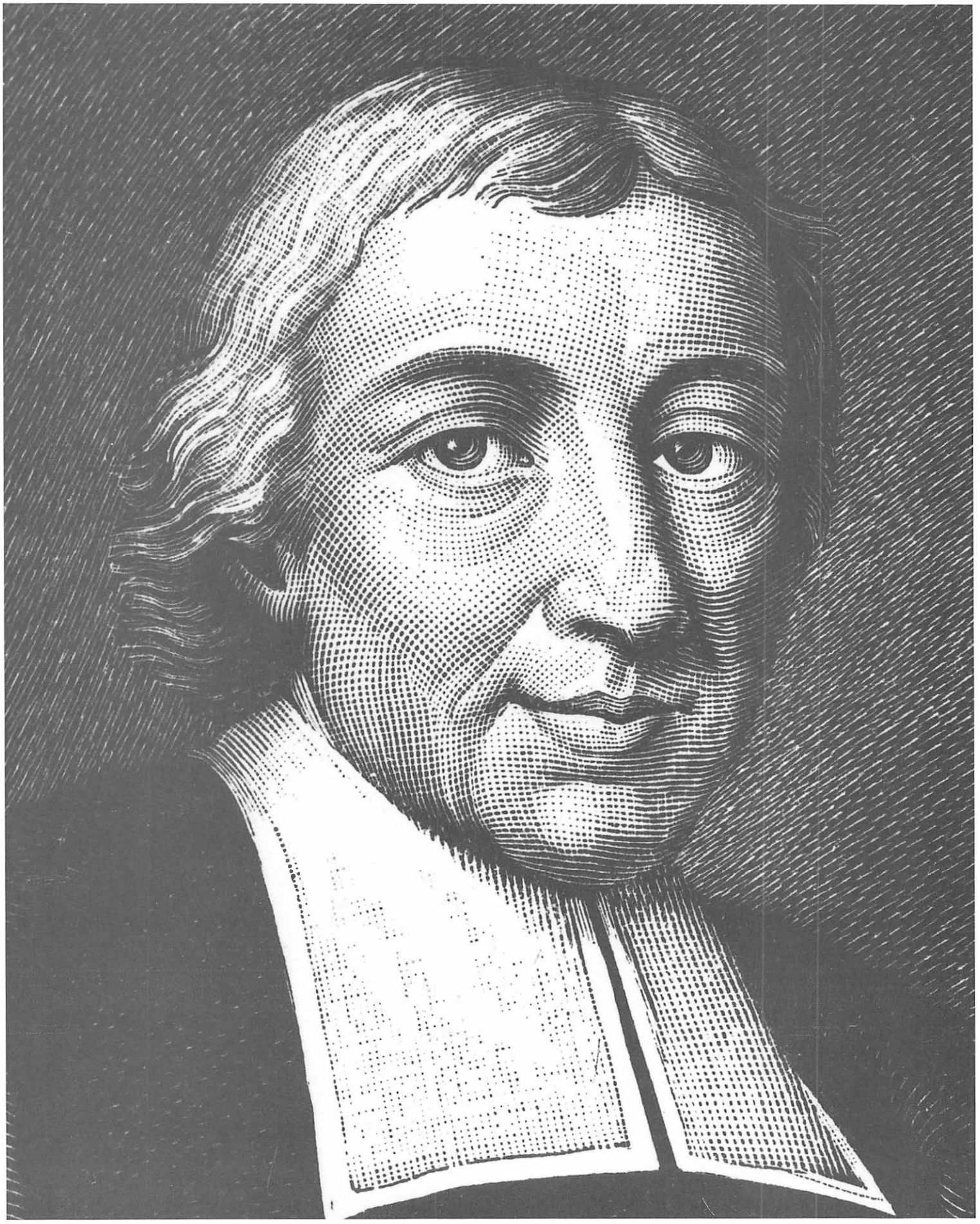
Maillefer s'inspira abondamment de Bernard, non sans y ajouter des renseignements qu'il tenait de quelques témoins des plus autorisés, parmi lesquels le chanoine Louis de La Salle. A la page 163 du premier manuscrit, sous le titre **Son portrait**, on lit ce qui suit :

> « Il avait le visage toujours serein et prévenant, un peu basané par ses grands voyages ; des manières simples mais polies, sans affectation ; l'esprit aisé et pénétrant. Dieu lui avait donné un talent particulier pour gagner les pécheurs les plus endurcis et il n'entreprenait jamais leur conversion sans succès. Il avait le cœur tendre, généreux et sincère. Il avait une taille au-dessus de la médiocre, bien prise et bien proportionnée. Il était d'une complexion délicate d'abord mais qui se fortifia avec l'âge. Il avait la tête un peu penchée sur le devant, le front large, le nez grand et bien tiré sans être aquilin ; les yeux vifs et bleus. Les cheveux châtains et crépus, la voix forte et distincte. Il était d'un naturel ferme, prenait parti avec réflexion et s'y tenait quand il croyait qu'il était conforme à la volonté de Dieu, toujours prêt à entreprendre les choses les plus difficiles pour sa gloire. Tel est le portrait de M. Jean-Baptiste de La Salle, prêtre, docteur en théologie, ancien chanoine de la cathédrale de Reims et Instituteur des Frères des Ecoles Chrétiennes.

Pour les Frères, le biographe officiel fut le chanoine Jean-Baptiste Blain, familier du Fondateur. Il eut en mains non seulement le manuscrit du Frère Bernard et les documents qui servirent à ce dernier, mais encore la rédaction de Dom Maillefer. Sans nommer celui-ci, il utilisa largement ses textes dans sa **Vie de Monsieur Jean-Baptiste de La Salle, Instituteur des Frères des Ecoles Chrétiennes**, publiée en 1733.

Du tome II de la monumentale biographie, nous devons citer l'extrait suivant dans lequel nous avons souligné les multiples emprunts directs à Maillefer :

> « Elevé dans les douceurs d'une famille aisée, et dans le sein de parents auxquels il était fort cher, *sa complexion parut d'abord délicate*, mais son corps formé au travail et aux austérités *se fortifia* insensiblement *avec l'âge* ; en sorte que la santé augmenta en lui avec la vertu ; et elle se serait constamment soutenue jusqu'aux années les plus avancées, s'il ne l'eût point



C. Gravure d'après Manigaud. Cf. N° 172, p. 270

altérée par un excès de pénitence. *Sa taille était un peu au-dessus de la médiocre, bien prise et bien proportionnée.* Il avait *le front large, le nez bien tiré*, des yeux grands et beaux, presque *bleus*, les traits du visage doux et agréables, la voix forte et distincte, l'extérieur gai, *serein*, modeste et dévôt; la couleur *un peu basanée par ses grands voyages*, et animée pour l'ordinaire par un peu de feu et de vermeil; *des manières simples*, gracieuses et honnêtes, *sans affectation.* Ses *cheveux châtains* dans sa jeunesse, et *crêpus*, devenus avec les années gris et blancs, le rendaient vénérable; enfin la grâce assise, pour ainsi dire sur son visage, le rendait aimable et inspiraient la piété. J'ose dire que nul homme de nos jours n'a porté plus que lui l'air d'un Saint. Il le paraissait à qui le voyait, et inspirait le désir de le devenir. Le respect saisissait à son approche, on se sentait confus, parce qu'on se sentait ou pécheur, ou tiède, ou infidèle, quand on était en sa présence. »

« *Tel est le portrait de M. J. B. de La Salle prêtre, ancien chanoine de* la Métropole de Reims, et Instituteur des Frères des Ecoles Chrétiennes. Qui l'a connu avouera que ce portrait est fort imparfait. » (BLAIN 1733b: 177)

A ce pillage incorrect, Maillefer répliqua par une seconde mouture de sa biographie, sans avoir, non plus que la première fois, la chance de la publier. On la trouve dans le manuscrit « Reims », daté, rappelons-le, de 1740. Le texte du portrait se trouve aux pages 298 à 300:

« ... Il avait le visage toujours serein, affable et prévenant, un peu basané par ses grands voyages, des manières simples mais polies sans affectation, l'esprit aisé et pénétrant. Il avait un talent particulier pour gagner à Dieu les pécheurs les plus endurcis et il n'entreprenait jamais leur conversion sans succès. Il avait le cœur tendre, généreux et sincère.

« Il était d'une taille au-dessus de la médiocre, bien prise et bien proportionnée; d'une complexion fort délicate d'abord, mais qui se fortifia avec l'âge. Il avait la tête un peu penchée sur le devant, le front large, le nez grand et bien tiré sans être aquilin; les yeux vifs et bleus, les cheveux châtains et crépus dans sa jeunesse, *qui étaient devenus gris et blancs par l'âge, et le rendaient vénérable.* Il avait la voix forte et distincte. Il était d'un naturel ferme et intrépide, prenait son parti avec réflexion et s'y tenait quand il le croyait conforme à la volonté de Dieu, toujours prêt à entreprendre les choses les plus difficiles pour sa gloire. Voilà le portrait au naturel, de Mr Jean Baptiste De la Salle, Prêtre docteur, ancien chanoine de la Cathédrale de Reims et Instituteur des Frères des Ecoles Chrétiennes. » (MAILLEFER, 1740: 298).

La phrase soulignée prouve qu'à son tour, Maillefer n'est pas resté insensible à la lecture de son concurrent.

L'apport documentaire des deux biographes cités peut se résumer comme suit:
- corps relativement robuste, bien proportionné,
- taille élancée,
- tête légèrement penchée en avant,
- traits agréables et sereins,
- front large,
- nez grand et droit,
- yeux bleus, grands et vifs,
- cheveux châtains et crépus, puis gris et blancs.

Les textes cités sont-ils vraiment les premiers qui aient été composés? Ne faut-il pas rappeler que la première biographie était l'œuvre du Frère Bernard? Il est permis, en effet, de supposer que les citations ci-dessus doivent leur origine première à Bernard. Ce qui nous est conservé de cet auteur suffit à donner une idée précise de son style, ou plus exactement ici des défauts de son style,

notamment les négligentes répétitions de mots et d'expressions.

On croit reconnaître un écho de ce défaut dans le texte de Dom Maillefer qui, dans sa première version, sembla avoir recopié trop fidèlement sa source. Mais l'inspiration bernardienne dont il aurait profité, et Blain après lui, est d'autant plus plausible que le manuscrit Bernard était bien connu dans la famille de La Salle : le chanoine Louis de La Salle fut chargé de revoir le texte du Frère ainsi qu'en témoignent les corrections et annotations qu'il y ajouta de sa propre main. Il existe en effet un remarquable parallélisme entre les deux biographies Bernard et Maillefer quant aux choix des événements et à leur succession, malgré les différences d'expression.

A ces textes fondamentaux, il convient, à titre de complément, d'en ajouter trois autres, tirés du second volume de la biographie du saint par le chanoine Blain.

> « Ses cheveux, selon les décrets des Conciles, étaient toujours très courts, et sa couronne bien formée et fraîche. » (BLAIN 1733b : 310)

> « Par rapport au visage et au maintien de la tête, on lui voyait toujours un visage gai, serein, ouvert, tranquille, sans affectation, sans contrainte, et qui marquait un air de bonté, de douceur, et de piété propre à porter à Dieu et à gagner les cœurs. Il tenait ordinairement la tête droite, sans la lever ou la baisser, sans la pencher d'un côté ni d'autre à moins qu'il n'y eût sujet, sans la branler ou la tourner çà et là et à la moindre occasion. Comme la modestie des yeux était la chose du monde qu'il croyait de plus grande conséquence, et qu'il recommandait le plus aux Frères, c'était aussi l'article sur lequel il veillait le plus ; ou plutôt, il s'était fait une telle habitude de les tenir baissés, qu'il le faisait comme naturellement. Jamais il ne les arrêtait trop fixement sur personne. Ses regards, sans être ni fréquents ni précipités, étaient humbles, doux, respectueux. (id.)

> « Il ne gardait pas moins de mesure dans la contenance et la posture du corps ; car il ne l'avait jamais courbé, ni penché de côté ou d'autre, mais il le tenait droit ; sans néanmoins aucune contrainte ni affectation. Il ne s'appuyait jamais et ne changeait guère de situation et de posture. On ne le voyait pas non plus s'accouder, ou croiser les pieds, ou mettre les jambes l'une sur l'autre. » (id.)

E. LA TENTATIVE DE GENSE

Ces descriptions littéraires étant acquises, une question importante se pose : possédons-nous quelque peinture ou gravure, réalisée d'après le vif, et qui nous permettrait de préciser, par les évidences de l'art plastique, l'individualité d'un portrait que les sources littéraires se contentent nécessairement de suggérer d'une manière abstraite ?

Cette question reviendra à plusieurs reprises dans les chapitres qui suivent, car plusieurs tableaux ont joui de l'avantageuse réputation d'avoir été réalisés d'après le modèle vivant. Cependant, les premiers biographes ne signalent nulle part qu'on ait exécuté pareils portraits. Au contraire, Blain raconte à ce propos, en deux versions, la tentative avortée de M. Gense, bienfaiteur des Frères de Calais.

> « (M. Gense) reçut en 1716, (...) M. De La Salle quand il alla pour la première

fois visiter les Frères de Calais. Il ne fut pas possible au saint Prêtre de se défendre de manger chez le pieux laïc. Il le fit deux fois, et il l'aurait fait davantage, s'il n'avait aperçu un peintre caché derrière la tapisserie pour tirer son portrait. Son humilité en fut si offensée, qu'il ne fut plus possible à M. Gense de le faire revenir à sa table. » (BLAIN 1733a: 388)

La seconde version complète la première.

« Nous vous avons déjà rapporté combien M. De La Salle parut choqué de ce que M. Gense l'avait invité à dîner chez lui, pour donner moyen à un peintre de Calais de tirer son portrait. Si j'en parle ici, c'est que le fait m'a été circonstancié d'une autre manière.

« Tandis que M. De La Salle était à table, dit un des frères, le peintre caché derrière une tapisserie, après avoir dessiné son front, fut obligé de lever la tête pour voir avec plus de clarté les traits du reste de son visage: or comme il était en face du saint homme, il ne put échapper à sa vue. Dans l'instant, le cœur de celui-ci fut blessé encore plus que ses yeux; et comme s'il eût vu un crime dont il ne voulait pas moins être témoin, il se leva de table avec l'air d'un homme indigné, et se retira après avoir remercié froidement son hôte. Revenu à la maison fort mortifié, il dit aux Frères dans le transport de sa sainte colère que M. Gense en apostant un peintre pour le tirer, s'était moqué de lui. Le vertueux laïc qui honorait comme un saint celui qu'il avait invité à manger et dont il désirait avoir le portrait, fut à son tour fort mortifié, non de l'action dont M. De La Salle paraissait offensé, mais d'avoir manqué son coup. » (BLAIN 1733b: 405-6)

Comment expliquer une conduite aussi intransigeante? Par un parallèle historique? Le frère de saint François de Borgia raconte au procès de béatification:

« Il agonisait déjà (...) et, les pères se lamentant de rester sans un portrait de lui, on appela un peintre très fameux. Un père se plaça devant l'artiste qui, à la dérobée, pensait prendre ce portrait. Le père François ne pouvait plus parler. Je lui tenais la main. Il serra la mienne; et, comprenant ce qui se passait, il détourna son visage avec une expression de déplaisir. Nous écartâmes le peintre pour ne pas affliger le père qui resta en agonie jusqu'après minuit. Alors, il expira. » Un témoin ajoute: « pendant que le peintre dessinait, le saint, du pied, sous les couvertures, faisait signe qu'on le congédiât. » (DONCŒUR 1954: 24). On peut aussi ajouter le cas de saint Ignace refusant de recevoir le peintre Jacopino del Conte.

M. de La Salle a peut-être lu des textes semblables et pris modèle sur cette manière de pratiquer l'humilité.

Malgré ce « coup manqué », la tentative de M. Gense a laissé des traces insistantes dans l'histoire de l'iconographie lasallienne. Chaque fois qu'un portrait du saint, pour des raisons diverses, a été situé avant la mort du Fondateur, on l'a presque toujours attribué à l'action de Gense.

Cette conviction se traduit par exemple dans un texte caractéristique du Frère Lucard, au premier tome de ses **Annales.**

« Le saint fondateur reçut chez Gense le même accueil qu'à l'Hôtel d'Abbot de la Cocherie à Boulogne; deux fois cet homme charitable parvint à le faire s'asseoir à sa table, et, pendant le repas, il fit prendre son portrait par un peintre qu'il avait caché derrière une tapisserie. » (LUCARD 1862: 330)

Comme on le voit, l'hypothèse contraire au contenu des textes est devenue une tranquille certitude.



1. Photographie du tableau en chanoine.

PREMIERE PARTIE

LES XVIIe ET XVIIIe SIECLES

I.
Les portraits de famille

A. LE PORTRAIT EN JEUNE CHANOINE

1. Le portrait

Au temps du Fondateur, les portraits de famille étaient une habitude dans la bonne bourgeoisie. Si l'humilité de M. de La Salle devenu vieux avait frémi à la vue d'un pinceau, peut-être le saint se souvenait-il d'avoir posé docilement comme jeune chanoine, il est vrai, à la demande de ses parents.

Si du moins le portrait dont nous avons gardé des documents est authentique... Le biographe Guibert en doute: nous n'avons pas la garantie absolue de cette authenticité, dit-il (1900: 21). Pourtant la tradition paraît solide et les traits du jeune homme représenté n'offrent aucune contre-indication, ni en regard de la description des premiers biographes, ni en comparaison avec les portraits postérieurs.

Le portrait en question représente donc, semble-t-il, Jean-Baptiste La Salle en chanoine. Le visage présente une expression de jeunesse manifeste. Rappelons que la prise de possession de son canonicat est datée du 7 janvier 1666; il n'avait alors que quinze ans. Quatre ans plus tard, l'étudiant en théologie quittait Reims pour se rendre en Sorbonne. C'est donc entre 1666 et 1670 qu'il convient de situer l'œuvre, car le saint revint à Reims après la mort de ses parents, en 1672, et on ne le voit guère commander un tableau dont l'existence s'explique au mieux par le désir de satisfaire les siens. Ainsi, nous avons une effigie de Jean-Baptiste à un âge situé entre quinze et dix-neuf ans.

L'original du portrait a disparu. Conservé longtemps dans une communauté de Reims, il avait émigré en 1904 au noviciat de Bettange-sur-Mess, au Grand-Duché de Luxembourg, où il fut détruit par un incendie le 9 février 1953.

On a manqué cependant une occasion de le conserver. On retiendra, a cet effet, une déclaration faite au Frère Maxime, à l'époque archiviste de l'Institut, par le Frère Athanase-Emile, supérieur général:

> « Etant en visite à la maison de Bettange, le Frère Armand-Marie me fit admirer la toile où saint Jean-Baptiste de la Salle est représenté en jeune chanoine. « Nous entourons ce tableau, affirma-t-il, d'une vé-

nération exceptionnelle, car à ce qu'on dit — c'est l'œuvre originale. » S'il en est ainsi, fis-je remarquer, ce tableau ne doit pas rester à Bettange: sa place est tout indiquée à la Maison Généralice, à Rome. J'aviserai aux moyens de l'y faire parvenir. Me voyant dans cette disposition, le Frère Armand-Marie se mit pour ainsi dire à genoux et me supplia de ne pas enlever ce trésor au district de Reims, et plus spécialement à la maison de Bettange. Je me laissai fléchir et le Frère Armand-Marie, au comble du bonheur, se promit qu'on entourerait ce tableau des soins les plus attentifs, etc... » (AMG-BJ 507/1, 18).

Dans le désarroi général occasionné par le second incendie qui éclata à Bettange, on ne songea pas à sauver le tableau qui ornait la salle commune: le sinistre le détruisit.

De l'œuvre première, nous ne possédons qu'un tirage photographique, encore est-il unique (fig. 1), signé T. Malhomme à Reims. (AMG-BJ 507/2, 3: 1) Sur le revers est inscrit: **Tableau de Maréville.** Si l'on fait confiance à cette indication, le portrait aurait pu appartenir à la grande maison que les Frères lorrains tenaient à Maréville avant la Révolution. Le Frère Vivien, qui sauva de nombreux documents de l'Institut à l'époque des troubles, réussit sans doute à sauver aussi le portrait en jeune chanoine et à le conserver à Reims.

La photographie nous présente un jeune chanoine, tourné légèrement vers la droite. C'est un adolescent, au visage plein, à l'abondante chevelure bouclée, vêtu d'un surplis au large col; l'aumusse de chanoine est posée sur l'avant-bras gauche; la main correspondante tient une barrette dont l'ampleur ne laisse pas d'étonner.

Georges Rigault a fait du portrait un commentaire qui en souligne, d'une manière quelque peu malicieuse, la grâce juvénile.

> « Dans le chœur de l'auguste cathédrale, (...) notre saint aurait quelque chance de nous apparaître comme un « lévite » de romance, un personnage de légende édifiante à l'usage des fillettes de couvent et des cœurs sensibles. Un peintre de miniature aurait volontiers fixé sur l'ivoire son visage angélique, encadré d'abondants et fins cheveux, et son costume magnifique, si bien séant au membre du haut et puissant Chapitre de Notre-Dame. » (RIGAULT 1925: 6)

En réalité, le portrait qu'illustre le texte de Rigault n'est pas l'original, mais une copie, très déficiente, conservée à l'Hôtel de La Salle de Reims, et dont nous dirons plus loin quelques mots.

Aux Archives de la Maison Généralice, une photographie reproduit un dessin gouaché travaillé directement sur la photo de l'original (AMG-BJ 507/2, 3: 2). Accentuant les contrastes et détachant la tête sur un fond clair, la retouche est apparemment préparée pour une édition (fig. 2). Elle a servi effectivement pour illustrer un article du **Bulletin de l'Institut** (1910: 161); le même cliché se retrouve dans le **Précis d'Histoire de l'Institut**, publié en 1935. Par sa proximité avec l'original et la vigueur de son relief, on aime y reconnaître l'œuvre la plus satisfaisante de la série des portraits en jeune chanoine.

2. Les copies

a) Copie de Arille

Conservée dans la bibliothèque de l'Hôtel de La Salle à Reims, une copie du portrait en jeune chanoine est due au pinceau du Frère Arille-de-Jésus, peintre



2. Détail retouché du portrait en chanoine.

renommé dans son district de Reims (fig. 3). Le panneau mesure 715 x 590 mm.

Une note anonyme des Archives de la Maison Généralice, et qu'une indication date des environs de 1937, transmet le témoignage d'un Frère qui a pu comparer la copie à l'original.

> « Celui-ci, dit le texte, n'est ni signé ni daté ; mais l'état de vétusté de toile plaide pour son ancienneté. Il offre en outre un cachet artistique et un fini que le travail du Frère Arille ne présente pas, semble-t-il. »

L'observation est pertinente. Comparée à la photographie du modèle original, l'infidélité est manifeste. Le visage a été considérablement changé, il a perdu sa rondeur et s'est allongé. La peinture témoigne surtout d'une sécheresse et d'une froideur décevantes. La main est particulièrement maladroite.

Un détail mérite qu'on s'y arrête un instant : les yeux sont bruns. Dans toute la galerie des portraits du saint, la couleur des yeux varie souvent et il est difficile d'en faire état, bien que les textes analysés au chapitre précédent affirment clairement que la couleur authentique est le bleu.

Le tableau d'Arille a été restauré. Il existe une photographie d'avant la restauration où l'on aperçoit des craquelures. (AMG-BJ 507/1, 18 : 1) Une autre copie par le Frère Arille est signalée à Momignies par le Frère Armand-Marie (id. 18 : 3).

Le Frère Aroz fait état de ce qu'il croit être une autre copie proche du portrait Arille et en donne la description suivante :

> « Jean-Baptiste de La Salle. Auteur inconnu. De 3/4 à droite tenant le bonnet carré de la main gauche, portant l'aumusse sur l'avant-bras gauche. En haut, à dextre et à senestre, le sceau du Chapitre métropolitain et les armoiries du vénérable Chapitre dessinées par Colin. H. 410 mm ; l. 307 mm. Cadre chêne foncé. » (AROZ 1975 : 210).



3. Copie Arille.

Il ne s'agit pas malheureusement d'un tableau, mais d'un cliché imprimé du portrait d'Arille, collé sur support rigide et sur lequel on a ajouté le sceau et les armoiries signalés ci-dessus.

b) Copie de Gand

Deux maisons belges, Gand et Grand-Bigard, ne possèdent pas moins de quatre copies du portrait du jeune chanoine de La Salle, formant un groupe d'une grande unité, mais qui s'éloignent nettement du modèle premier (fig. 4).

Le plus ancien, semble-t-il, est celui qui est conservé à l'Ecole Saint-Luc de Gand. Il mesure 610 x 460 mm. En mauvais état et mal restauré après des



4.I. Copie de Grand-Bigard.



4.II. Copie de Grand-Bigard.



4.III. Copie de Grand-Bigard.



4.IV. Copie de Gand.

déchirures de la toile, il interprète le portrait original d'une manière tellement personnelle qu'il faut très probablement supposer une œuvre intermédiaire. La masse des cheveux est touffue, mais, malgré l'assombrissement des couleurs, on distingue encore son caractère crépu. Les yeux sont gris. Le bas est coupé au niveau de la barrette. Aucune signature n'est visible.

c) Copies de Grand-Bigard

Lorsque la Maison-Mère de Lembecq fut transférée à Rome, la maison provinciale de Grand-Bigard, près de Bruxelles, hérita d'un certain nombre de statues et de tableaux.

C'est ainsi qu'elle possède une série de trois portraits du Fondateur en jeune chanoine. Ils proviennent apparemment du même atelier, tant ils sont proches l'un de l'autre et leur parenté avec le tableau de Gand apparaît à l'évidence.

Leur qualité artistique laisse malheureusement à désirer et, plus encore que la peinture d'Arille, ils s'éloignent notablement du modèle. Sont-ils des interprétations d'Arille ? Le caractère arrondi des visages contraste tellement avec le dessin sévère d'Arille, qu'on ne peut guère en accepter l'hypothèse.

Les toiles mesurent respectivement 637 x 492, 655 x 500, 567 x 462 mm. Les deux plus grandes sont certainement dues au même pinceau.

La première toile signalée est coupée en bas au niveau du pouce de la main. Au revers, on lit : **Ecole Saint-Luc, Gand — F.D.** Les initiales désignent le Frère Denis, ancien directeur de l'Ecole Saint-Luc et futur Vicaire Général de l'Institut.

B. LE PORTRAIT DE JACQUES MOET

Le petit salon de l'Hôtel de La Salle à Reims est orné du portrait d'un oncle du Fondateur, qui fut aussi son parrain. Sur le cadre on lit : **Jacques Moët / Seigneur de Dugny 1716 / Don de Mr le Vicomte de Breuil** (fig. 5).

Jacques Moët, né en 1635 et décédé en 1716, était le cadet de Nicole Moët, mère de saint Jean-Baptiste de La Salle. Le personnage ne manqua pas de titres : seigneur de Dugny, écuyer, conseiller du roi, lieutenant particulier, assesseur au Siège royal et présidial de Reims. Il épousa sa cousine Anne Moët. (AROZ CL 26 : 104-105)

Le cadre mesure 99 x 82 mm. L'homme est en habits sombres. Le front dégarni est auréolé de cheveux gris. Tout le visage, surtout par le regard, rayonne la bonté. Une longue écharpe est nouée au cou.

L'angle supérieur gauche porte les armoiries du gentilhomme, un écu de gueules à deux lions d'or adossés et affrontés d'or, tenues par deux cygnes couronnés ; le heaume est surmonté d'un cygne blanc.

C. LE TABLEAU LAMBILLY

Au mois d'août 1980, le Frère Emile Noirez, quittait la direction du Collège Notre-Dame à Verdun. Au repas d'adieux, un professeur des Facultés Catholiques de Paris avait été invité. Comme on parlait du Tricentenaire de l'Institut, le professeur dit à brûle-pourpoint au Frère Noirez : « Savez-vous qu'il existe un portrait de la mère de



5. Portrait de Jacques Moët, oncle de St J.B. de la Salle.

votre Fondateur ? » Devant la surprise du Frère, il ajouta : « Il est dans une famille que je connais à Paris. J'ai signalé la chose aux Frères de l'Ecole de La Rochefoucauld, qui ne semblent pas avoir apporté une suite. » Arrivé au pensionnat du Sacré-Cœur à Reims, où il venait d'être nommé directeur, le Frère Noirez signala cette déclaration si surprenante au Frère Aroz qui poursuivait à Reims ses recherches d'archives.

Grâce aux indications ainsi fournies, le Frère Aroz entra en contact avec la famille du Comte de Lambilly. C'était au début de 1981. Le Frère Aroz put découvrir de la sorte, en compagnie du Frère Rousset, un excellent tableau, de 810 x 610 mm, emboîté dans un cadre de bois orné (fig. 6). Il en donne une description détaillée dans le volume 42/1 des **Cahiers Lasalliens**. Nous la transcrivons ici.

> « Buste aux 3/4 à droite se détachant sur un fond foncé presqu'uniforme. Figure allongée au front large normalement incliné, au nez long légèrement bossué à la racine et affiné, coiffée d'une perruque gris argent poudré avec deux anglaises retombant sur l'épaule droite et d'autres rete-



6. Portrait probable de Nicole Moët, mère de St J.B. de la Salle.

nues par une épingle à fleurs. Elle porte une jupe rouge grenat clair à corsage brodé et dentelé, largement décolleté, avec jupes à fronces et manches très amples également brodées terminées par un volant de dentelles. Une étole en mousseline bleue appuyée sur le bras gauche flotte au vent à la hauteur du droit... Un sourire discret illumine son visage où se lisent la sérénité, la maîtrise de soi, la délicatesse ainsi que la fermeté et la cérébralité d'une dame illustre, subtile et distinguée. Au franc quartier dextre, les armoiries de la famille Moët... »

Le Frère Rousset put emporter le tableau pour le photographier à son aise.

La tradition familiale des Lambilly identifie le portrait comme celui de Nicole Moët de Brouillet, mère de saint Jean-Baptiste de La Salle. Aucune description ni signature ne se remarquent cependant, mais au revers, une inscription porte: **Mme Moët — St Jean-Baptiste.** Le fait que le Fondateur porte le titre de saint situe l'inscription — au moins dans sa seconde partie — au XXe siècle.

Pour décider l'authenticité de l'attribution, il ne reste qu'à recourir à la critique interne, qui pose très nettement le problème: un costume comme celui-ci peut-il remonter au-delà de 1671, date du décès de Nicole Moët?

La comparaison avec d'autres portraits aboutit à la conclusion que la mode correspond bien à la fin du règne de Louis XIII, décédé en 1643. Il n'y a donc aucune contradiction chronologique et l'on peut accepter l'authenticité du tableau.

Quant au portrait comme tel, il est extrêmement suggestif vis-à-vis d'une personne de la haute bourgeoisie rémoise, évoquant d'une part un milieu de vie aisé et même opulent et d'autre part une personne à la santé fragile, qui eut de nombreuses maternités, perdit la moitié de ses enfants en bas-âge et mourut à 38 ans.

II
Le portrait mortuaire et ses dérivés

A. LE PORTRAIT MORTUAIRE

1. La peinture mortuaire

La première image de Jean-Baptiste de La Salle diffusée dans l'Institut fut une gravure dérivée d'une peinture mortuaire.

En relation avec cette peinture, dont on imagine immédiatement l'importance, la source littéraire principale, sinon unique, se trouve dans les écrits du Frère Lucard.

Dans le premier volume de ses **Annales**, il affirme qu'après la mort de M. de La Salle, le Frère Barthélemy, supérieur général, envoya à tous les directeurs des maisons de l'Institut, le récit des dernières heures du défunt, y joignant une copie du testament et, ajoute Lucard, il « ménagea une heureuse surprise à leur piété filiale en faisant peindre par Du Phly, peintre estimé de Rouen, leur pieux fondateur, revêtu de ses orne-



7. Photographie du portrait mortuaire.

ments sacerdotaux et les mains jointes... Du Phly esquissa son tableau dans la matinée du Vendredi Saint.» (LUCARD 1862: 389) Rappelons que le décès se place au vendredi saint 7 avril 1719.

Le silence des premiers biographes ne manque pas d'étonner. Blain ne mentionne point l'intervention d'un artiste venu prendre le portrait du défunt. Il se borne à déclarer: «Le corps du saint prêtre, revêtu des ornements sacerdotaux, fut exposé dans la chapelle de Saint-Yon depuis le soir du vendredi jusqu'au samedi-saint après-midi, afin de contenter la dévotion de ses disciples et du public.» (BLAIN 1733b: 178)

Maillefer n'en parle pas non plus, ajoutant seulement un détail: «Son visage parut aussi beau et aussi serein après sa mort, qu'il était pendant sa vie. On le revêtit de ses habits sacerdotaux, et on l'exposa dans la chapelle de la maison...» (MAILLEFER, 1740: 301)

Il nous faut d'emblée prendre nos distances vis-à-vis du Frère Lucard, dont nous rencontrerons maintes fois le nom au cours de la présente étude. Au long d'ouvrages qui connurent le succès, il finit par inquiéter ses confrères et ses supérieurs notamment par des opinions qui s'opposaient presque systématiquement aux affirmations de Blain et par des hypothèses hardies qui, sous sa plume, se métamorphosaient trop aisément en certitudes. Citons un fait significatif: le 24 décembre 1884, une commission de cinq frères assistants déconseilla la parution d'une troisième édition de la **Vie du Vénérable de La Salle**, le chapitre général récent, de 1882, ayant statué que Blain allait être réédité. Leur rapport note: «[On] trouverait au moins étrange la publication simultanée d'un autre ouvrage... qui semble avoir été écrit dans un esprit différent; on dirait même parfois que le nouveau se donne la mission de combattre l'ancien.» (ACTES DU RÉGIME AMG - EG 430-2: 341-342)

Pour en revenir au portrait, le nom du peintre Du Phly est cité par le seul Lucard. Il a lu ce nom sur la peinture mortuaire car, dit-il, «le burin a depuis reproduit, et en diverses grandeurs, le portrait signé par cet artiste...» (LUCARD, 1862: 389). C'est nous qui soulignons: Lucard parle explicitement d'une signature.

Le nom de Du Phly n'est pas totalement



8. Portrait mortuaire, détail.

inconnu; un certain Jacques Du Phly, musicien, né à Rouen en 1715, fut organiste à l'église Saint-Eloi de cette ville avant de passer à Paris où il mourut en 1789. Mais les historiens de l'art et, en particulier les érudits rouennais, paraissent ignorer totalement le nom d'un peintre de ce nom qui aurait vécu dans la première moitié du XVIIIe siècle.

Par ailleurs, aucune signature n'est visible sur les photographies du tableau; il est vrai que leur qualité laisse à désirer. De plus, il est pour le moins anormal que le graveur dont parle Lucard (que nous identifierons bientôt comme s'appelant Crêpy) ait omis d'identifier sa source, comme l'exigeait la déontologie de son métier. Faut-il en conclure que l'attribution du portrait à un peintre nommé Du Phly est une méprise? Nous en avons l'impression.

Quoi qu'il en soit, le portrait mortuaire existe bel et bien. Ou plutôt existait, car, hélas, il a disparu, probablement victime de la confusion qui régna à l'évacuation de la Maison-Mère, rue Oudinot à Paris, en 1905.

Il est vrai qu'on signale le tableau en Belgique, peu après le déménagement. Le Frère Florel-Jean, ancien infirmier de la Maison-Mère, écrit dans une lettre datée du 31 décembre 1953:

> « Je me souviens très bien, que faisant mon noviciat à Grand-Bigard, en 1904, on nous montrait l'original du tableau de Du Phly, dans le corridor de l'infirmerie. » (AMG-BJ 507/4, 3: 2)

Mais pareil tableau est actuellement inconnu à Grand-Bigard.

Un moment de l'histoire du portrait nous est connu. Selon les dires du Frère Lucard, la toile avait déjà risqué l'anéantissement au moment de la Révolution.

> « L'original, dit-il, pris à Saint-Yon en 1790, par un des Frères de l'établissement, fut depuis donné à un curé du diocèse de Rouen. A la mort de cet ecclésiastique, il fut acheté par M. Dupuis, marchand d'antiquités, qui s'empressa de l'offrir généreusement au F. Lucard pour l'Institut. » (1862: 389, 1876: 274)

Cette note est précisée quelque peu (et changée quant à la date) par une lettre de Lucard au Frère Asclépiades, archiviste de l'Institut, lettre datée de Marseille le 23 janvier 1882:

> « Ce tableau, pris en 1792 par un Frère devenu instituteur, était resté chez un vieux curé de campagne auquel un marchand d'antiquités l'a acheté; ce brave marchand me l'a donné gratuitement; c'est un cadeau fait à l'Institut. » (AMG-BJ 507/1, 25: 10)

Le tableau devait mesurer environ 760 x 500 mm si l'on suppose, comme c'est habituellement le cas, que les dimensions d'une copie, dont nous parlerons plus loin, se rapprochent de celles du modèle.

Si la toile n'existe plus, les archives de la Maison Généralice en conservent deux photographies, qu'il importe de regarder attentivement car nous avons, dans ces documents, l'écho d'une des sources fondamentales de toute l'iconographie lasallienne. (fig. 7 et 8)

Des deux tirages, le meilleur porte au revers le nom et l'adresse de **F. Cooper, 6, Rue de la Croix verte,** à Rouen; il remonte au temps où le tableau était à la disposition du Frère Lucard. C'est ce dernier qui commanda la photographie. (AMG-BJ 507/1, 25: 10)

A travers celle-ci, on voit que le peintre a traduit, en le redressant, le corps du

saint prêtre, revêtu de ses ornements liturgiques. Il le représente en buste, les yeux clos et les mains jointes, faisant face au crucifix. La chevelure, abondante sur la nuque, cache presque entièrement l'oreille. Le front est normal, le nez plutôt allongé, légèrement renflé en son centre. Les lèvres fines sont soulignées par un menton assez puissant. La proportion des bras, et surtout des mains, est exagérément amplifiée. Le défaut des mains, tout particulièrement, est évident; le peintre n'a pas réussi à les représenter dans l'espace et nous constaterons qu'aucun des nombreux imitateurs ne parviendra à le faire: tous dessineront des mains repliées contre le corps. Un peu plus haut que les mains apparaît vaguement la silhouette d'un crucifix. Au total, l'œuvre accuse une impression de hâte et de négligence des détails qui s'explique fort bien par les circonstances de sa commande.

Son interprétation spirituelle n'en est pas moins significative.

Dans la collection **L'Art et les Saints**, Georges Rigault, décrivant l'effigie du Fondateur à travers la gravure tirée du portrait mortuaire, a su la dégager avec profondeur.

> « L'âme sainte était retournée à Dieu depuis les premières heures de ce vendredi où les chrétiens allaient commémorer la Crucifixion. Les yeux étaient fermés, ainsi que dans le recueillement d'une prière. Les lèvres s'étaient immobilisées après avoir murmuré un suprême acte d'abandon: « J'adore en toute chose la conduite de Dieu à mon égard. » Ce solennel et bref instant qui suit le dernier soupir, cette grande paix qui déjà participe de l'éternité et que cependant le travail du tombeau va rompre, Du Phly avait souhaité que son art le prolongeât. Ce corps qui allait devenir relique, il le prenait pour objet d'une suprême œuvre d'art. Et dans un tableau, à vrai dire pieux et précieux plutôt que remarquable, il rendait au mort, représenté debout en vêtements sacerdotaux, les mains jointes, l'apparence d'une vie terrestre, mais d'une vie toute ensevelie dans la méditation de l'au-delà. (RIGAULT 1925: 42-43)

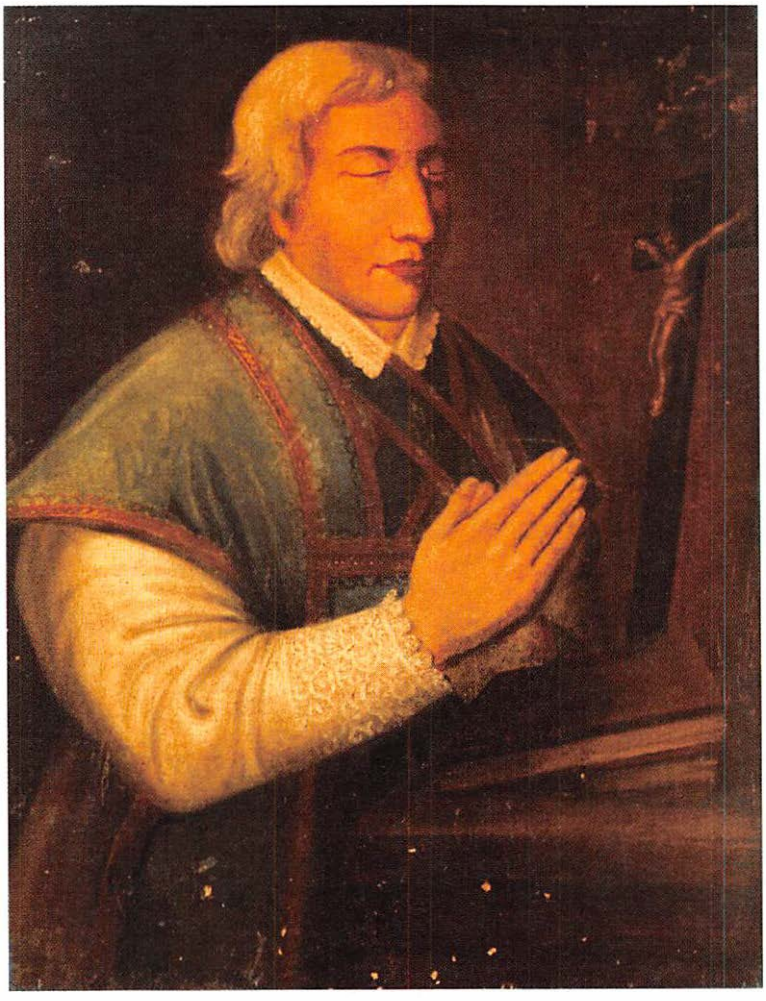
Le portrait dit « de Du Phly » présente l'avantage majeur d'avoir été réalisé d'après le naturel. Mais s'il donne du Fondateur une effigie profondément émouvante, celle-ci présente, outre sa médiocrité artistique, le désavantage de livrer les apparences d'un homme marqué par la vieillesse et une sévère maladie. Elle fut destinée à être rapidement dépassée, car elle ne pouvait suffire au souvenir et à la dévotion des frères qui avaient vécu tant d'années avec leur fondateur.

Elle demeure certes le point de départ obligé de l'iconographie lasallienne; apparemment, on ne possédait pas d'autre portrait du Fondateur à l'époque qui suivit immédiatement sa disparition. Mais on s'efforça très tôt de l'améliorer. Les Frères aspiraient sans aucun doute à retrouver l'image familière de leur Fondateur très aimé sous les traits qu'ils lui avaient connus avant les dures atteintes de sa dernière maladie.

L'iconographie lasallienne, au XVIIIe siècle, apparaîtra donc comme la poursuite, en réalité longtemps insatisfaite, d'un portrait idéal. Cette conjoncture est d'ailleurs la source de la variété et de la richesse de cette iconographie. Le XIXe siècle, à son tour, élargira davantage encore le champ des inventions, par référence à la variété des portraits antérieurs, d'où seront tirés de nouveaux groupes d'œuvres.

2. La copie Saint-Germain l'Auxerrois

Elle a fait partie d'un lot de deux tableaux qui sont arrivés à la Maison-Mère de Lembecq en 1929. Le 5 janvier de cette année, le Frère Donat, archiviste, demandait au Frère Alfred, Visiteur de Paris, de lui envoyer deux portraits bien précisés :



9. Portrait Saint-Germain-l'Auxerrois.

> « Il est dans les intentions du très Honoré — écrit-il — de créer une galerie où seraient exposés les tableaux de nos devanciers dont la mémoire mérite d'être conservée... En conséquence, ... vous serait-il possible de faire remettre au C. F. Secrétaire Général les tableaux de notre Bx Père, en ornements sacerdotaux, de St. Germain l'Auxerrois et de St. Germain en Laye ? » (AMG-BJ 507/1, 17 : 2).

Le premier de ces tableaux est signalé par le Frère Jean Lacombe, directeur de l'école Saint-Philippe-du-Roule à Paris, dans une note du 1er décembre 1928. Il écrit :

> « ... il y a à St Germain l'Auxerrois, dans la salle où nous fixons le classement du concours, un beau tableau représentant St Jean-Baptiste de la Salle habillé en ornements sacerdotaux et se préparant à dire la messe. » (AMG-BJ 507/1, 17 : 1)

Nous savons qu'il n'est pas question de messe, mais du portrait d'un prêtre en habits sacerdotaux sur sa couche funèbre.

Le tableau qui paraît provenir de Saint-Germain-l'Auxerrois est le seul tourné vers la droite. Il est donc très probable qu'il copie directement le portrait funéraire. (fig. 9)

La toile est fixée sur un châssis ancien, de 765 x 600 mm, et mise en valeur dans un cadre plus moderne. Elle n'éveille guère l'intérêt, ni artistique ni même iconographique, car le portrait n'apparaît guère fidèle aux traits révélés par les deux photographies du modèle authentique. La figure, et notamment le bas du visage, se trouvent nettement raccourcis. Les yeux sont clos et la chevelure presque blanche, à l'exception des mèches terminales grises. Le vêtement sacerdotal, une chasuble verte à lisérés dorés, laisse apparaître l'entrecroisement de l'étole. L'aube blanche est richement parée, sur l'avant-bras, d'une dentelle, détail qui se laisse à peine deviner sur les photographies. Celles-ci laissent de même dans l'incertitude d'autres éléments que la copie fait apparaître, notamment la table sur laquelle sont posés deux volumes et un crucifix vu obliquement dont les livres cachent le pied.



Bettange



Arille



Rome



I. Grand-Bigard I

?



II. Grand-Bigard II



III. Grand-Bigard III



Nicole Moët



Gand

L'intérêt principal de la peinture est donc de livrer quelques détails restés indistincts sur la photo et de renseigner sur les couleurs du portrait mortuaire.

Ainsi donc, malgré ses imperfections, ce tableau mérite d'être mis en valeur, car il nous transmet des particularités importantes du portrait mortuaire disparu.

B. LA GRAVURE DE CREPY

La peinture mortuaire a inspiré directement une gravure signée Crêpy: **Crêpy sculp[sit]**. (fig. 10)

Le graveur inverse l'image du tableau. Cet effet d'inversion est fréquent dans les estampes de l'époque; quand un dessinateur désire copier au burin ou dans une autre technique de gravure une scène telle qu'on la voit dans un original, il est tenu de la dessiner et de la graver à l'envers, comme si elle était vue dans un miroir. Autrefois, on contournait souvent cette difficulté en copiant l'image trait pour trait sur le métal, ce qui donnait une inversion à l'impression. Cette particularité est souvent utile à observer dans les recherches de généalogies d'œuvres anciennes, notamment quand il s'agit de reconnaître si une copie peinte ou dessinée dérive directement d'un original ou seulement d'une gravure d'après cet original.

Notre gravure de reproduction mesure 162 mm de hauteur sur 102 ou 103 mm de largeur. Dans une lettre au Frère Irlide, supérieur général, datée de Marseille en 1882, le Frère Lucard rappelle qu'il a observé, au Cabinet des Estampes à Paris, une gravure de Crêpy « qui est de deux dimensions différentes avec des différences dans l'inscription. » (AMG-BJ 507/1, 25 : 14). Certes, les nombreux exemplaires des archives de la Maison Généralice ont toutes la même dimension, 162 x 102 mm. Mais effectivement deux largeurs différentes peuvent être constatées au Département des Estampes de la Bibliothèque Nationale de Paris (Pc 1 & 2; in fol Dir. Pc Blasons & Armoiries Cote La Salle).

Selon une formule très commune à l'époque, la gravure se divise en deux parties superposées. La plus importante, occupant les trois quarts de la partie supérieure, comporte, entourée d'un rectangle, une couronne ovale sur la surface de laquelle se développe une citation scripturaire. Au bas de l'ovale, une légende en quatre lignes s'encadre d'un cartouche. Le portrait remplit l'intérieur de la couronne. Une longue inscription dans un rectangle occupe la prédelle.

Le visage du personnage paraît assez nettement amélioré par rapport au modèle mortuaire : traits pleins, les cheveux plus réguliers, le front notablement élargi, le nez plus droit, la ligne de la mâchoire plus vigoureusement dessinée. La technique de la gravure corrige et accentue les détails en les précisant (fig. 15).

Le bras de l'avant-plan devenait, par l'effet de l'inversion, un bras gauche, aussi l'artiste lui a-t-il ajouté, avec logique, un manipule. D'autres améliorations encore peuvent être observées : les plis du coude accentués et rendus plus

attrayants, les mains plus souples et mieux proportionnées.

Le graveur n'a pas oublié la table dont nous n'apercevons que l'angle et qui supporte un volume et un crucifix. Le livre, identifié sur la tranche, n'est autre que le recueil des règles: **Regles des Freres des Ecoles Chrnes.** Le crucifix est placé derrière l'in-folio ; on admire combien le corps du Christ est vigoureusement modelé. Certes, les yeux de M. de La Salle restent clos, mais on oublie facilement que ce sont les yeux fermés d'un cadavre pour les interpréter comme une expression de profond recueillement et de prière.

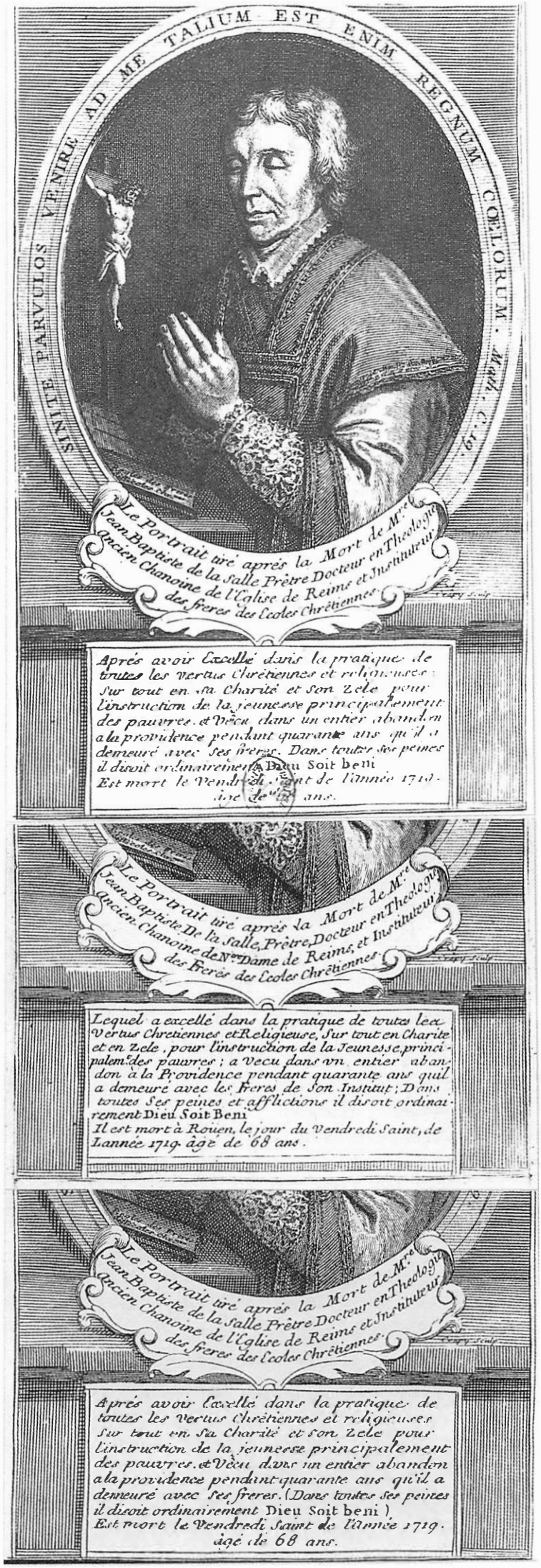
L'impression générale se résume en une reprise, par un dessinateur de bon métier, d'une esquisse médiocre.

Deux textes, avons-nous dit, accompagnent le portrait.

Dans la grisaille du cadre ovale, on lit une citation de l'évangile de saint Matthieu: **Sinite parvulos venire ad me talium est enim regnum cœlorum. Math. C 19.**

Quant aux variantes annoncées par le Frère Lucard, on en compte trois, révélées non par le portrait lui-même, qui reste rigoureusement identique dans toutes les gravures, mais par les deux textes de légende. Voici les trois variantes. (fig. 11)

La rédaction qui paraît la plus ancienne — nous la nommerons « Crêpy I » — porte dans le cartouche: « **Le Portrait tiré après la Mort de Mre Jean Baptiste / de la Salle Prêtre Docteur en theologie / ancien Chanoine de l'Eglise de Reims et Instituteur / des freres des Ecoles Chrêtiennes.** » Et dans le cadre infé-



10 et 11. Textes de Crêpy I, II, III.

rieur : « **Après avoir Excellé dans la pratique de / toutes les Vertus Chrêtiennes et religieuses / sur tout en sa Charité et son Zèle pour / l'instruction de la jeunesse principalement / des pauvres, et Vêcu dans un entier abandon / a la providence pendant quarante ans qu'il a / demeuré avec ses frères. (Dans toutes ses peines / il disoit ordinairement Dieu Soit beni) / Est mort le vendredi Saint de l'Année 1719. / âgé de 68 ans.**

Une première variante — que nous appelons « Crêpy II » — diffère seulement par l'avant-dernière phrase du second texte, qui n'est plus mise entre parenthèses. On remarque que la parenthèse finale supprimée n'est pas remplacée par un point ; comme toutes les autres phrases sont terminées par des points, on peut supposer qu'on s'est contenté d'effacer le signe de parenthèse. Logiquement, il suffisait d'indiquer la citation par un caractère typographique plus gras. Aux archives de la Postulation à la Maison Généralice, une collection de 24 exemplaires appartiennent à cette deuxième variante (AMG-EF 401/135).

D'autres exemplaires, enfin, accusent des différences de texte plus importantes. Dans ces « Crêpy III », le graveur partage en deux membres la citation de saint Matthieu par une virgule : la correction est excellente. De plus, la légende du cartouche change **l'Eglise de Reims** en **Ntre Dame de Reims ; de la Salle** devient **De La Salle** et une virgule est ajoutée après le mot **Salle** ; de même, une virgule suit le mot **Prêtre** ; enfin, **Instituteur** prend une majuscule, de même que le mot **Frères.** Quant au cadre inférieur, c'est tout le texte qui est regravé. Nous le reproduisons ici en soulignant les mots nouveaux et en mettant entre parenthèses les mots supprimés. « **Lequel a excellé** dans la pratique de toutes les/Vertus chretiennes et **Religieuses,** sur tout en [sa] Charité/et **en** [son] Zele, pour l'instruction de la **Jeunesse, princi-/palem**[t] des pauvres ; a vecu dans un entier aban-/don à la **Providence** pendant quarante ans quil y a demeuré avec **les Freres de son Institut** ; Dans/toutes ses peines **et afflictions** il disoit ordinai-/rement Dieu Soit Beni./**Il** est mort **à Roüen,** le **jour du** Vendredi Saint, de/ **Lannée** 1719. âgé de 68 ans. »

Ces variantes nous paraissent aisées à comprendre. Celle de Crêpy II se contente d'une correction mineure de Crêpy I. Le Crêpy III, quant à lui, a subi une véritable révision. Celle-ci, plus explicite, répond sans doute à la dictée des frères, en vue d'utiliser l'estampe pour les publications de leur Institut.

Crêpy apparaît d'abord dans certains exemplaires de l'édition princeps (1726) des Règles, **Règles et Constitutions de l'Institut des Freres des Ecoles Chretiennes, aprouvées par Nôtre Saint Pere le Pape Benoist XIII.**

On le retrouve en frontispice des **Méditations pour le temps de la Retraite,** imprimées chez le même éditeur. On peut y mesurer que les marges de la gravure ont été fort réduites, ce qui n'est pas le cas pour les Règles. Peut-on en conclure que la gravure fut préparée pour celles-ci et non pour celles-là ?

Quant à la chronologie de l'estampe, les **Cahiers Lasalliens** attribuent aux **Méditations** la date de 1730 (CL 13 : III), tandis que les Règles sont de 1726. On ne doit pas se tromper beaucoup en situant la gravure aux environs de 1725.

Que sait-on de l'auteur de la gravure ? Les historiens de la gravure font état de deux artistes du nom de Crêpy ou Crespy, Jean et son fils Louis. Jean Crêpy, graveur au burin et éditeur, est né en 1660 et il travailla jusque vers 1730. Son fils Louis naquit vers 1680 ; on ne sait quand il mourut. Il fut l'élève et le successeur de son père. Louis signe parfois **Crêpy le fils** ou **L. Crêpy Filius**, mais il ne l'indique pas toujours, si bien qu'il y a risque d'incertitude. Cependant, Jean, le père, est connu pour la publication d'une suite de portraits, dans laquelle il faisait concurrence à un autre graveur que nous retrouverons bientôt, Desrochers ; tandis que, de son fils Louis, on ne signale guère que des scènes galantes. (THIEME 1913 : 85 ; BÉNÉZIT 1976, 3 : 268 ; ROUX 1946 : 351-96) Cette raison pourrait paraître suffisante pour affirmer que notre Crêpy est Jean.

La gravure de Crêpy est, à notre connaissance, le premier portrait de saint Jean-Baptiste de La Salle diffusé par l'estampe. Son influence ne saurait par conséquent être sous-estimée. Elle s'est exercée effectivement sur un grand nombre de peintres et de graveurs, au premier rang desquels il faut placer l'anonyme du portrait dit d'Ernemont, qui suscita à son tour d'autres imitateurs.

Pour le XVIIIe siècle, nous allons partager la postérité artistique de Crêpy en deux groupes, celui de Crêpy proprement dit et celui d'Ernemont.



12. Gravure de Joffroy, d'après Crêpy.

Le XIXe siècle ne sera pas non plus insensible à la gravure que nous venons d'analyser. On retrouve en effet Crêpy dans la réédition de **Esprit et Vertus du Vénérable J.-Baptiste DE LA SALLE**, par Blain, chez Mame, en 1882. En outre, l'image a été regravée par H. Joffroy (fig. 12) et son cliché a réapparu dans la grande édition d'Armand Ravelet (1933 : 335).

C. LE GROUPE DE CREPY AU XVIIIe SIECLE

Crêpy a visiblement inspiré trois gravures de Desrochers. Mais comme certains détails importants, le costume en particulier, appartiennent à une autre tradition, leur étude n'a pas sa place dans le présent chapitre. Au moins deux tableaux du XVIIIe siècle dérivent directement de l'une des gravures de Crêpy.

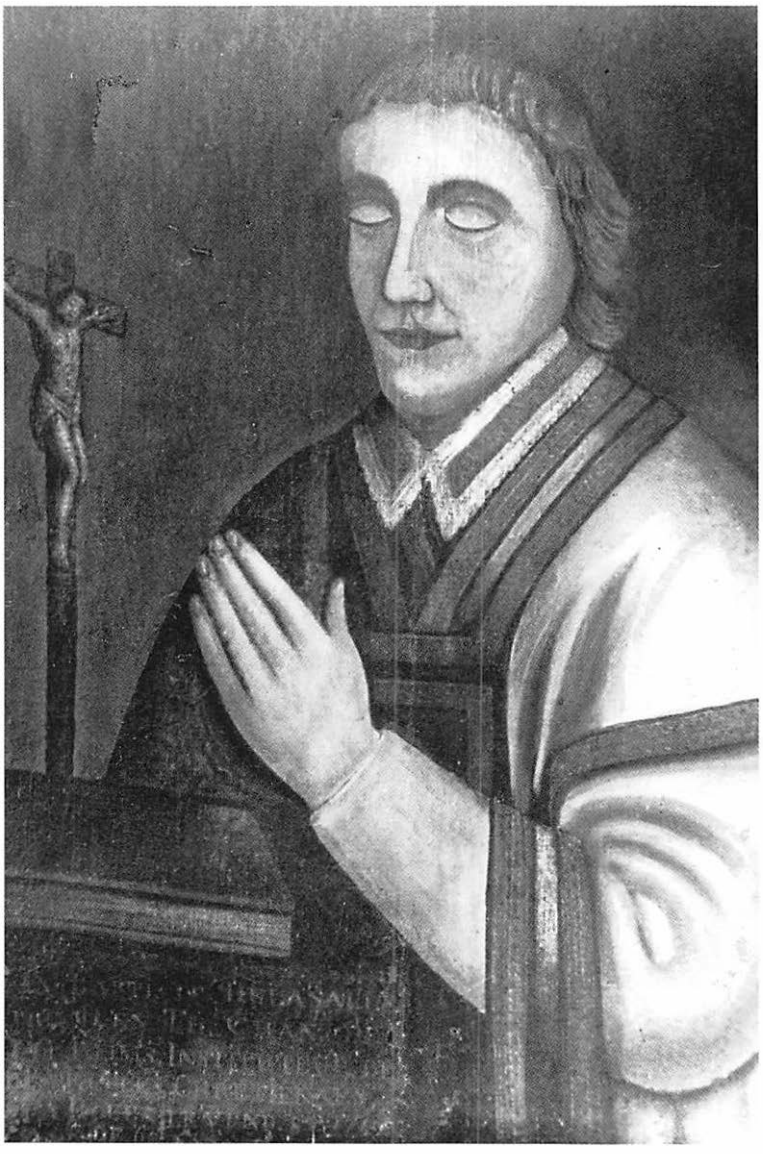
1. La copie Saint-Germain-en-Laye

C'est une peinture sur toile tendue sur un châssis de 735 x 570 mm. (fig. 13) Elle représente le Fondateur en aube et chasuble et elle appartient à la famille du portrait mortuaire. Sans doute retrouvons-nous ici cette deuxième peinture en habits sacerdotaux dont nous avons parlé plus haut et qui semble provenir de Saint-Germain-en-Laye.

Comme la figure est tournée vers la gauche, elle ne dépend qu'indirectement du portrait dit de Du Phly : une œuvre intermédiaire a dû intervenir pour inverser le portrait et c'est évidemment la gravure de Crêpy. D'ailleurs de nombreux traits communs entre la peinture et l'œuvre de Crêpy désignent indubitablement cette dernière comme source d'inspiration.

Par rapport à la peinture de Saint-Germain-l'Auxerrois déjà étudiée comme copie de la peinture mortuaire, apparaissent quelques variantes. L'habit sacré est blanc et non pas vert ; le col de l'étole est blanc et vert ; les dentelles sont interprétées comme un ourlet. Le livre est posé à plat.

Une inscription s'étale au bas du tableau, en capitales dont le dessin paraît



13. Portrait Saint-Germain-en-Laye.

bien remonter au XVIIIe siècle. **JEAN BAPTISTE DE LA SALLE / PRETRE. D. EN TH. CHAN. DE / N.D. DE REIMS, INSTITUTEUR DE / F. DES ECOLES CHRETIENNES. / MORT A ROUEN LE VEND. ST 1719 / AGE DE 67 ANS.**

Le contraste est frappant entre la correction graphique de cette inscription et l'étrange insuffisance de la toile qui té-

moigne, il faut bien l'avouer, d'une négligence ou d'une incapacité navrantes, au point qu'on se demande s'il ne s'agit pas, pour le personnage, d'un surpeint dont le but aurait été de rafraîchir un tableau mal conservé. On le placerait volontiers dans la catégorie des peintures naïves.

L'origine du tableau est peut-être éclairée par la lettre, déjà citée, du Frère Florel-Jean au Frère Maxime, archiviste, le 31 décembre 1953 :

> « Comme on regrettait à Lembecq de n'avoir pas le portrait du Saint Fondateur, après sa mort, j'en avais trouvé un chez nos frères de Mons. Une très vieille copie, apportée de France par ceux qui fondèrent la communauté, d'après les anciens confrères qui y étaient depuis de longues années. La toile pouvait avoir 1 mètre sur 0,60 ; je ne puis dire au juste ; l'encadrement était noir, avec de très légers motifs en plâtre, je suppose. C'était bien une copie, peut-être pas très bonne, de Du Phly : le Saint regardait à gauche, ... Ayant quitté Lembecq en 1934, je ne puis dire ce qu'est devenu ce vieux tableau. » (AMG-BJ 501/4, 3 : 2)

2. Le portrait Larressore

Une note et une photographie des Archives de la Maison Généralice font allusion à un tableau qui, à l'époque, était conservé au village de Larressore, dans le département des Pyrénées-Atlantiques, en France.

> « Il dut être rapporté de Paris vers 1736 quand M. Daguerre, fondateur du séminaire, alla dans la capitale demander du secours pour son œuvre. Il réunit à cette occasion une collection de tableaux dont la plupart avaient trait à l'éducation de l'enfance. — Le portrait du fondateur des Frères ne pouvait manquer d'y être — Dans ce tableau à l'huile et de bonne facture, le saint est en habits sacerdotaux disant la messe devant le missel ouvert à ces paroles « *Sinite parvulos venire ad me* ». C'est une des rares copies du beau portrait du saint fait après sa mort par Du Phly. » (AMG-BJ 507/1, 27 : 4)



14. Portrait Larressore.

Le texte qui vient d'être cité, se réfère à l'ouvrage de Dubarat, **Etudes d'histoire locale (Basses-Pyrénées)** (1882, II) Une note ajoute que c'est le même portrait que dans Ravelet (1933 : 423). Il s'agit, chez ce dernier, de la gravure de Crêpy.

Le Frère Yves Poutet nous a fait connaître ce M. Daguerre. Son prénom est Jean. Il naquit en 1703 et mourut le 25 février 1785. Il faisait partie des Assemblées (ou « Aa ») secrètes, formées par quelques personnes ferventes qui se proposaient d'exercer un apostolat missionnaire au sein d'associations et d'institutions à but éducatif et religieux, tels que les collèges et les séminaires, mais en refusant la vie religieuse qui aurait limité la liberté d'action, car il prétendait que

2



Portrait mortuaire



St-Germain-l'Auxerrois



Crêpy I



I. Crêpy II



II. Crêpy III



St-Germain-en-Laye



Joffroy



Larressore



15. Gravure de Crêpy.

le zèle valait autant que la vie contemplative (Poutet 1967).

Jean Daguerre, qui avait été formé à Bordeaux, fut rappelé dans son diocèse d'origine, Bayonne, après une action apostolique remarquable à Lyon. En 1736, il ouvrit un petit-séminaire à Larressore, son village natal, dans l'intention de fonder une société de prêtres missionnaires. C'est là sans doute que le tableau de M. de La Salle fut mis en honneur.

La maison fut fermée en 1909 ; une partie des biens émigra chez les Bénédictins de Belloc. Le petit-séminaire ressuscita en 1929, à Ustaritz, mais le tableau n'y reparut point. On a depuis perdu ses traces et nous n'avons qu'une photographie de très mauvaise qualité pour nous en faire quelque idée (fig. 14).

D. LE GROUPE ERNEMONT

Un ensemble de portraits, remarquablement cohérent et d'un réel intérêt artistique, fut créé en liaison avec une peinture conservée par les filles spirituelles du chanoine Blain, les Sœurs dites d'Ernemont à Rouen. Jean-Baptiste de La Salle y est représenté en chanoine, tenant en mains les règles de sa congrégation.
Nous sommes en présence d'un anachronisme qui fait problème, car si M. de La Salle a pu réussir la fondation de son Institut, c'est parce qu'il fit le geste courageux de se défaire de son canonicat. Que le chanoine Blain l'ait représenté comme collègue pour servir de pendant à son propre portrait dans la maison des Sœurs qui dépendaient de lui, on le comprend aisément ; mais que les Frères aient adopté le même portrait semblerait prouver qu'ils n'avaient rien de mieux à l'époque, à part les portraits mortuaires, pour les aider à retrouver l'image de leur Père.

1. Le portrait Ernemont

Dans les années cinquante, le Frère Félix-Paul était à la recherche de documents pour illustrer les remarquables études qu'il destinait au **Bulletin de l'Institut.** Le désir de connaître l'original du portrait de Blain que Méaulle avait gravé pour la monumentale édition de Ravelet, le conduisit, en compagnie des Frères Emile Lett, Léon de Marie Aroz et Albert Valentin, dans une salle de réunion des Sœurs du Sacré-Cœur d'Ernemont, au n° 7 de la rue d'Ernemont à Rouen. Le chanoine Blain avait été le troisième supérieur et le législateur de la Communauté.

Les Lasalliens eurent la surprise d'y trouver, outre le tableau qu'ils cherchaient, — et que le Frère Emile Lett utilisa comme frontispice pour son importante étude sur **Les premiers biographes de saint J.-B. de La Salle** — un excellent portrait de M. de La Salle, pratiquement inconnu des Frères et d'excellente tenue artistique.

Le tableau (fig. 16, 17) est une peinture rentoilée dans un passé récent. Le saint regarde le spectateur de ses deux yeux grands ouverts. Tous les traits sont très affirmés et comme régularisés. Le rabat, dessiné en lignes rigides, est bleuté à bords blancs. Le vêtement est celui d'un chanoine ; il comporte essentiellement un ample surplis blanc ; sur le bras gauche, par-dessus la manche noire de la soutane, apparaît l'aumusse grise à mouchetures d'hermine. La main gauche tient un livre dans la tranche rouge duquel un doigt est introduit : du moins



16. Portrait d'Ernemont.

ce détail est-il suggéré par ce qui pourrait paraître un défaut de perspective de la couverture. Sur le dos du volume, on lit : **Règle des Freres des Ecoles Chretiennes.**

Ce ne fut pas un portrait peint sur le vif : le livre des Règles suffirait à le prouver : le Fondateur, décédé en 1719, ne pouvait évidemment pas exhiber un ouvrage qui ne fut imprimé qu'en 1726.

La comparaison s'impose entre ce portrait et celui de Blain qui, dans le même salon, en forme la contrepartie : les dimensions sont très voisines (805 x 635 mm pour de La Salle, 800 x 660 mm pour Blain), et les cadres sont identiques.

Contrairement à celle du Fondateur des Frères, la figure de Blain (fig. 18) est très réaliste et vivante, ayant toute l'apparence d'un portrait pour lequel le personnage a posé. Dans l'un et l'autre cas, cependant, on remarque l'analogie du dessin et notamment le rendu de la main qui tient un livre.

Dans un article du **Bulletin de l'Institut,** nous avions tenté de montrer que le portrait d'Ernemont provenait de la gravure de Scotin (MÉMOIRE 1954 : 192). Nous avions mal apprécié les problèmes d'angle de vision et d'éclairage. Nous croyons aujourd'hui que le tableau doit se rattacher directement à Crêpy.

De cette dernière gravure, l'artiste a retenu des éléments significatifs tels que la mèche de cheveux bien individualisée au centre du front, la ligne du sourcil gauche, très différente de l'interprétation donnée par Scotin, la forme droite et ferme du nez, le pli au coin de la bouche et l'autre pli parallèle venant de l'angle des narines. Le menton avec la fossette est présent, détail qu'à vrai dire on retrouve aussi chez Scotin.

La nouveauté essentielle par rapport à l'image mortuaire, déjà revisée par Crêpy, réside dans le fait que l'auteur a ouvert largement les yeux et changé l'habillement.

Soulignons aussi une certaine accentuation des lignes, provenant sans doute du fait que l'artiste a travaillé d'après une gravure et non d'après le vif. En cela, répétons-le, la différence entre les deux portraits, M. de La Salle et Blain, est saisissante.

Blain est mort en 1751. Les deux portraits d'Ernemont doivent être largement antérieurs à cette date. Comme celui de M. de La Salle ne dépend que de Crêpy, nous le plaçons avant l'apparition de l'importante gravure de Scotin, que l'on situe vers 1730, comme nous le verrons plus loin. Le fait apparaît d'autant plus significatif que cette gravure de Scotin est liée directement, en tant que frontispice, à l'édition de la vie de M. de La Salle par le même Blain.

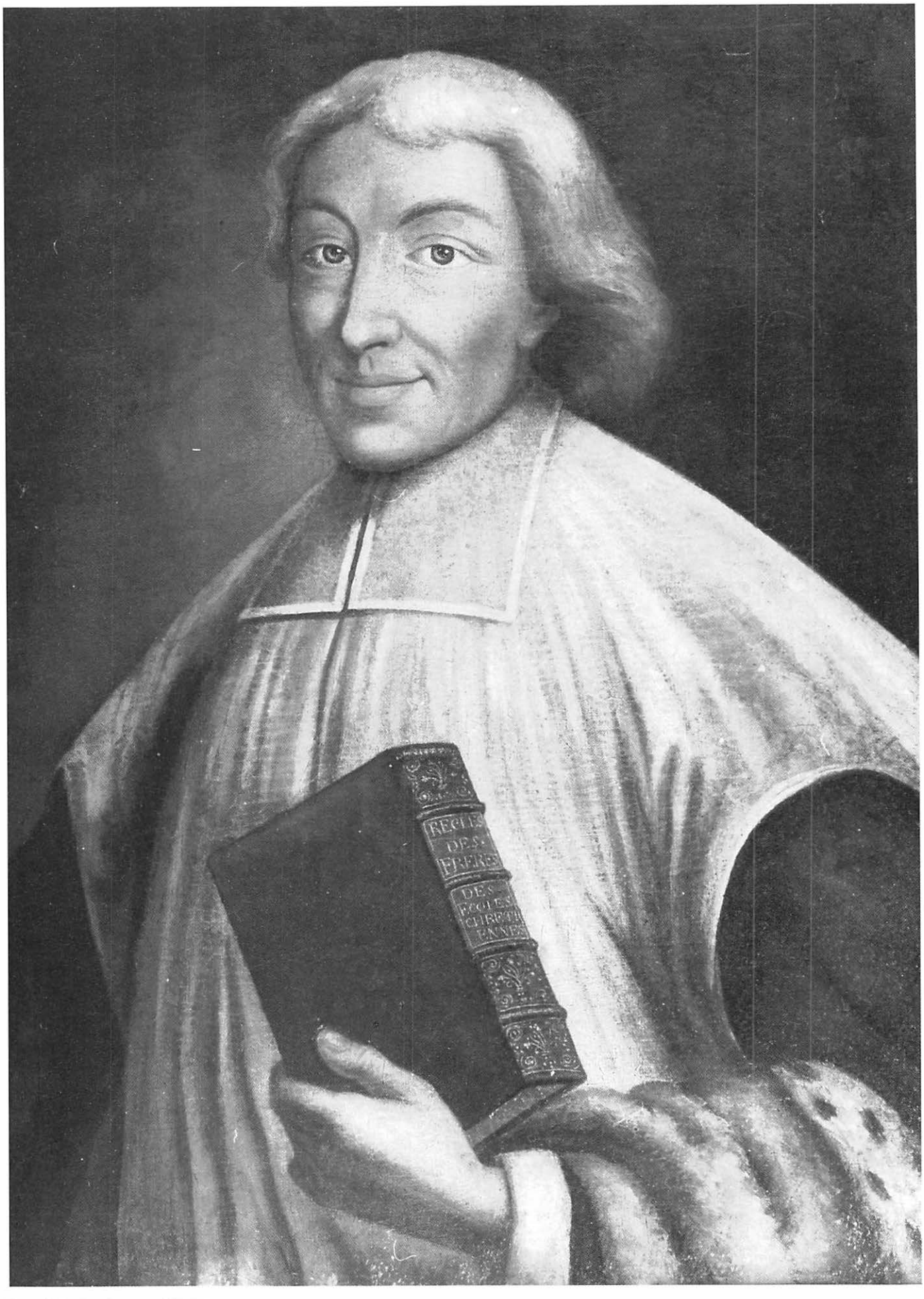
S'il est vrai, comme nous le croyons, que l'œuvre d'Ernemont a été commandée par le chanoine Blain et que c'est lui qui l'a mise en valeur, la ressemblance a dû lui paraître satisfaisante. L'œuvre d'Ernemont, malgré son caractère fort dessiné, nous livre donc, avec une grande probabilité, une excellente image de saint Jean-Baptiste de La Salle.

2. Le portrait Ernemont-Reims

A l'Hôtel de La Salle à Reims, se trouve une copie du tableau d'Ernemont qui propose un portrait splendide du Fondateur (fig. 19, 20).

17. Portrait d'Ernemont, détail. ▶





19. Portrait Ernemont-Reims.



20. Portrait Ernemont-Reims, détail.

Le châssis mesure 756 x 585 mm. La peinture a été rentoilée.

L'artiste n'a pas limité son talent à l'imitation minutieuse du modèle, il l'a rendu plus vivant. Le visage, à dominante rouge, s'éclaire d'une sérénité souriante. La chevelure, grise et blanche, particulièrement abondante, couronne admirablement, malgré une certaine confusion dans les détails, les traits du visage. Yeux bleus bien ouverts, léger creux à la base du nez, celui-ci étant presque droit, rabat bleuté sur les bords: tout concorde avec l'original (fig. 19). La manche noire, à reflets bleus, contraste avec l'aumusse grise.

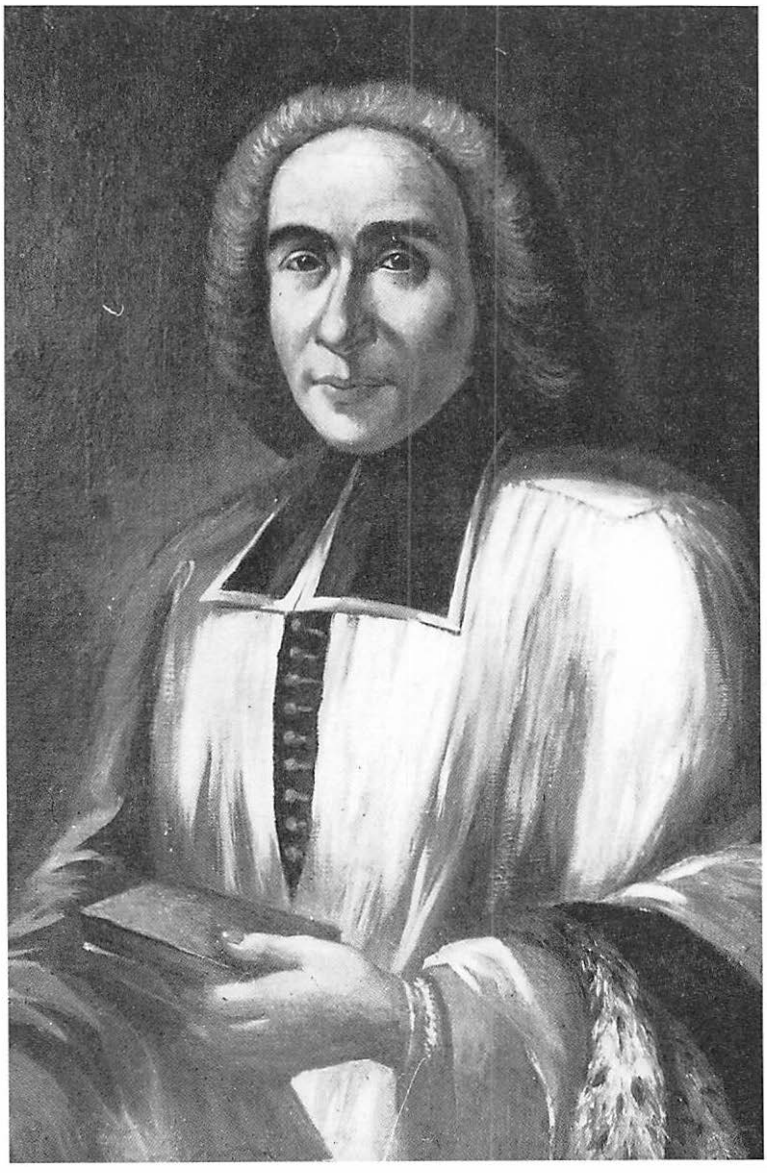
Sur le dos du livre, représenté légèrement ouvert, l'inscription ajoute un S au mot **REGLES**.

Nous n'avons pu obtenir aucun renseignement sur l'origine de ce beau tableau.

3. Le portrait Caluire

Dans la salle commune de la Maison de Retraite Val Foron à Caluire, dans la banlieue de Lyon, un ancien tableau de Jean-Baptiste de la Salle a été mis en valeur. Il s'agit d'une copie d'Ernemont (fig. 21).

Par l'accentuation du dessin et par des détails comme celui de la ligne de surplis sur le bras, nous sommes tentés de le mettre directement en rapport avec l'original, dont nous avons souligné l'acuité des traits. Le copiste a cependant modifié la forme du livre, celui-ci étant fermé. Deux variantes sont introduites dans le titre: **REGLE*S* / *COMMUNS* / DES / FRERES / DES / ECOLES / CHRETIE / NES**,où nous avons indiqué typographiquement les additions.



18. Portrait du Chanoine Blain.

Le tableau conserve encore son châssis ancien, qui mesure 760 x 610 mm. On aperçoit aisément quelques traces de retouches, au rabat et au livre notamment.

Il peut être intéressant de comparer les dimensions du portrait d'Ernemont et des deux copies qui ont été fidèles à la forme rectangulaire:

Ernemont	80 x 40 cm
Reims	76 x 59
Caluire	76 x 61.

Les deux dernières mesures suggèrent-elles que l'un des deux portraits est une copie de l'autre, et non une étude d'après Ernemont?

4. Le portrait Athis

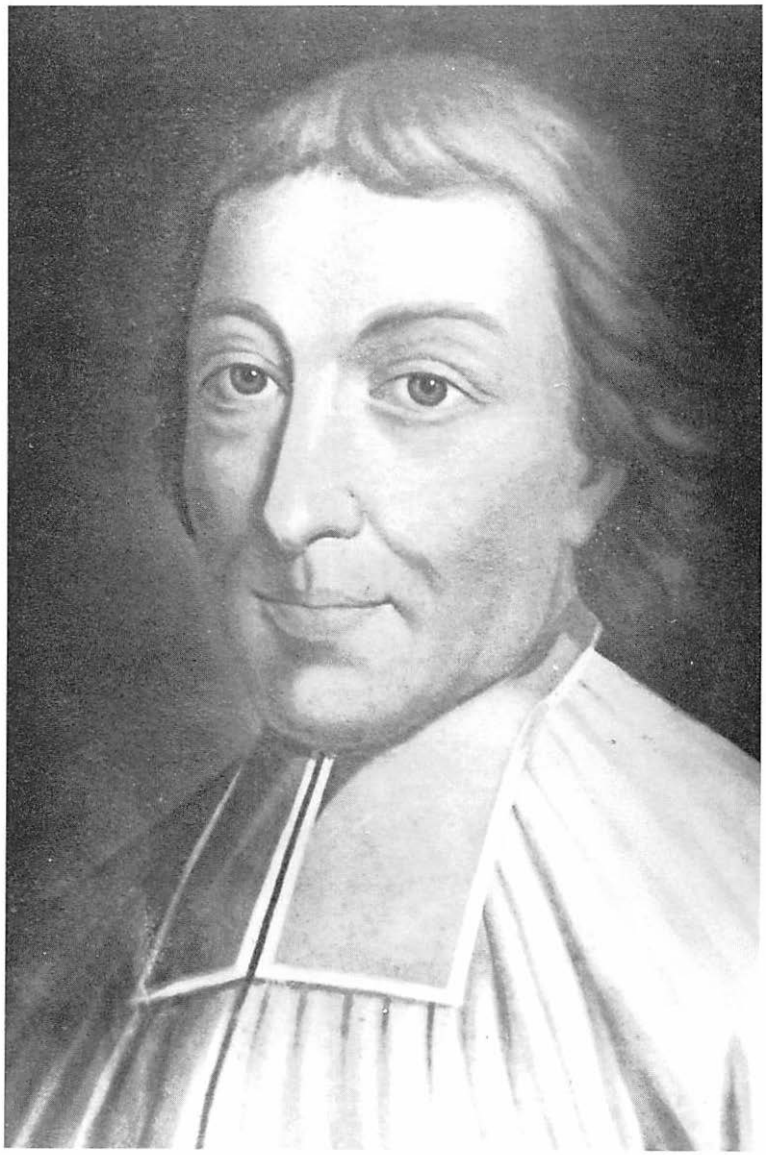
Une pénétrante étude de ce portrait, restée manuscrite, a pour auteur le Frère Frédien-Charles dans une **Note sur la copie du tableau d'Ernemont conservé à Athis.** Nous l'utilisons largement dans notre texte.

Le portrait a été publié dans le **Bulletin des Ecoles Chrétiennes** (1929: 13) et par Ravelet (1933: 63). Dans ce dernier ouvrage, la légende de la photographie rapporte: « Photographie d'une ancienne aquarelle conservée dans la maison des Frères à Athis-Mons et dont l'original, très dégradé, se trouve dans celle de Caluire, près Lyon ». En ce qui concerne la technique de l'œuvre et sa dépendance iconographique, la légende contient une double erreur, mais Ernemont n'était pas connu à l'époque.

Le portrait est aujourd'hui encore conservé dans la Maison de Retraite d'Athis (fig. 22). C'est de toute évidence une œuvre dans la mouvance d'Ernemont. Tous les détails concordent, y compris la perspective du livre, qui donne à tort l'impression d'une faute de dessin, car il ne faut pas oublier qu'un doigt s'insère dans les pages.

Par exception pour les portraits lasalliens, il ne s'agit pas d'une peinture, mais d'un pastel à l'exécution très soignée. Il apparaît bien conservé, les teintes demeurent fraîches, malgré quelques taches d'humidité. Le cadre de bois doré a été restauré par les Etablissements Jonet, en 1979 ; de forme ovale, il enserre un châssis de 390 et 330 mm en axes.

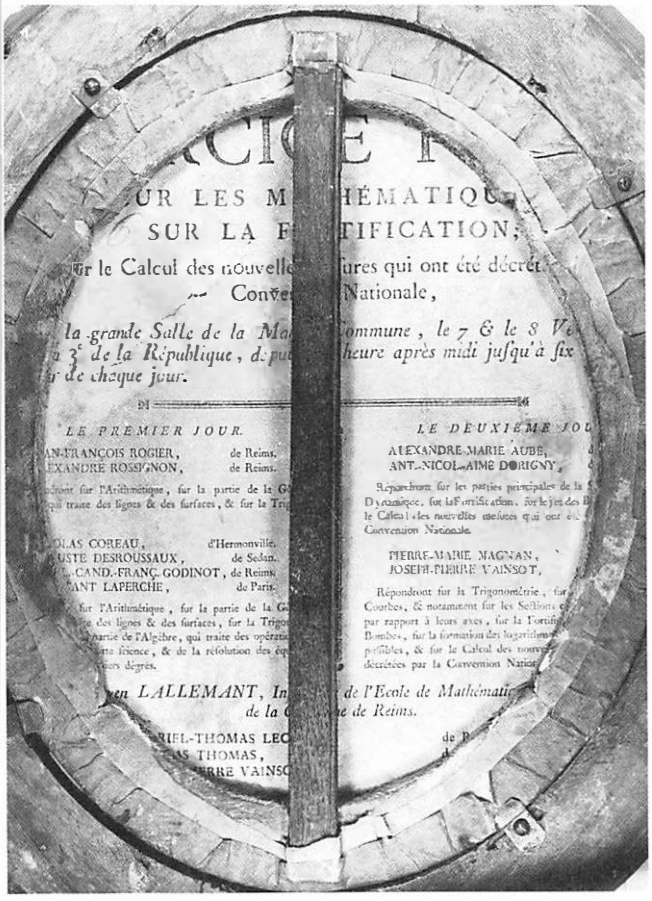
Le saint est représenté en chanoine, ombres adoucies, visage à dominante rouge et bleu, yeux grands et bleutés. L'aumusse, portée sur le bras gauche, laisse voir, sur la partie située vers l'avant-bras, les mouchetures de l'hermine.



21. Portrait Ernemont-Caluire.

La copie d'Athis dépend-elle directement d'Ernemont ? Nous avons une raison de le croire: elle est la seule qui ne modifie pas l'inscription au dos du livre des Règles. Néanmoins, de toutes les copies que nous connaissons, elle est la plus éloignée au point de vue de la ressemblance.

L'œuvre fut retrouvée à Athis en 1924, derrière une armoire de sacristie, couverte de poussières et de toiles d'araignées. Comme elle était sous verre, elle



23. Portrait Ernemont-Athis : revers.



22. Portrait Ernemont-Athis.

a été protégée contre les frottements, mortels pour un pastel.

On ignore comment le portrait est arrivé à Athis. La sacristie où il a été retrouvé, a servi de dépôt d'ornements de chapelles provenant de communautés fermées en 1904. Par la suite, il fut conservé un moment à Buzenval où, paraît-il, il échappa à un nouveau danger, celui d'être brûlé en même temps que des rebuts de grenier.

Le pastel ne porte ni date ni signature, mais une particularité de montage permet de le situer avant la fin du XVIIIe siècle. En effet, au dos du portrait, et sans doute pour mieux le préserver, on a inséré une feuille de papier qui n'est autre qu'un fragment d'affiche de l'épo-

que révolutionnaire convoquant la population d'une ville à des réunions, dans le but d'expliquer les nouvelles unités de mesure ordonnées par la Convention Nationale. **... CICE ... sur les Mathématiques ... sur la fortification ... sur le calcul des nouvelles mesures qui ont été décrétées ... Convention Nationale ... la grande salle de la Maison commune les 7 et 8 vendémiaire de l'an 3 de la République, depuis une heure de l'après-midi jusqu'à 6 heures du soir chaque jour.** Suivent l'indication des sujets de conférence, les noms des conférenciers et leur lieu de résidence. (fig. 23)

Si on ajoute les noms de ceux qui paraissent avoir organisé les réunions, on constate que sur dix-huit noms cités, huit intéressent la ville de Reims, et notamment ceux des signataires de l'affiche. On peut en déduire que celle-ci invitait à des assemblées qui se tenaient à Reims en septembre 1796.

Le pastel semble donc avoir été encadré pour la dernière fois à Reims après 1796. Il peut évidemment être lui-même antérieur à cette date, et même largement, mais on ne peut guère en dire davantage, sinon qu'il appartient à un groupe d'œuvres qui apparut vers les années 1730 dans les communautés et qui n'a rien de commun avec les œuvres de l'époque du Frère Agathon, le supérieur de l'époque de la Révolution.

Il n'est pas téméraire de voir, dans cet effort de sauvegarde, l'œuvre du Frère Vivien qui, à cette époque révolutionnaire, avait réussi à conserver ses fonctions de maître d'école et qui s'efforçait de préserver de la destruction, ou de l'aliénation, les biens de l'Institut.

5. Le portrait Toulouse

Le Frère Lémandus, publiait, en 1909, une **Histoire de la Communauté des Frères à Toulouse, de 1789 à 1850.** Le chapitre premier de l'ouvrage s'ouvre par ce paragraphe :



24. Portrait Lemandus.

> « En 1791, six toiles représentant les Supérieurs généraux de l'Institut ornaient la salle de travail des Frères de Toulouse. La piété de nos ancêtres nous les a transmises. La première, sans nom d'auteur, représente Jean-Baptiste de La Salle en surplis, tenant le livre des Règles ; les autres reproduisent les traits des Frères Barthélemy, Timothée, Claude, Florence et Agathon. »

Or, le frontispice du Livre premier s'inspire précisément du portrait du

3



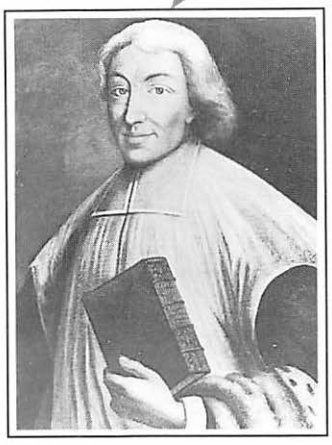
Crêpy I



Ernemont



Ernemont-Caluire.



Ernemont-Reims



Ernemont-Athis



Lémandus

saint Fondateur, avec comme légende: « D'après un Tableau conservé à la Maison de Toulouse depuis 1789 » (fig. 24).

Le cadre, agrémenté de fantaisies typographiques aux angles, forme un carré de 82 mm de côté.

Le portrait, tel qu'il est reproduit, ne conserve que le haut du buste, mais à travers ses traits, dont l'agrandissement atteste la qualité, on reconnaît les éléments propres aux autres œuvres du groupe Ernemont. Un détail très révélateur est le surplis qui découvre l'angle de l'épaule. Le visage exprime à la fois l'intelligence, le calme et la fermeté. La source de l'image doit être évidemment cherchée dans le portrait Ernemont ou une copie de celui-ci.

Toute trace des tableaux dont parle Lemandus a malheureusement disparu des maisons de Toulouse, par suite de divers déménagements et reconstructions.

III

Autour de la gravure de Scotin

A. LA GRAVURE

Après celle de Crêpy, la gravure la plus importante est signée par J. B. Scotin (fig. 25). C'est, avec le portrait mortuaire, une des pièces maîtresses de toute l'iconographie lasallienne.

En même temps que le nom du graveur, **J. B. Scotin sculpsit**, l'estampe indique l'identité de celui, peintre ou dessinateur, que le graveur a imité: **Leger pinxit**. La gravure mesure 208 x 148 mm.

Elle comporte, enfermée dans un cadre rectangulaire, la représentation d'un personnage identifié dans la prédelle: **LE PORTRAIT DE MRE JEAN BAPTISTE DE LA SALLE / Prêtre, Docteur, en Theologie, et Instituteur, des Freres des Ecoles Chrétiennes.**

Une description minutieuse de l'œuvre ne sera pas inutile, tant seront nombreuses les imitations et adaptations qu'elle inspirera tout au long du XIXe siècle.

Le saint regarde calmement le public. La chevelure, peu fournie et sommairement indiquée par une masse peu distincte, s'épaissit sur la nuque et cache l'oreille à demi. L'ordonnance du visage trahit la même maladresse: ni les yeux, ni l'arc des sourcils ne sont à la même hauteur; la racine du nez est trop basse. On remarquera qu'une fossette divise le menton.

Le caractère rudimentaire du dessin ne nuit pas trop cependant à la qualité de l'expression, comme G. Rigault l'a bien souligné.

> « La douceur est le trait le plus apparent de cette physionomie: et elle est au fond de cette nature. « Il avait une charité tendre et insinuante, des manières affables », note (...) Elie Maillefer. (...) Le peintre rouennais Pierre Léger, dans le tableau que nous connaissons par la gravure de Scotin, a bien saisi ce qui persiste de cor-

> dialité souriante, de bonté toute franche, toute directe et toujours jeune sous la fatigue de l'âge après quarante années d'innombrables épreuves. Mais ce n'est pas sans l'intervention d'une volonté exceptionnellement forte que le visage, après une telle vie, garde si rayonnante de sérénité. » (RIGAULT 1925 : 141).

Il faut noter sans tarder que si l'historien parle de « Pierre » Léger et de quarante ans de labeur, c'est sous l'influence du Frère Lucard qui a cru à la réussite de la tentative de Gense, sans parler d'autres problèmes que nous aurons plus loin l'occasion de traiter.

Un large rabat orne le haut d'une soutane à nombreux boutons et dont la maigre ceinture est torsadée. Un ample manteau, jeté comme négligemment sur les épaules, couvre une partie du bras droit, tandis qu'en arrière du bras gauche, il déborde sur l'appui-bras du fauteuil. La table est couverte d'une nappe débordante, qui dessine quelques plis à l'avant-plan.

L'in-folio sur lequel le Fondateur écrit porte une inscription en travers des deux pages : **Regles communes / des Freres des Ecolles Chretiennes.** La page de gauche est numérotée **28.** Le saint vient d'achever le titre d'un nouveau chapitre : **Chapitre VII. De la maniere dont les Freres doivent se comporter dans les ecolles a légard de leurs Ecoliers.** La pagination est-elle fictive ? Comme le chapitre VII, au titre ici rappelé, se trouve à la page 29 de l'édition princeps de la Règle de 1726, l'artiste paraît s'être inspiré directement de la première Règle imprimée.

Au-delà du livre, trois objets : un encrier à panse rebondie, un sablier élancé, posé sur un socle à trois retraits, un crucifix où la figure du Christ s'accompagne de deux accessoires classiques, l'inscription **INRI** et le crâne surmontant deux ossements entrecroisés.

Le mur du fond disparaît derrière une bibliothèque barrée par une grande tenture attachée sans doute au plafond. On peut compter deux rangées superposées de livres : d'abord, un rayon de neuf in-octavo et, plus bas, sept grands in folio dont l'un est représenté en oblique, selon une formule utilisée volontiers à l'époque dans ce genre d'illustrations.

La gravure apparaît pour la première fois dans la monumentale édition de la vie de M. de La Salle du chanoine Blain et semble bien avoir été préparée pour elle. Dans les exemplaires conservés aux Archives de la Maison Généralice, (ceux qui portent les noms d'anciennes communautés de Frères : Liège, Lunéville et Montargis), et dans un exemplaire conservé à Ciney, la gravure de Scotin se trouve insérée entre un long discours et le chapitre premier de la biographie proprement dite. Certains ont cru devoir objecter que les gravures de ces ouvrages, n'étant pas imprimées au verso, auraient été insérées après coup, mais il existe au moins un exemplaire où la gravure forme la page 116, la feuille étant imprimée au verso, avec un papier plus fort que pour les autres pages et donc prévu pour la gravure. (AMG-BA 106) La gravure est absente des exemplaires Chartres, Grenoble, Meaux, Montélimar, Moulins, Orléans, St. Malo et de deux autres non désignés par un nom de communauté. Il y eut donc plusieurs tirages, les premiers sans doute n'ayant pas encore la gravure à leur disposition.

On retrouve Scotin dans une Règle de l'édition de 1768, conservée à Rome, et



25. Gravure de Scotin. Cf. p. 72 et 73.

une autre de 1787, à l'Hôtel de La Salle à Reims, prouvant son usage prolongé pour les publications officielles de l'Institut.

Etant donné que l'ouvrage de Blain est daté de 1733, on est tenté de situer Scotin à une époque légèrement antérieure, et sans doute postérieure à Ernemont, car elle crée un nouveau champ iconographique auquel Ernemont ne participe pas encore.

L'existence de plusieurs tirages, ainsi qu'il est dit ci-dessus, permettrait de préciser davantage et d'affirmer que la gravure est de 1733.

Scotin est un nom signalé souvent dans les milieux des graveurs parisiens du XVIIIe siècle. (THIEME 1936: 406; BÉNÉZIT 1976, 9: 482...) Il désigne toute une famille d'artistes, mais en définitive mal connus. Les indications admises par les ouvrages spécialisés sont parfois inexactes et ne concordent pas avec les signatures et les dates qui figurent sur les pièces gravées.

Un Gérard Scotin, dit parfois Gérard le Vieux, fils d'un sculpteur, est né en 1643 et décédé en 1715. Ses deux fils sollicitent plus spécialement notre attention, Gérard-Jean-Baptiste, décédé en 1716, qui signait **G. J. Scotin** en y ajoutant **l'Ainé** ou **Major**, et son frère, qui signe **J. B. Scotin** ou **Scotin le Jeune** ou **Scotin Minor**. Celui-ci est né le 9 juillet 1678; on ne signale pas la date de sa mort. C'est ce dernier probablement qui est notre graveur; il a créé une foule de petits portraits sans importance et Portalis le juge sévèrement: « toutes ces vignettes sont au-dessous du mauvais », dit-il. Cette opinion défavorable ne doit pas nous étonner si nous apprécions Scotin à travers notre gravure. Le visage du saint est particulièrement mal dessiné et les plis du vêtement comme de la draperie accusent beaucoup de désinvolture.

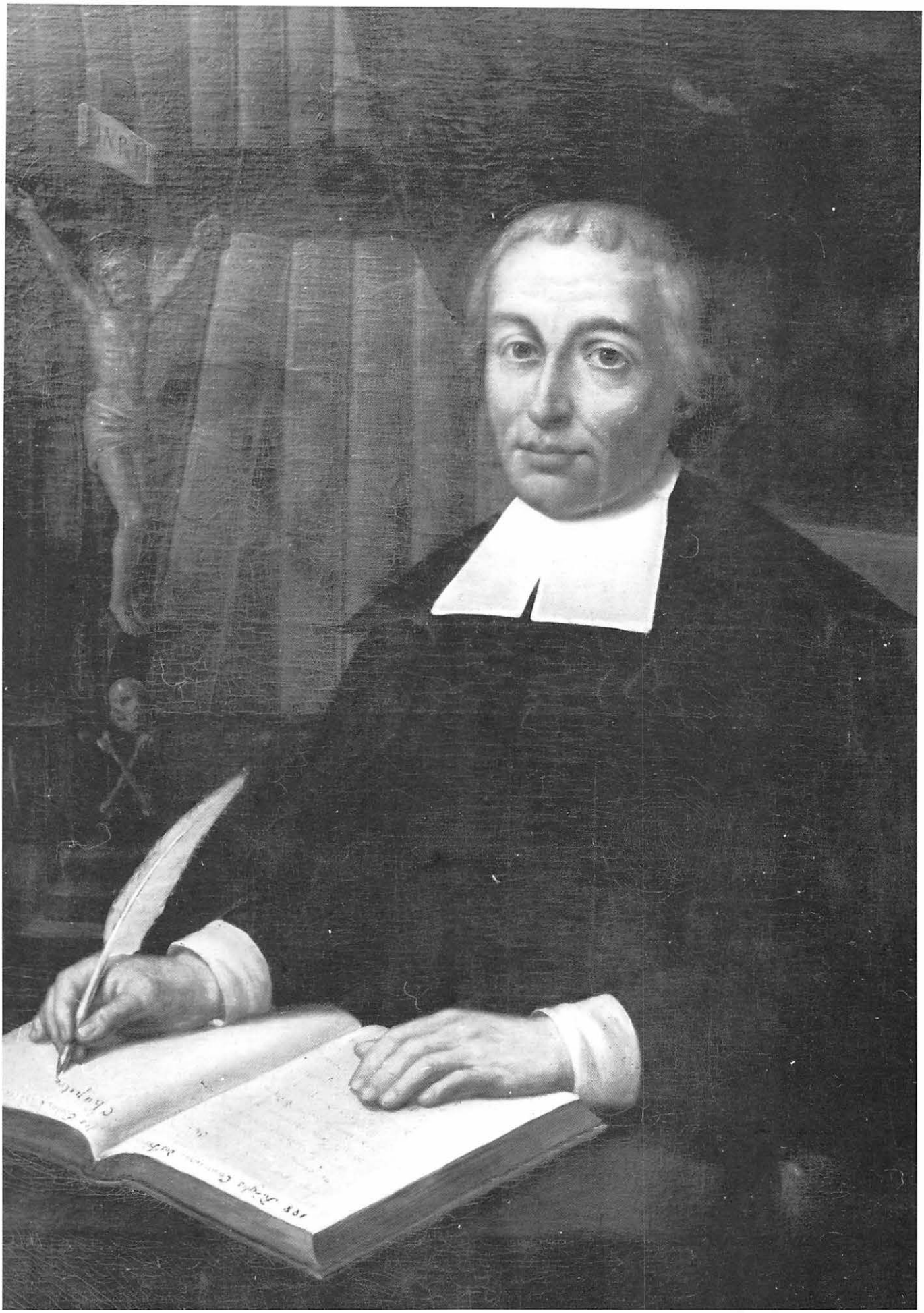
B. LA PEINTURE SCOTIN-CINEY

Une peinture très ancienne à Ciney et une autre à Rome interprètent directement la gravure de Scotin, mais dans un style d'une tout autre qualité. Appartiennent-elles vraiment au XVIIIe siècle? On n'en possède aucune raison directe, mais leur aspect vieilli et le fait qu'elles échappent à l'iconographie des nombreuses imitations de Scotin du XIXe siècle, justifie, croyons-nous, leur insertion dans le présent chapitre.

Longtemps exposée dans le bureau du directeur des novices à Bokrijk, puis à Ciney, la plus belle des deux peintures reproduit avec un grand soin l'essentiel des éléments iconographiques mis en scène par Scotin.

Le panneau mesure 1000 x 810 mm (fig. 26). Au revers de la toile, un cachet ovale est apposé, où l'on reconnaît un nom, celui du fabricant, **...ARDY-ALAN... PARIS**, dont les caractéristiques typographiques appartiennent au XIXe siècle: le support actuel a sans doute remplacé une toile plus ancienne.

La tête du saint (fig. 27) est couronnée de beaux cheveux gris clair. Son teint contraste avec la grande tenture sombre du fond. Le fauteuil est rougeâtre, sans décoration. La bibliothèque comporte deux rangs de livres séparés par un vide assez large. Vers le haut, huit volumes sont visibles dont deux sont légèrement



26. Peinture Scotin-Ciney. Cf. p. 107.

penchés vers la gauche. Plus bas, huit ouvrages également; l'un d'eux est vu par le petit côté et deux autres penchent vers la droite.

Les textes écrits par le saint sur le cahier sont bien lisibles; ils occupent toute la largeur des deux pages. En haut: 188 - Règles Communes des Frères / des Ecoles chretiennes Chapitre et sur la page de droite, **Les Frères des Ecoles Chréti- ...dehors sans une / Nécessité... / permission du frère Supérieur / ...** Ce second texte n'est autre qu'une copie adaptée de l'article 1er du chapitre 14 de la Règle de 1726: « Les Frères de cet Institut ne communiqueront pas avec des personnes du dehors, sans une nécessité bien reconnue, et avec permission du Frère Supérieur ou directeur. » Le texte existe déjà tel quel dans la Règle de 1718.

Le choix de la citation témoigne d'une certaine liberté du copiste par rapport à la gravure modèle. Cette indépendance se remarque dans d'autres détails encore: la figure est nettement améliorée; la tenture est plus large et elle simplifie les plis; le fauteuil ne porte pas de clous; le crucifix est plus grand et vu plus latéralement, avec l'inscription INRI inclinée davantage; la tête de mort avec les ossements est amplifiée; le sablier est placé de la même manière derrière le pied du crucifix; l'encrier a été omis.

Le tableau est excellement peint et constitue un document de valeur.

C. LA PEINTURE SCOTIN-ROME

Un tableau très proche de celui de Ciney, mais de qualité moindre, orne le local de consultation des Archives à la Maison Généralice à Rome. Les dimensions du tableau sont pratiquement les mêmes: 1005 x 815 mm. Peut-être ces deux œuvres sont-elles des rescapées d'une large production de portraits à l'usage des communautés au XVIIIe siècle?

Point par point, les éléments coïncident avec les détails de Scotin: les deux mains posées sur le livre (dont l'une tient la plume d'oie), l'encrier, le sablier, le crucifix, le fauteuil droit avec l'appui-coude simple, les deux rangs de livres de la bibliothèque où l'un des volumes est en position inclinée (fig. 28).

Comme le tableau appartient depuis longtemps à la Maison Généralice, il est évident que c'est de lui que parle le Frère archiviste Donat-Charles, quand, en 1929, il en consigne l'histoire, tout en l'identifiant à tort à une copie directe de Léger.

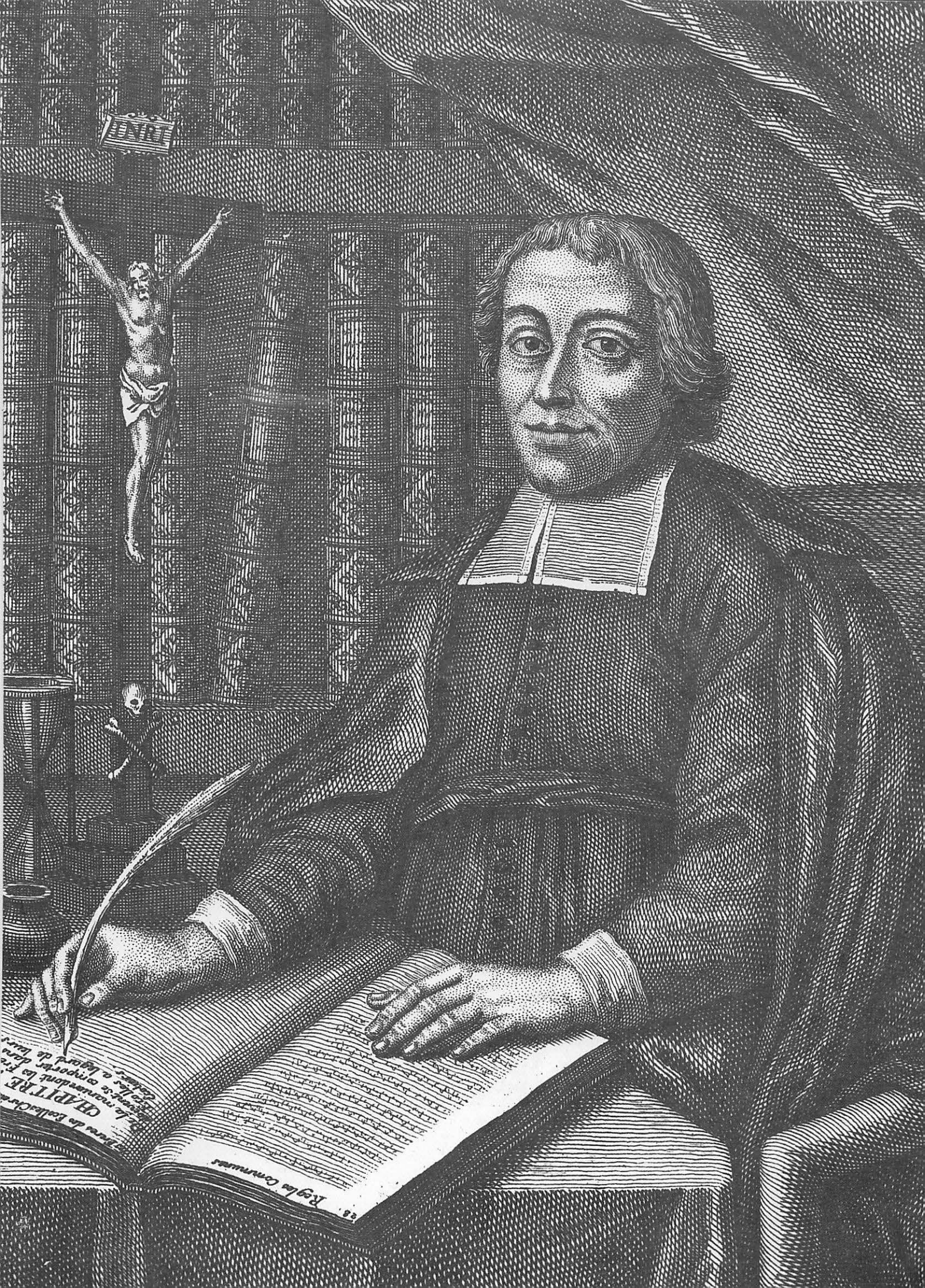
> « On ignore ce qu'est devenu ce tableau (de Léger) mais les Frères de Saint-Yon en avaient une bonne réplique [notre tableau] qu'ils conservèrent avec un soin jaloux. Elle accompagna le Régime à Melun, lorsque la Maison-Mère y fut transférée... Nos anciens frères échappés à la révolution revirent avec joie, à Lyon, Petit-Collège, ce portrait de leur bien-aimé Père qui leur rappelait tant de religieux souvenirs. Le faubourg Saint-Martin, à Paris, et la rue Oudinot le possédèrent ensuite jusqu'en 1904, et Athis depuis cette époque... Restauré l'an dernier [1928] par un spécialiste de Paris, ce tableau a été apporté à Lembecq le vendredi 16 novembre suivant » (AMG-BJ 507/1, 16: 3). Une photographie avant la restauration se trouve en BJ 507/2, 2.

Par delà les indications du Frère Donat, on voit poindre une nouvelle fois l'action d'un Frère qui fut le principal



28. Peinture Scotin-Rome. Cf. p. 345.




INRI
Regles Communes
CHAPITRE

artisan du sauvetage du tableau et d'autres souvenirs de l'Institut d'avant la Révolution. Elle mérite quelque attention. Le personnage dont il est question est le Frère Vivien, dont nous avons déjà signalé les initiatives, et que nous retrouverons encore à propos d'une image de dévotion consacrée au Fondateur. Plusieurs textes lui ont été consacrés (ANONYME, 1933; RIGAULT, 1940).

Le Frère Vivien avait refusé à Reims le serment constitutionnel, mais avait réussi à se créer des situations qui lui permirent, semble-t-il, d'attendre assez tranquillement des jours meilleurs. Il resta longtemps en relation avec le Frère Agathon, supérieur général, et c'est à lui que ce supérieur confia les trésors les plus précieux conservés avant la Révolution dans les maisons-mères successives de Saint-Yon et de Melun. Le Frère Vivien compléta le dépôt par diverses acquisitions de reliques d'Institut livrées à l'encan après la suppression de la congrégation. Georges Rigault raconte comment, en 1791, à Sainte-Ménehould, le Frère Vivien put acheter à prix modeste une série de portraits de supérieurs. (RIGAULT 1940: 400-401)

Le Frère Vivien reprit la classe à Reims, peut-être dès 1796 et surtout quand la liberté du culte fut rétablie en 1799, il regroupa quelques Frères à Reims pour régenter plusieurs écoles. Le rattachement de ce petit groupe à la Congrégation ne se fit pas sans tracas et la réintégration ne fut définitive qu'en 1817.

Ce fut en cette même année que le Frère Vivien décida d'envoyer les richesses qu'il détenait, les unes à Paris et les autres à la nouvelle Maison-Mère de Lyon, dite du Petit-Collège.

Le Frère Gerbaud, supérieur général, lui écrivait le 13 juin 1817:

> « ...Les reliques précieuses que vous m'annoncez ajouteront à la reconnaissance que vous doit l'Institut pour votre zèle à en recueillir les trésors pour les transmettre à nos successeurs pour la seule gloire de Dieu. Quant à vos jolis tableaux de nos Pères en J. C. je crois qu'ils figureraient avec honneur dans notre Maison, Rue St Jacques, à Paris. »

Le dépôt avait été précédé d'un autre envoi. En AMG-BJ 508/2, on trouve un « Inventaire des objets ayant appartenu à Mre Jean-Baptiste de La Salle... déposés chez les Frères de Lyon au Petit-Collège, dès 1812. » (Aroz 1975: 94). Il s'agit principalement de reliques du saint Fondateur.

Le 7 août de la même année, l'opération était effective, car le Frère Gerbaud réitérait l'expression de sa reconnaissance au Frère Vivien:

> « Recevez mes remerciements sincères pour les reliques et tableaux, que vous avez envoyés à nos maisons de Lyon et de Paris. »

Si nous en croyons le Frère Donat, le tableau des archives pourrait compter dans le nombre de ceux qui étaient passés par les mains du Frère Vivien.

D. LEGER, MODELE DE SCOTIN

La gravure de Léger est à la fois l'effigie lasallienne qui exerça la plus grande influence sur l'iconographie ultérieure et celle qui pose les problèmes les plus difficiles de toute notre étude.

Le graveur Scotin inscrit le nom de l'auteur de l'œuvre qu'il a interprétée, Léger. S'agit-il d'une peinture ou d'un dessin ? L'absence de l'original ne nous permet pas de répondre.

Cette disparition de l'œuvre mère dut se faire très tôt, si l'on tient compte du fait que toutes les œuvres connues représentant Jean-Baptiste de La Salle écrivant dans une bibliothèque sont exclusivement des interprétations de la gravure de Scotin dont ils reproduisent l'inversion : si du moins inversion il y a, ce qui paraît le plus probable, car toutes les autres gravures lasalliennes que nous attribuons à cette époque, présentent la même particularité.

Qui est Léger ? La personnalité du peintre a intéressé particulièrement le Frère Lucard. Pour lui, il s'agit de l'artiste de ce nom qui se prénomme Pierre. Dans la **Vie du Vénérable**, il écrit :

> « Pierre Léger, l'un des meilleurs élèves de Jouvenet, habitait alors une maison située près du pensionnat des Frères (à Rouen). Reçu maître du métier de peinture en 1683 et garde en 1702, il avait attiré sur lui l'attention du public par quelques travaux remarquables ; il était très lié avec les Frères auxquels il avait donné d'utiles conseils pour l'organisation de leurs cours de dessin. C'est à lui que le Fr. Barthélemy demanda le portrait de l'homme de Dieu. » (LUCARD 1876 : 155-156)

Le dernier état de la pensée de Lucard à ce sujet se trouve dans le manuscrit préparé pour une nouvelle édition du même ouvrage.

> « Pierre Léger profita de ses entrées libres à Saint-Yon pour mieux se pénétrer des beautés de son modèle ; il parvint ainsi à faire un tableau remarquable du saint instituteur sans éveiller les susceptibilités de sa modestie. Dans ce tableau le Vénérable de la Salle est représenté assis devant sa bibliothèque et écrivant, dans ses Règles communes, le chapitre qui traite de la manière dont les Frères doivent se comporter, dans les écoles, à l'égard de leurs écoliers. Ce portrait, gravé par Scotin, fut mis en tête de divers ouvrages publiés dans le dix-huitième siècle. Le frère Irénée en envoya, en 1728, une copie à Mme de Montisambert, sa mère. » (AMG-BB 153 : 173).

En note, il ajoute : « On n'a pu retrouver l'original de ce premier tableau ; mais les Frères en conservent une belle copie que les supérieurs emportèrent avec eux quand ils quittèrent Rouen pour aller se fixer à Melun. » Il s'agit presque certainement du Scotin-Rome déjà étudié.

Les recherches du Frère Albert Valentin en 1956, apportèrent d'utiles additions et d'importantes corrections au dire de Lucard. Elles sont consignées dans une lettre au Frère Henri, archiviste. En voici l'essentiel.

Pierre Léger est né à Rouen en 1658. Il vécut dans sa ville natale de 1692 à 1733, il habitait sur la paroisse de Saint-Nicolas. Son fils, Philippe, devint prêtre.

Le peintre louait deux « portions » au Collège du Pape. Quand il renouvela son bail en 1728, il est donné comme Maître peintre et sculpteur. Remarquant ses dons pour le dessin, son père l'envoya à Paris travailler dans l'atelier de Jean

Jouvenet, ami d'enfance, né comme lui à Rouen. Il eût pu, s'il était resté dans la capitale, acquérir une plus grande notoriété. La mort de son père l'obligea à revenir en Normandie. Le jeune chanoine Guillaume Février de la Bellonnière, amateur de peinture, le protégea et même le logea, probablement jusqu'à son mariage.

En 1683, à 25 ans, il fut reçu maître dans la Corporation des Peintres. En 1702, il est élu « garde », ce qui prouve l'estime de ses confrères. Il réalisa de nombreux portraits pour le chanoine, qui avait beaucoup d'amis.

Une dernière note du Frère Albert-Valentin et d'importance : Pierre Léger est décédé le 22 janvier 1733. (AMG-BJ 507/1 : 22, 10)

Qu'on nous permette ici quelques commentaires. Tout d'abord, ces renseignements puisés dans les archives ne permettent en rien de supputer des relations particulières entre le peintre et la Maison de Saint-Yon. Ils n'appuient nullement, en tout cas, l'opinion qui fait du tableau de Léger celui dont parle Blain à propos de la visite du saint Fondateur à M. Gense.

Cette dernière opinion, répandue par Lucard, a été acceptée longtemps. Nous la trouvons encore, par exemple, sous la plume du Frère Donat, archiviste, dans l'étude manuscrite déjà mentionnée sur les portraits authentiques du Fondateur.

> « Le deuxième portrait de Saint Jean-Baptiste [le premier étant le « Du Phly »] fut peint par Pierre Léger en 1716. Au mois de juin de cette année, M. Gense, principal bienfaiteur des Frères de Calais et M. de la Cocherie, fondateur des Frères de Boulogne, vinrent visiter Saint-Yon ; sur leurs instances, le frère Barthélemy pria Pierre Léger, l'un des meilleurs élèves de Jouvenet, de retracer les traits de notre Bx Père. Ce peintre, très lié avec les Frères auxquels il avait donné d'utiles conseils pour l'organisation des cours de dessin, connaissait parfaitement le modèle dont son fidèle pinceau devait reproduire la physionomie. Le saint est représenté assis devant sa bibliothèque et écrivant, dans ses Règles communes, le chapitre **Sur la manière dont les Frères doivent se comporter, dans les écoles, à l'égard des écoliers.** On n'a pu retrouver l'original de ce tableau de 1716, mais les Frères en ont conservé avec soin jusqu'en 1904, c'est-à-dire jusqu'à notre expulsion de la rue Oudinot, dans le vestibule du Régime, une belle copie... » (AMG-BJ 507/1, 16 : 3)

Si réellement Pierre Léger avait peint le saint avant sa mort, lors de sa visite à M. Gense, c'est ce tableau qui aurait été gravé pour enrichir l'édition des **Règles** et des **Méditations**. En effet, si quelque portrait avait été exécuté du vivant de saint et gardé dans l'Institut, même s'il avait été conservé dans la discrétion pour ne pas offenser l'humilité du saint, il serait immédiatement réapparu après sa mort, car, de toute évidence, les Supérieurs étaient à la recherche d'un portrait valable de M. de la Salle. Le fait qu'ils n'ont eu à leur disposition, au début, que le portrait mortuaire et la gravure que Crêpy en avait tirée, nous paraît hautement significatif.

Une deuxième considération s'appuie sur l'observation d'un tableau authentique de Pierre Léger actuellement conservé dans les réserves du musée de Rouen : une immense toile intitulée la « Rédemption des Captifs au Maroc ». Le Frère Albert-Valentin, dans la lettre citée plus haut, fournit quelques détails concernant cette toile. Elle fut composée pour l'église des Mathurins, édifiée en 1659.

A la démolition de l'église en 1792, le tableau fut exposé à l'abbatiale Saint-Ouen. A la Restauration, il émigra dans la banlieue rouennaire, à l'église Saint-Léger. Trop pauvre pour restaurer la peinture, la Fabrique la céda au Musée de la Ville.

Le style de Pierre Léger s'y révèle remarquablement vigoureux et animé, si bien qu'il ne paraît pas possible d'attribuer à une main aussi compétente, dont on nous a vanté la remarquable formation artistique, le personnage raide et mal dessiné de notre gravure, à moins que le médiocre talent de Scotin ne l'ait complètement désavantagé.

La question se pose donc: le Léger que nous lisons sur la gravure de Scotin est-il Pierre Léger? La dissemblance des styles laisse planer un doute profond sur la réponse.

Nous retrouverons le nom de Pierre Léger, dans des conditions encore plus délicates à propos du portrait appelé d'habitude « le second Léger » ou « Léger II ».

Revenons à la question déjà posée: Scotin ayant eu sous les yeux un dessin ou une peinture d'un certain Léger, a-t-il inversé le sujet en le gravant? Cette question revient à savoir s'il existe un tableau représentant le Fondateur écrivant dans une bibliothèque, où il est représenté tourné vers la droite. Il nous faut examiner à ce propos le cas très énigmatique d'un tableau conservé au Musée Sandelin à Saint-Omer.

E. LE PROBLEME SANDELIN

Le problème de la peinture que nous décidons de nommer Sandelin, est l'un des plus difficiles de toute l'iconographie lasallienne. Son enjeu est pourtant considérable, car il y va du fait d'une image du saint prise de son vivant.

Cette peinture (fig. 29) est conservée de nos jours au Musée Sandelin de Saint-Omer, qui la possède depuis longtemps. C'est là qu'elle fut découverte par le Frère Victorin-Louis.

Frère Victorin-Louis, Augustin Leroy 1860-1943, était originaire de Saint-Martin au Laërt, près de la ville de Saint-Omer. Le Frère déploya, autour du portrait, des commentaires qui, pour le moins, ne simplifient guère le problème. Ce qui nous intéresse spécialement, c'est qu'il y voit non seulement un portrait authentique du Fondateur, mais la source même de la gravure de Scotin.

Une description détaillée du tableau s'impose. Conservé dans les réserves du Musée Sandelin à Saint-Omer (fig. 29), il porte un numéro d'inventaire: **203 CM** ainsi que le numéro 135 dans le catalogue de 1898 et 387 dans celui de 1981. Ces catalogues ajoutent la mention « Don de M. de Vissery, 1853 ».

La toile est fixée sur un châssis de 1195 x 970 mm. Le cadre tel qu'on l'aperçoit dans des photos anciennes du tableau a disparu, de même que l'épigraphe qui accusait l'anonymat du personnage. Une deuxième photo ancienne du tableau montre le bord inférieur du cadre vierge de toute étiquette. Le n° 135 attribué au tableau est celui du catalogue de



29. Peinture Sandelin. Cf. p. 341.

1898 (AMG-BJ 507/2, 3 : 27).

Quant au tableau lui-même, on y voit un homme en habit noir — sans boutons, est-ce une soutane ? — tourné vers la droite, portant rabat, assis sur une chaise à parements rouges fixés par des clous dorés. Le personnage, dont la peinture est empâtée par endroits, offre un visage grave et serein, comme distrait un moment de son travail ; les cheveux nettement crépus et châtain ; le nez un peu long ; les lèvres fermement dessinées ; le menton légèrement redoublé. Les yeux scrutent le spectateur. (fig. 32)

Il se tient devant une table en bois décorée de faux-marbre sur laquelle un manuscrit s'appuie sur un lutrin. D'un encrier arrondi de couleur vert sombre s'échappe une plume à écrire. Le personnage tient en main une autre plume d'oie ; il vient de composer une page d'un texte pratiquement illisible, mais accompagné d'une légende clairement indiquée : **Lan 1692 / Aetatis Suae 40.** (fig. 30) Aucune autre inscription ne la complète.

Le fond de la pièce présente une bibliothèque à double rayonnage de livres. Sur le dos de l'un deux on peut déchiffrer le titre, SUMMA S. THOMAE. Le personnage est un théologien. Les deux rayons de livres portent respectivement quatre et huit ouvrages visibles, dont un vu de bout ; une autre reliure, penchée, dessiné sans raideur, correspond sans doute à un dossier et non à un livre relié. La bibliothèque est supportée par une console sur laquelle le peintre a représenté le relief d'un ange. Toute la partie gauche est cachée par un grand rideau rougeâtre bordé de franges dorées.

Le tableau n'est pas signé et le revers ne fournit aucun renseignement.

Que pense du portrait le Frère Victorin ? L'un de ses écrits s'intitule **Note explicative sur le véritable portrait de saint-J. B. de La Salle au Musée de St. Omer.** (AMG-BJ 507/1, 19 : 3). Il ajoute d'autre part à l'une des photographies une notice, signée F. V. :

Une des photographies (AMG-BJ 507/2, 3 : 27) reproduit le tableau avec une étiquette et porte une légende signée F. V., que nous citons :



« **REPRODUCTION DU TABLEAU N. 135 DU MUSEE DE SAINT-OMER.** Le manuscrit sous la main du personnage porte des notes de pédagogie. Au-dessous : **Aetatis suae, 40. 1692.** Ces indications se rapportent à J.-B. de LA SALLE, né en 1651. Ses parents, nombreux et influents à Paris, firent agir l'autorité de Louis XIV pour avoir ce portrait. Le Brun, mort en 169●, avait pour collaborateur de Vuez,

30. Peinture Sandelin, détail.

peintre audomarois [c'est-à-dire de Saint-Omer]. On sait que J.-B. de La Salle ne voulait pas de feu dans l'appartement où il écrivait: ce qui explique une certaine déformation de ses mains. »

Comment le Frère Victorin sait-il que ce sont des notes de pédagogie? Le texte n'est autre qu'une écriture feinte...

Un extrait du journal inséré dans des **Notes concernant le véritable portrait de saint J.B. de La Salle**», dues sans doute à la plume du même Frère Victorin, fournit des indications plus complètes.

> « Le catalogue du musée nous renseigne comme suit sur le tableau n° 135. « Portrait d'homme, vu jusqu'à mi-jambe, assis, vêtu de noir avec rabat blanc, la tête découverte, ce personnage tient une plume de la main droite, la gauche maintient un parchemin, avec une inscription qui se termine par: *L'an 1692, At 40*, Don de M. de Vissery, 1853. » Ce personnage inconnu, fait par un peintre anonyme, était, par sa mère, neveu des La Rochefoucault d'Etampes, allié au duc de Lorraine, et ainsi aux Bourbons d'Orléans: c'est Jean-Baptiste de La Salle, créateur et législateur de l'Enseignement primaire en France, ce qui veut dire Organisateur de l'instruction pour l'avantage du peuple. »

Le Frère Victorin croit que le tableau fut peint par l'artiste Vuez et que c'est celui que Scotin a imité. Le texte continue:

> « Le Brun, peintre du roi, âgé et fatigué, se déchargea de cette œuvre sur Arnould de Vuez, qui l'aidait depuis quelques années. Le tableau est bien de sa manière et de Vuez, natif de Saint-Omer, faubourg du Haut-Pont, a deux autres de ses œuvres dans des chapelles latérales de notre cathédrale. S'il faut en croire la tradition, le peintre Pierre Léger, de Rouen, se serait inspiré de cette composition avec plus de mise en scène, pour illustrer l'ouvrage du chanoine Blain. » (AMG-BU 957/1, 3)

Tel est l'état de la question qu'il convient d'examiner.

Il faut, au préalable, garder beaucoup de prudence à l'égard des écrits du Frère Victorin. Avant d'être archiviste de la Maison-Mère de Lembecq, de 1907 à 1922, il avait vécu de longues années à Saint-Omer, ce qui explique sa prédilection pour le tableau. Malheureusement, sa réputation en tant qu'archiviste était plutôt médiocre. Sa notice nécrologique comporte cette appréciation: « Doué d'une mémoire infaillible qui retenait le détail et le trouvait à propos, il semblait d'autant mieux qualifié pour cet office [d'archiviste] qu'il possédait une patiente ténacité, mais il manquait quelque peu de sens critique, et sa vive imagination le portait facilement à croire qu'il était sur la piste de documents importants. » (N.N.T. 1943, 191: 15)

Par exemple, il faudra sans doute mettre sur le compte de son imagination l'existence de parents de M. de La Salle nombreux et influents à Paris, qui auraient fait agir l'autorité du roi Louis XIV lui-même pour obtenir le portrait d'un homme moribond:

> « En 1692, il sortait de maladie. Arrivé depuis quatre ans à Paris, ayant pris la direction d'une école sur la paroisse Saint-Sulpice, il avait, à ce moment, à cause de la difficulté du temps, peu de disciples pour l'aider dans son œuvre. Ses parents, nombreux et influents à Paris, dans la crainte de le perdre, firent sans doute agir les plus hautes autorités pour posséder son portrait. »

Le tableau Sandelin est attribué par lui au peintre Arnoult de Vuez. Celui-ci est peu connu. Si l'on en croit la **Biographie Universelle**, il naquit en 1642, près de Saint-Omer, et mourut en 1724. Il n'aimait que la peinture historique, dit la

notice, et rejetait avec une espèce de mépris celle du portrait. Piqué cependant d'entendre dire qu'il ne refusait d'en peindre que par incapacité, il en fit quelques-uns et prouva que s'il avait voulu cultiver ce genre, il n'en eût pas moins de succès.

Certes, et c'est sans doute une réaction instinctive, en face du portrait Sandelin, le personnage qu'il propose échappe à la tradition iconographique classique des effigies de M. de La Salle. Mais ce sera le cas d'autres portraits, et cette impression ne suffit pas à écarter l'identification à laquelle croyait le Frère Victorin-Louis.

A la question : Sandelin pourrait-il être La Salle ? il faut d'abord se demander s'il contient quelque élément qui serait défavorable à l'identification proposée ?

Une première constatation, dont on mesurera aisément l'importance, est l'étonnante adéquation de la date et de l'âge inscrits sur la peinture : **Aetatis suae, 40. 1692.** Né le 30 avril 1651, saint Jean-Baptiste de La Salle n'avait-il pas quarante ans accomplis durant les quatre premiers mois de 1692 ?

D'autres correspondances dans le fait de la peinture elle-même méritent d'être soulignées : les cheveux châtains et crépus, le front large, le nez grand et bien tiré, les yeux vifs et bleus correspondent aux particularités du portrait tels que nous les lisons dans Maillefer.

L'allusion à la maladie du Fondateur, à laquelle Victorin fait allusion, n'est pas totalement hors de propos. Effectivement, la santé du saint, aux environs de 1692, fut gravement atteinte. Touché par la maladie lors d'un voyage à Reims, nous disent les biographes, il retomba gravement à son retour à Paris, au point qu'il reçut les derniers sacrements. Il fut guéri par un fameux médecin hollandais du nom d'Helvétius. (MAILLEFER 1740 : 84-85)

Au total donc, le personnage Sandelin pourrait être Jean-Baptiste de La Salle. A moins de prouver que l'absence de ceinture soit une preuve qu'il ne s'agit pas d'un prêtre, encore qu'il travaille dans une bibliothèque de théologie...

Les relations avec Scotin ne doivent pas être examinées avec moins de soin.

Scotin dépend-il directement de Sandelin ? Quelques affinités se dégagent alors, qui pourraient être significatives : c'est la même attitude quelque peu raide, la même économie générale des bras et des mains et un certain parallélisme dans leur dessin, et la même conception d'ensemble de la bibliothèque avec ses deux rangs de livres dont l'un est penché. Un détail qui revêt son importance : la présence de la fossette au menton, qui n'existe ni chez Crêpy ni dans les portraits du groupe Ernemont, mais qui apparaît dans Scotin.

Sandelin serait-il Léger ? Chronologiquement c'est possible : Nous avons appris tout à l'heure que Pierre Léger vécut



Sandelin.



Scotin.

31. 1/2 Comparaison Scotin inversé et Sandelin.

dans sa ville natale de 1692 à 1733 et le tableau Sandelin est daté de 1692.

Pour faciliter la comparaison qu'impose cette hypothèse, la confrontation peut se faire entre Sandelin et une inversion de la gravure de Scotin, cette dernière donnant normalement une image approchée du modèle copié ou interprété par le graveur (fig. 31). Si un parallélisme d'ensemble frappe immédiatement, les différences sont très nombreuses. En supposant que Scotin ait gravé directement Sandelin, cent détails auraient varié: figuration du visage, costume, siège, présence du crucifix et du sablier, forme et dimensions des livres. Scotin n'aurait certainement pu graver **Leger pinxit...**

Une seconde hypothèse reste alors à examiner: le peintre Léger, dont Scotin s'est inspiré, aurait peint un tableau s'inspirant du portrait de Sandelin en l'adaptant à un portrait plus tardif, réalisé après la mort de M. de La Salle.

Ainsi se justifierait le parallélisme d'ensemble, dont nous parlions plus haut. Alors, tout se passe comme si Scotin, à la suite de Léger, s'était efforcé d'adapter le portrait de 1692 aux circonstances qui orientaient les représentations du Fondateur vers 1725-1730, soit près de quarante ans plus tard; plus précisément comme si Léger avait dû tenir compte à la fois du portrait Sandelin et de la gravure de Crêpy. Il ne paraît pas qu'intervienne ici l'influence d'Ernemont.

Le visage du Fondateur, en Scotin, semble dépendre effectivement de Crêpy, mais d'un Crêpy auquel l'artiste a ouvert les yeux. La chevelure est celle d'un vieillard et non plus d'un homme dans la

force de l'âge et certains des détails de la tête sont copiés de Crêpy, notamment la division des mèches au milieu du front. Seulement, la face n'est plus émaciée comme dans le portrait mortuaire, elle est élargie à la manière de la peinture Sandelin.

Si l'hypothèse de la dépendance est acceptée, le graveur, en inversant l'image, a dû changer la signification des mains : celle qui s'est dessaisie de la plume a dû être complétée par le dessin du pouce ; on ne peut s'empêcher de remarquer combien en Scotin, cette addition est forcée et maladroite.

En ce qui concerne la bibliothèque et la tenture qui s'interpose devant elle, les harmonies assez remarquables entre les deux œuvres ne sont sans doute pas suffisantes pour prévenir une objection d'ordre général. En effet, la représentation d'un personnage devant une bibliothèque masquée partiellement par une tenture et où l'on observe un savant désordre dans les livres apparaît comme un poncif du temps.

Pour répondre à cette difficulté particulière, proposons quelques exemples du XVIIIe siècle, dont l'examen pourrait suggérer une conclusion utile.



33. Portrait du P. Pâquier Quesnel.

Les portraits du XVIIIe s. reproduisent souvent le dispositif de ceux que nous connaissons du Fondateur, tel celui du célèbre Quesnel (fig. 33). Mais il en existe un autre du même personnage devant une bibliothèque.

Pour répondre à la difficulté que nous évoquons, proposons quelques exemples de ces portraits à la bibliothèque, dont l'examen pourrait suggérer une conclusion utile.



34. Portrait de J.L. Le Semelier.

C'est d'abord l'effigie de M. Le Semelier, dont une légende manuscrite révèle l'identité : « Auteur des Conférences de Paris, Prêtre de la Congrégation de la Doctrine Chrétienne » ; sa main tient la plume qui vient de tracer le titre d'un chapitre (comment ne pas penser à Scotin !) la bibliothèque et la tenture se concentrent dans une marge à droite de la composition (fig. 34).

Le cardinal de Noailles dans tous ses atours s'assied face à la table où sa main retient un beau volume relié tandis qu'à l'arrière-plan, une suite de volumes soigneusement rangés s'interrompt à cause de la position penchée de l'un d'eux ; la tenture suspendue n'intéresse que le personnage assis sur un fauteuil ; de ce dernier on aperçoit le dossier arrondi et un accotoir à volute (fig. 35).

35. Portrait du Cardinal de Noailles.



L'estampe consacrée à Sébastien de Tillemont, célébré par des vers autant que par le portrait, met en valeur la qualité d'écrivain (l'encrier porte une plume de rechange, détail qui nous sera familier dans l'iconographie lasallienne); le jeu de la tenture et des livres n'apporte rien de nouveau dans l'entourage iconographique (fig. 37).

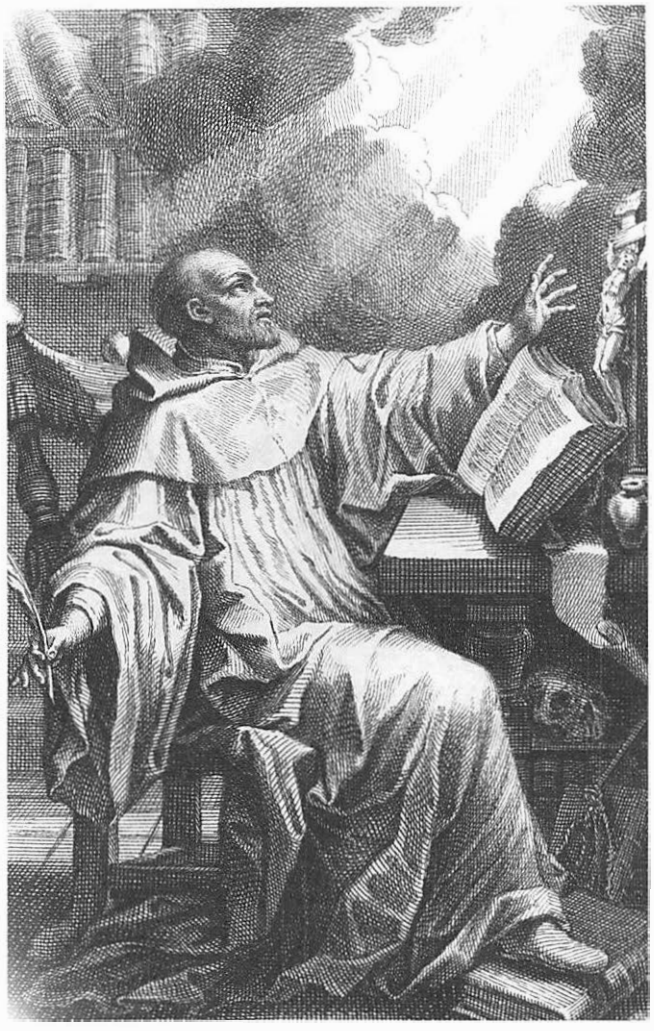
37. Portrait de Sébastien Lenain de Tillemont.





36. Portrait de B. Gibert.

Le buste de B. Gibert (si l'annotation manuscrite est exacte) est accompagné de trois éléments devenus pour nous typiques: le dossier du fauteuil, la bibliothèque (laquelle n'oublie pas le volume de travers), et la grande tenture derrière le personnage (fig. 36).



38. Gravure représentant Saint Bernard.

Quant à la vision de saint Bernard, dont le dessin tourmenté illustre parfaitement le style baroque, elle s'accomplit devant une bibliothèque dont le rayonnement céleste escamote toute la partie droite (fig. 38).

Une autre gravure, signée Crêpy, propose ensuite le « Docteur en Sorbonne et Curé de St. Gervais », M. François Feu, dans un cadre géométrique que nous connaissons bien grâce à l'œuvre analogue réalisée pour M. de La Salle ; le personnage se profile devant des rangées d'ouvrages (l'un est penché), interrompues par une large tenture aux plis obliques (fig. 39).



39. Portrait de François Feu.



40. Portrait de Gourlin.

Une dernière gravure campe une très vivante figure de théologien, Etienne Gourlin, assis dans son fauteuil, la plume à la main (fig. 40).

La série de ces gravures suffit sans doute pour rappeler les habitudes caractéristiques de multiples portraits de l'époque. Léger, Scotin à sa suite, et l'auteur du portrait Sandelin avant eux, n'ont pas dû chercher bien loin le cadre où ils devaient situer le Fondateur en tant que rédacteur des constitutions.

Mais on aura observé en même temps la grande variété des traductions plastiques: on copie les thèmes mais nullement les formes qui les transcrit. Dès lors, quand il existe, le parallélisme des dessins reprend toute sa signification. Malgré des rapprochements incontestables, toutes les gravures consultées sont en définitive très différentes de nos deux compositions et entre elles: elles ne suffisent nullement à écarter l'hypothèse de la dépendance de Scotin par rapport à Sandelin.

Pour revenir à l'hypothèse d'un Léger tributaire, à la fois de Sandelin et de Crêpy, outre une nouvelle conception du visage, le peintre aurait introduit les changements suivants: rabat diminué au col, manteau jeté sur les épaules, siège augmenté d'appui-bras, pupitre converti en table couverte d'une nappe, feuille volante transformée en un imposant in-folio devenu manuscrit des Règles. Le livre existe d'ailleurs chez Crêpy où le peintre — et le graveur à sa suite — auraient, au surplus, repris le crucifix. L'encrier existe déjà dans Sandelin. La bibliothèque se simplifie et la figure angélique disparaît, par manque de place, étant donné la présence d'une table encombrante.

D'autre part, nous ne pouvons abandonner le portrait Sandelin sans omettre un autre fait hautement significatif: il semble avoir été connu effectivement dans l'Institut si l'on se réfère à l'existence du portrait Angers.

F. LE PORTRAIT ANGERS

Dans un ovale très élargi, on voit le portrait d'un homme souriant, à l'abondante chevelure bouclée. Le rabat est plus carré que celui de la tradition habituelle. Les extrémités des rubans attachant le manteau apparaissent sous le rabat (fig. 41).



41. Portrait Angers.

Les photographies des AMG donnent deux versions du portrait, probablement avant et après une restauration. (BU 957/2 OU 958/2 ; BU 957/4, 5 ET EJ 401/14, 160 : 7)

L'attribution à saint Jean-Baptiste de La Salle est indiquée sur un billet, mais ... signée par le Frère Victorin! Une autre note, à la signature moins inquiétante, copie une lettre, datée d'Angers le 8 décembre 1910, adressée par un certain Frère Charles au Frère Casimir-Vincent :

> « J'ai vu M. Delahaye, il a été aimable jusqu'à me rendre confus... Le portrait [de saint Jean-Baptiste de La Salle] est chez le photographe. Sur le cadre, une plaque de cuivre porte : De La Salle J.B. instituteur des Frères des E. C. Il vient de la collection de M. de Ruillé qui l'avait offert à son église paroissiale. Ce Mr de Ruillé (mort) était un grand homme de bien, un fin chercheur et un artiste de goût sûr. Où l'avait-il trouvé ? »

D'autres renseignements nous sont venus par la plume du Frère Michel-François, de la Communauté de Notre-Dame de la Groulaie à Blain. Le portrait d'Angers a disparu de l'église Saint-Joseph d'Angers où il avait été déposé lors du départ des Frères de la Rossignolerie, cette importante maison des Frères se situant sur cette paroisse. C'est à l'occasion de la restauration du monument que les tableaux ont été enlevés et non remis en place. Mais le Frère Michel a pu en faire une copie en 1943 dans les mêmes dimensions, c'est-à-dire 530 x 655 mm. L'original ne portait aucune signature.

Pour nous, le rapprochement avec Sandelin s'impose. A part l'œil gauche qui a été relevé, le dessin de tous les éléments concorde, notamment la ligne aquiline du nez, le dessin de la bouche et du menton à fossette. Les seules différences notables se remarquent dans le costume : largeur du col et repli d'un coin du rabat gauche et apparition de franges sous le rabat.

Nous avons consciencieusement relevé tous les éléments qui tendent à résoudre positivement le problème Sandelin. Il pourrait être la source de la peinture

4



Sandelin I



Sandelin II



Angers



Scotin



Scotin-Rome



Scotin-Ciney

d'un Léger, qui ne serait pas Pierre Léger et qui aurait été gravée par Scotin.

Il faut avoir conscience que l'enjeu, iconographiquement parlant, est considérable, car nous aurions, en Sandelin, un authentique portrait du Fondateur dans la force de l'âge, et, si l'on excepte le portrait en jeune chanoine, le seul réalisé de son vivant.

Dans le cas de l'authenticité du portrait, on aimerait connaître les circonstances qui ont marqué la création de ce portrait, plus que probablement peint dans la plus grande discrétion et à l'insu de son sujet.

Dans la même hypothèse, il resterait aussi à expliquer comment le tableau de Léger disparut si rapidement. En effet, les copies les plus anciennes montrant M. de La Salle dans une bibliothèque, s'inspirent, vu l'inversion, de la gravure de Scotin.

IV
Le groupe Crêpy-Scotin au XVIIIe siècle

La gravure de Scotin inspire très tôt des tableaux et des gravures. Ils durent être nombreux car toutes les communautés de Frères désiraient certainement entrer en possession du portrait de leur fondateur et en répandre l'image dans les classes.
Dans ce chapitre, nous étudions les gravures du XVIIIe siècle inspirées principalement par Scotin, mais qui ont repris des éléments à la gravure, plus ancienne, de Crêpy.

A. LA GRAVURE FABRE

Le document le plus précieux de cette période, tête de file d'une série importante d'estampes, est une gravure anonyme. Nous lui donnons l'appellation de « gravure Fabre », nous allons en voir la raison.

Elle ne nous est connue à ce jour que par deux photographies de qualité médiocre, déposées aux Archives de la Maison Généralice. (AMG-BJ 507/2, 3 : 33, 34). Les épreuves, collées sur des cartons très rigides de 163 x 107 mm., ont comme signature **J. Fabre / Marseille.** Le verso est plus explicite : **Photographie Artistique / J. Fabre / 38, Allée de Meilhan / Marseille** (fig. 42).

Elles proviennent du Frère Lucard. Dans une lettre, écrite à Marseille le 10 mars 1882, le Frère annaliste de l'Institut, après avoir parlé des portraits gravés qu'il a trouvés au Cabinet des Estampes à Paris, ajoute : « J'en ai un autre qui n'y est pas non plus, mais dont j'ignore le nom du graveur. » (AMG-BJ 507/1, 25 : 14).

Dans la même lettre, après avoir parlé de photographies des portraits originaux en sa garde (notamment « Du Phly » et « Léger »), et qu'il destine au Supérieur Général à Paris, il précise : « la quatrième photographie est celle d'une gravure qui manque au Cabinet des Estampes, mais qui paraît la plus ressemblante après celles des portraits originaux. Le Vénérable s'y montre avec une touchante expression de sainteté. » Le



42. Gravure Fabre.

document conservé aux AMG est effectivement une des photographies commandées par le Frère Lucard au photographe marseillais Fabre.

D'évidence, l'auteur de la gravure a réalisé une synthèse des deux gravures connues de son temps, Crêpy et Scotin.

On reconnaît le parti général emprunté à Crêpy : le saint est dessiné dans un ovale qui porte l'inscription tirée de saint Matthieu, **SINITE PARVULOS VENIRE AD ME, TALIUM EST ENIM REGNUM COELORUM. Math. c. 19.** La disposition des mots et le genre même des caractères sont identiques à ceux de Crêpy.

Un autre emprunt concerne les textes, mais unifiés dans un seul cartouche et celui-ci est abondamment décoré de rinceaux, de guirlandes et d'une large coquille festonnée et découpée. On y lit : **Le portrait / de Mre / Jean Baptiste De la Salle, prêtre, Docteur en Theologie ancien / Chanoine de Ntre Dame de Reims, et Instituteur des Fresres des / Ecoles chretiennes. // Lequel a excellé dans la pratique de toutes les vertus**

chretiennes et religieuses / sur tout en Charité et en Zele, pour l'instruction de la Jeunesse principalem(en)t des pauvres ; a vecu dans un entier abandon à la Providence pendant 40 / ans quil a demeuré avec les Frères de son Institut ; Dans toutes ses / peines et afflictions il disoit ordinairement Dieu soit Beni. / Il est mort à Rouen le jour du Vendredi saint de l'année 1719 / agé de 68 ans.

L'auteur a logiquement supprimé la mention **tiré après la mort** qui existait en Crêpy, car il propose une image vivante du saint, écrivant sa Règle. Le nombre d'années de vie commune, 40, est indiqué en chiffres et non en lettres, la place manquant au bout de la ligne. Tout le reste du texte est remarquablement identique, y compris le changement du style de l'écriture pour l'expression **Dieu soit Beni.**

Par contre, l'effigie du saint mélange habilement les influences de Scotin à celles de Crêpy, auxquelles s'ajoutent plusieurs options personnelles de l'artiste, sans nul doute à cause des contraintes qu'imposait le choix de la forme ovale au lieu du rectangle adopté par Scotin.

La composition ne retient que l'essentiel ; le fond est démuni de tout détail.

Le visage du saint emprunte ses éléments essentiels à Crêpy, à l'exception des yeux, ouverts et fixés sur le crucifix. Les traits sont durcis, l'expression est austère.

Le costume, soutane et manteau, est copié sur Scotin. Cependant la ceinture est complétée par un nœud d'où les extrémités s'échappent vers le bas.

Le problème des mains est résolu assez singulièrement, pour ne pas dire maladroitement. Si la main droite tenant la plume d'oie est due à Scotin, l'avant-bras correspondant, selon une formule discutable, disparaît derrière le corps ; il faut avouer que le résultat n'est guère heureux. L'autre main, très grande, est imitée de Crêpy mais elle s'applique, doigts écartés, sur la poitrine ; du même côté, l'avant-bras correspond au dessin de Scotin, y compris le détail du parement de la manche.

La table est inspirée, elle aussi, de Crêpy, mais, à la manière de Scotin, elle est couverte d'un tapis, plus richement orné toutefois. L'angle apparent du meuble supporte un livre, un encrier à panse arrondie et un crucifix. Le livre est fortement relevé pour justifier le geste de l'écrivain. Il porte, comme dans Crêpy, mais en pleine page, les mots **Regles des freres des Ecoles Chréti / ennes.**

Il reste à signaler les écoinçons des deux angles supérieurs, remplis par un ornement quadrilobé.

La gravure Fabre paraît assez ancienne ; il ne semble pas téméraire de la situer dans les années trente du XVIIIe siècle, car elle suit de près celle de Scotin et elle a exercé elle-même, très rapidement, des influences que nous allons signaler, notamment sur le graveur Desrochers, qui mourut en 1741.

B. LES GRAVURES DE DESROCHERS

1. Etienne Desrochers

Graveur bien connu au XVIIIe siècle, Etienne-Johandier Desrochers naquit à Lyon, le 6 février 1668 et mourut à Paris le 8 mai 1741. Le **Dictionnaire de Biographie française** le fait naître cependant le 6 février 1688.

Après avoir longtemps travaillé à Lyon,



43. Gravure Desrochers I.

il alla s'établir à Paris, où il fut reçu le 3 avril 1783, à l'Académie de Peinture et de Sculpture. Il fut graveur en taille-douce et éditeur d'estampes. Il dirigea un important atelier fonctionnant rue Saint-Jacques à Paris, à l'enseigne du Mécénas, puis rue du Foin. On n'y grava pratiquement que des portraits.

Le renom de ses œuvres lui attira de la considération. En 1726, le prince de Hesse l'honora d'une médaille. La même année, Sa Majesté Impériale, Charles VI de Habsbourg, le gratifia d'une autre médaille. Desrochers mourut à Paris en 1741.

Son œuvre est immense. Les suites qu'il publia firent concurrence à celles de Crêpy et elles furent continuées après sa mort par Petit. Princes et rois, théologiens, gens de lettres, philosophes, artistes, généraux, bref, tous les personnages de quelque réputation du règne de Louis XIV et de son successeur prennent rang dans une vaste galerie iconographique, où Heinecken a dénombré 600 pièces. Divers volumes en ont été tirés. Desrochers a publié lui-même, en deux tomes, peut-être en 1735, un **Recueil de Portraits Des Personnes qui se sont distinguées tant dans les Armes que dans les Belles-lettres et les Arts, comme aussi la famille Royale de France et autres Cours Etrangères.** Au British Museum, les deux volumes contiennent 470 pages. (THIEME 1913: 150; BÉNÉZIT 1976 3: 535; ROUX 1951: 131-267; PORTALIS ET BÉRALDI 1880: 750-4)

Des quatrains et des sixains fort amusants accompagnent généralement les gravures. Le poète de service s'appelait Gacon. Pour juger de son style, il suffit de relire ce qu'il écrivit, au frontispice du volume II du recueil cité, dans une préface curieuse où il célèbre les mérites du graveur:

Poursuis cher Desrochers, grave tous les grands hommes
Tant de siècles passés que du siècle où nous sommes
Représente leurs ports, leurs gestes et leurs traits
Je te promets des vers pour orner leurs portraits
Ma muse les peignant toujours d'après nature
N'en imposera point à la race future...

2. La gravure de Desrochers I

Une première estampe figure dans le tome II des **Hommes illustres**, conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris avec le cachet de la B.R. (Bibliothèque Royale — photographies en AMG-BJ 507/3, 10 ET BU 956, 3) et au British Museum. La Bibliothèque Municipale de Rouen en possède un tirage original. (fig. 43)

La gravure mesure 148 x 102 mm. L'analyse de l'œuvre permet d'affirmer que l'artiste avait eu sous les yeux la gravure Fabre que nous venons d'évoquer, ainsi que les deux sources de cette gravure Fabre, c'est-à-dire Crêpy et Scotin.

Le recours à Crêpy se marque dans la distribution des trois textes, l'auteur ayant seulement omis, comme dans Fabre, les mots **Le Portrait tiré après la Mort.** Il a simplement ajouté **Il naquit** à **Reims** avant de signaler le jour de sa mort.

La proportion du personnage est amplifiée, permettant la suppression de plusieurs détails périphériques. Le visage, très particulier, vient de la gravure Fabre, dont l'ascétisme est corrigé par des traits plus remplis, presque lourds.

Les yeux sont tournés vers le spectateur. L'artiste a voulu de même améliorer les gestes en repliant le bras tenant la plume, l'autre bras présentant le livre au lecteur. Dès lors, la retombée de la ceinture, la table et l'encrier pouvaient disparaître.

L'enjolivement du cadre Fabre a été simplifié. Le cartouche revient à la relative sobriété de la gravure de Crêpy, tandis que l'encadrage du texte inférieur est rendu plus élégant par l'arrondissement des deux côtés latéraux, comme dans Scotin. Le fond du tableau ajoute de petits traits verticaux aux hachures de Crêpy. Dans les angles supérieurs laissés par l'ovale, le décor se transforme en une image de deux cœurs enflammés dans lesquels on lit respectivement les mots **Fides** et **Charitas**. Les écoinçons inférieurs se contentent d'être des figures géométriques triangulaires donnant l'illusion du relief.

Il n'apparaît aucune indication de lieu d'édition. Tout au plus pouvons-nous attribuer une signification au fait que, dans le volume du British Museum, le portrait de M. de La Salle figure entre ceux de Pierre Fournier et de Joseph Lambert, qui portent tous deux : **se vend à Paris chez E. Desrochers rue du Foin.**

L'interprétation du visage du saint s'éloigne plus encore du canon habituel que dans la gravure qui lui a servi de modèle. Comme tel, il exercera cependant une influence réelle, que nous retrouverons dans les gravures de Conquy, de Trémelat, de Fontenier.



44. Gravure Desrochers II.

3. La gravure de Desrochers II

Nous n'avons pu voir aucun original de cette estampe. Nous la connaissons par une photographie considérablement agrandie des Archives de la Maison Généralice. (AMG-BJ 507/2, 3 ; fig. 44)

Elle est identique à la première, à la seule différence que les traits du visage se rapprochent davantage de ceux gravés par Crêpy et proposent une effigie particulièrement vivante du saint, une des meilleures de la première époque.


Mre Jean Baptiste de la Salle
Prêtre, Docteur en Theologie, et Instituteur
des Freres des Ecoles Chretiene
Suite de
Desrochers
Si loisive ignorance et la grossiereté
Ou croît et s'avilit la malheureuse enfance,
Annoncent d'un etat la triste decadance,
Repends moy sot Orgueil de vains titres flatté;
Obscur à tes regards que n'a point merité
Le mortel qui bannit ces monstres de la France?
A Paris chez Petit rue S. Jacques a la Couronne d'épines pres les Mathur

4. La gravure de Desrochers III

La Bibliothèque Municipale de Rouen possède une troisième estampe signée par Desrochers. Aux AMG, ne figurent que des photographies, mais appartenant à deux variantes si on considère les indications de la maison d'édition (fig. 45).

Cette troisième estampe se limite, en ce qui concerne le personnage, à reproduire exactement, mais en l'inversant, le buste de la gravure de Scotin. L'imitation est particulièrement fidèle: ligne de la chevelure, inégalité de la hauteur des sourcils, irrégularité de la racine du nez: presqu'aucun effort de transposition ou d'amélioration n'a été consenti. L'inversion elle-même témoigne à sa manière du choix de la facilité.

Le cadre ovale ne porte pas d'inscription. Les deux écoinçons supérieurs remplacent les cœurs enflammés par des figures triangulaires semblables à celles du bas.

La légende d'identification est plus courte: **Mre Jean Baptiste de la Salle, / Prêtre, Docteur en Theologie, et Instituteur / des Freres des Ecoles Chretiennes.** Elle est contenue dans un cartouche plus ouvragé, portant au centre une coquille arrondie.

L'inscription inférieure, circonscrite dans un rectangle, est un texte que l'on doit sans doute à Gacon:

Si loisive ignorance et la grossiereté
Ou croît et s'avilit la malheureuse enfance
Annoncent d'un etat la triste decadence
Réponds moy sot orgueil de vains titres flatté;

Obscur à tes regards que n'a point mérité
Le mortel qui bannit ces monstres de la France?

Les deux variantes de maisons d'édition sont:

A Paris, chez Daumont rue St Martin.
A Paris chez petit rue S. Jacques à la Couronne d'épines près les Mathur[in]s.

Le Frère Lucard date la gravure des environs de 1745; il ignore que Desrochers est mort en 1741.

Un certain nombre de peintures anciennes du Fondateur, tourné vers la droite et proche de Scotin par les traits du visage et le détail du costume, attestent la grande influence exercée par Desrochers III sur l'iconographie lasallienne.

5. La gravure de Duchez

Malgré la distance chronologique, nous plaçons ici, sans différer, quelques notes sur une gravure du XIXe siècle.

Elle reproduit très fidèlement la tête du Fondateur vue par Scotin et retouchée par Desrochers III. Cette œuvre, de 140 x 94 mm est signée **Eug Duchez Sculpt.** Elle apparaît comme frontispice de la **Vie du Vénérable J.-B. De La Salle** de l'abbé Salvan, éditée en 1852, à **Toulouse, Imprimerie V(euv)e Dieulafoy, rue des Chapeliers, 13.** (fig. 46)

A la page XXXIV de sa préface, l'auteur du livre s'en explique d'une manière instructive. « Le portrait, peint par Pierre Léger, dit-il, a été gravé par Scotin et par Desrochers, peintre du roi. C'est cette dernière gravure que j'ai fait reproduire dans cet ouvrage avec une rare beauté d'exécution. »

Il justifie son choix par cette considération: « Tous les autres portraits de l'abbé de La Salle, qui ont été publiés, soit en France, soit à Rome, n'ont aucun rap-

◀ 45. Gravure Desrochers III.



46. Gravure de Duchez.

5



Fabre



Crêpy I



Scotin



Desrochers I



Desrochers II



Desrochers III



Duchez

port avec celui de Léger, qui a toujours été regardé comme celui qui reproduisait avec le plus de vérité les traits du serviteur de Dieu. »

Une lettre de l'abbé Salvan à un Frère Assistant, datée du 7 février 1852 à Toulouse, répète sa satisfaction de l'œuvre de Duchez.

> « La première partie de la Vie de Mr. de la Salle est imprimée.
> L'édition est magnifique. J'ai fait graver le portrait de Desrochers que j'ai découvert. La gravure que j'ai fait exécuter à Paris est un vrai chef-d'œuvre et fait ici l'admiration de tous les artistes. » (AMG-BB 151/10)

Le portrait est présenté dans un ovale, comme son modèle. L'inscription porte : **Le Vénérable Jn Bte de LA SALLE / Fondateur de l'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes.** L'œuvre est effectivement très fine et techniquement parfaite.

Les signatures portent: **Imp. de Drouard r. du Fouarre à Paris. Eug. Duchez sculpt.**



V

Les peintures en buste au XVIIIe siècle

La tradition des portraits en buste de M. de La Salle commença par le portrait mortuaire et se continua par la peinture d'Ernemont et les gravures de Crêpy et de Desrochers. Elle se poursuivit au cours du XVIIIe siècle par de multiples effigies, dont certains, à des titres divers, occupent une place importante dans l'iconographie lasallienne.
Comme ils sont très proches les uns des autres, l'ordre de leur étude ne s'impose pas à première vue. Il sera guidé ici par une certaine logique d'évolution, qui ne possède pas, faut-il le dire, de rigueur chronologique. Les premiers, les peintures Burkhard et Auxerre, sont les plus proches du portrait mortuaire . Viennent ensuite quatre portraits relativement isolés dont le dernier seul a exercé une influence connue, ce sont: Ciney, Sèvres, Grolée et Pelay. A la paire Burkhard-Auxerre, et dans la même ligne d'évolution, nous plaçons une autre paire de tableaux, Lucard-Rome et Lucard-Paris. Il nous restera ensuite à donner quelques renseignements sur plusieurs portraits disparus, puis à étudier l'étrange histoire du portrait de Gravières.

A. LE PORTRAIT BURKHARD

Nous le citons en premier lieu parce qu'il paraît le plus proche du portrait mortuaire. Signalons immédiatement qu'il possède un frère jumeau dans le portrait Auxerre.

La toile proviendrait du grenier de Caluire. Elle a été amenée à Saint-Maurice-l'Exil par le Frère Léo Burkhard, puis apportée par lui à Parménie en 1957 (fig. 47).

Le châssis mesure 730 x 600 mm. Le portrait est-il aussi ancien que sa place dans la logique iconographique le suggère ? Une expertise scientifique pourrait seule le confirmer ou l'infirmer. Les surfaces sont craquelées, y compris sur l'auréole qui a cependant été ajoutée après la béatification ou la canonisation. Des retouches sur la chevelure sont restées sans craquelures.

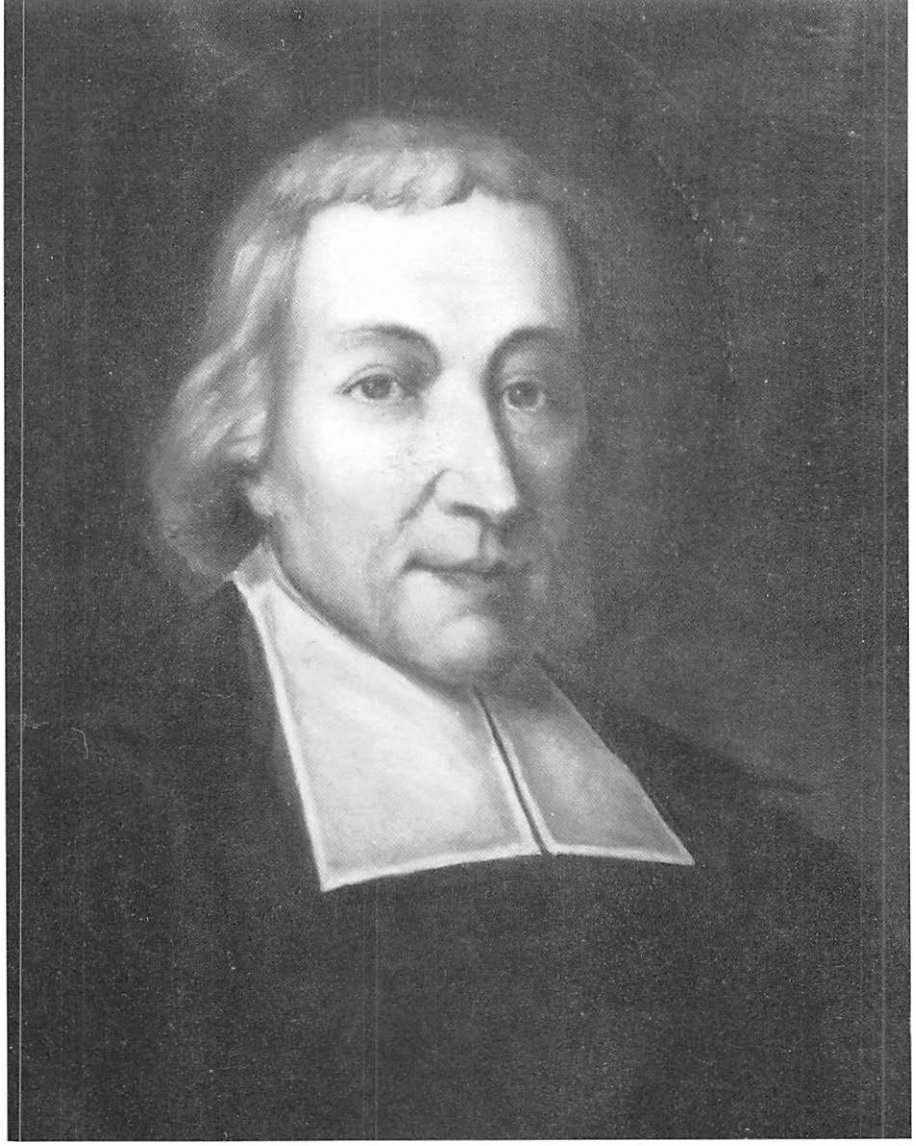
Le saint est représenté regardant vers la droite, à mi-corps, le bras gauche apparent tenant un livre vert à tranche rouge.

Le visage est serein et le regard attentif. Le nez très long se rapproche de celui du portrait mortuaire, de même que les cheveux gris et la forme de la bouche. Quelques autres détails paraissent renvoyer à Scotin, malgré l'inversion: la forme du rabat (surtout dans sa portion droite avancée en pointe) et l'ample manteau qu'il propose. Les cheveux gris sont ceux que Scotin a gravés et que Desrochers III a repris fidèlement. Un discret bout de dossier de fauteuil derrière l'épaule confirme que le modèle de la peinture représentait le saint assis sur un siège.

Ces influences sont secondaires cependant si l'on considère que l'auteur n'a pas imité l'inversion imposée par les gravures.

Le détail du bras qui tient un livre peut, dès à présent, se rapprocher de celui que nous verrons dans le tableau Sèvres, mais celui-ci dans un style beaucoup plus habile.

◀ 47. Portrait Burkhard. Cf. p. 110.



48. Portrait Auxerre. Cf. p. 110.

B. LE PORTRAIT AUXERRE

La communauté de Saint-Joseph d'Auxerre l'a honoré autrefois (fig. 48, 49). Le tableau se trouve aujourd'hui à la Roche-au-Coq à Saint-Pierre-les-Nemours.

M. Philippe Laurent, créateur du portrait officiel du bienheureux Scubilion, l'a restauré en 1987.

Nous avons affirmé plus haut la parenté étroite entre Auxerre et le portrait Burkhard de Parménie. Les dimensions des deux oeuvres sont rigoureusement les mêmes: 730 × 595 millimètres. Une foule de détails sont identiques: masses de la chevelure, dessin allongé du nez, partie visible de l'oreille, forme de la bouche, géométrie du rabat et du manteau. Seules deux différences les distinguent: dans Auxerre la tonalité du visage accentue la couleur rouge et la main tenant le livre disparaît.

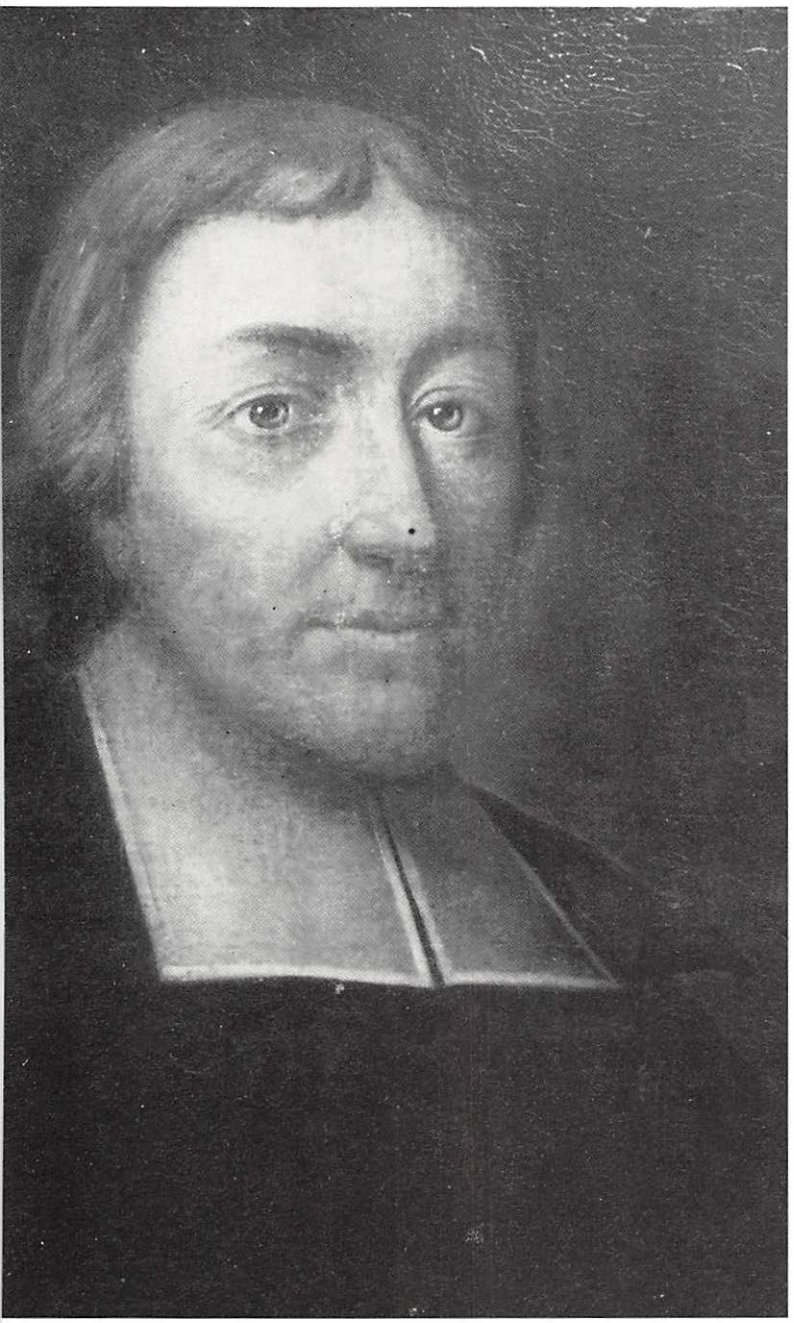
Cette absence du bras pourrait situer Burkhard logiquement devant Auxerre. Nous avouons que la note ascétique du premier le rapproche davantage de l'effigie mortuaire qui paraît le modèle commun des deux portraits que nous comparons. Auxerre se situe très suggestivement entre le portrait conservé à Parménie et les portraits Lucard plus récents (fig. 49) p. 110.

50. Portrait Ciney. ▶

C. LE PORTRAIT CINEY

Dans la maison du Mont de La Salle à Ciney, on a mis en valeur trois portraits anciens (parmi lesquels le Scotin-Ciney) dont le plus précieux se place, dans la ligne d'évolution après ceux de Parménie et d'Auxerre, avant celui de Sèvres. Il représente le Fondateur en buste. (fig. 50, 51)

Le châssis mesure 687 x 550 mm. La toile était plus grande à l'origine, car l'espace au-dessus de la tête est très court et l'inscription du bas est coupée à moins d'un cm. du bord.





La peinture a beaucoup souffert, notamment à la suite d'un malencontreux vernissage devenu très opaque. Etudiée à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruxelles, elle a été estimée irrécupérable par les experts. Elle a été néanmoins restaurée à nouveau en 1987 par M. Hendrickx.

La toile de Ciney demeure pourtant un très beau portrait, remarquable par la vivante expression du visage et l'éclat des yeux. Le visage tourné vers la droite le dégage de la dépendance des gravures et le situe dans la suite assez immédiate du portrait mortuaire.

51. Portrait Ciney : détail.

La ressemblance qu'il propose est originale. Les cheveux gris sont ceux que Scotin a gravés et que Desrochers III a repris fidèlement.

L'inscription, en bas du portrait, porte sur une seule ligne: **Messire J. Bte de La Salle Prestre — Docteur en théologie Chanoine de Reims, Instituteur des Frères des Ecoles chrétiennes.**

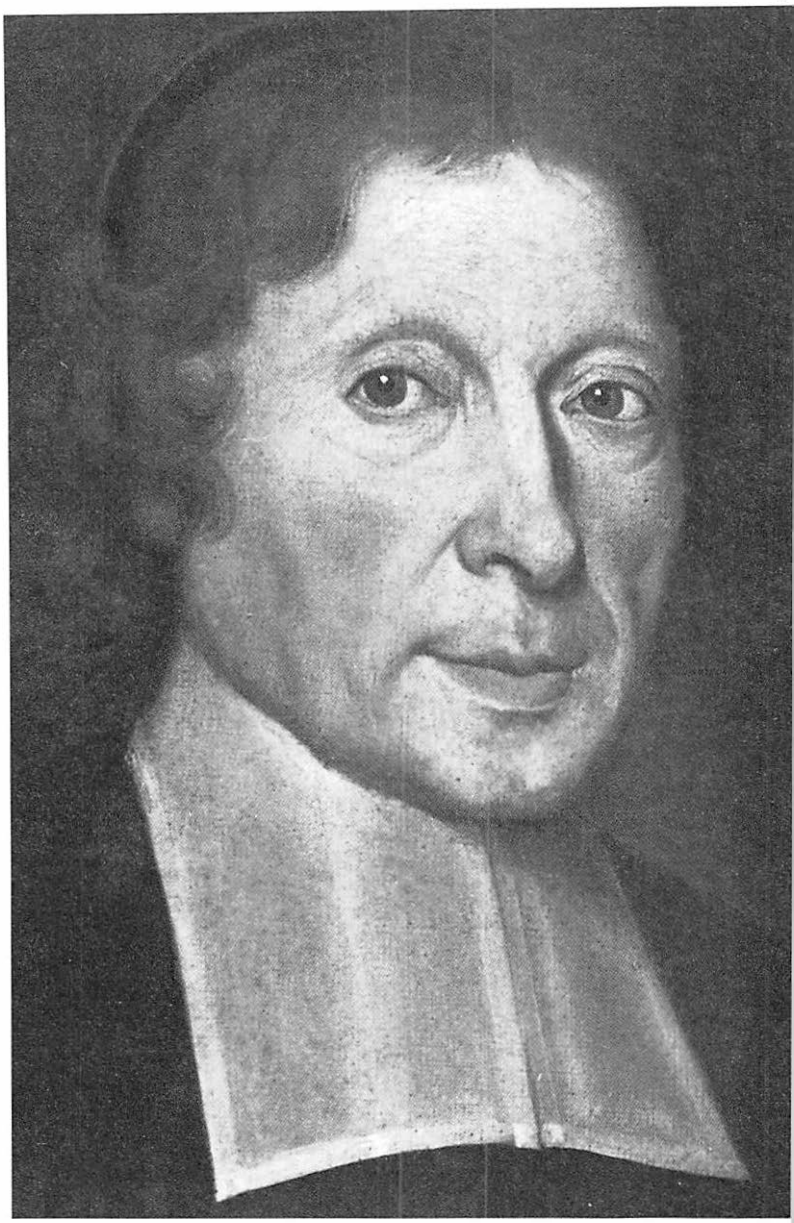
Aucune signature n'est visible.

Selon le témoignage du Frère Florel-Jean, ancien infirmier de la Maison-Mère de Lembecq, puis de Ciney, le tableau proviendrait de la Communauté de la rue Sainte-Marguerite à Liège, fondée en 1819 (AMG-BJ 507/4, 2 ET 3). Le Frère Florel signale que le tableau a été rentoilé.

Jusqu'à présent, le tableau s'isole des autres effigies anciennes du Fondateur, mais il perpétue d'excellentes qualités de portrait, pour la vie qui en rayonne, la bienveillance et le regard d'un homme pénétrant.

D. LE PORTRAIT SEVRES

Dans la chapelle du Foyer Lasallien, au 78A rue de Sèvres à Paris, on peut admirer un excellent portrait de saint Jean-Baptiste de La Salle (fig. 52). Sa signification, sa datation et son histoire ont suscité des polémiques, et donc des textes abondants. Disons d'emblée que, comme le portrait de Ciney, il nous propose des traits de visage qui n'ont pas été reproduits ailleurs, et de meilleure qualité encore; mais le malheur a voulu qu'on ait présenté Sèvres comme une effigie d'après le vif, à l'origine de toutes les autres représentations de l'époque.



53. Portrait Sèvres, détail. Cf. p. 106.

On le désigne dans la littérature d'Institut par l'expression « portrait rue-de-Sèvres ». Nous avions proposé de le nommer « portrait Fabien », en hommage au Frère Fabien-Anatole Jouniaux, qui l'avait découvert et qui avait eu le mérite de mobiliser autour de la toile un nombre impressionnant de témoignages et de travaux scientifiques. L'appellation blessant la modestie du Frère Fabien, nous parlerons simplement de **portrait Sèvres**.

Il s'agit d'une toile de 670 x 530 mm environ. On y voit M. de La Salle présenté de trois quart vers la droite, le buste présent jusqu'au niveau du bras droit dont la main tient un livre, un des doigts inséré au milieu des pages. La chevelure, aux nombreuses boucles de couleur châtain, encadre un visage paisible et attentif, les yeux grands ouverts, les traits bien marqués et peints avec une grande aisance (fig. 53). Le rabat, un peu raidement dessiné est bleuté. La main est plutôt négligée.

Dans un article antérieur à la découverte, nous tentions d'établir que pratiquement tous les portraits du XVIIIe siècle dérivaient plus ou moins directement du portrait mortuaire (MÉMOIRE-MARIE 1954: 187-200). Or le tableau Sèvres, qui appartient manifestement à cette série de portraits, fut présenté comme ayant été réalisé du vivant du Fondateur: après une nouvelle interprétation de Blain et les amplifications de Lucard, la tentative de M. Gense, en 1716, était créditée une fois de plus, d'une réussite (CELSE 1957). Cette seconde thèse sapait le fondement même de la première, dont par ailleurs elle ne faisait aucune critique. Un échange d'arguments devenait inévitable.

Rappelons d'abord l'histoire de la découverte. Au début des années quarante, le Frère Fabien-Anatole, de la Communauté de la rue de Sèvres à Paris, avait pris soin de recueillir trois tableaux délaissés dans un coin du bâtiment, alors Procure de France. Il les rangea au-dessus d'un rayonnage d'archives.

Lorsqu'en 1956, le Frère Frédien-Charles, Visiteur du district de Paris, attira l'attention des Frères sur les souvenirs de l'Institut que pouvaient recéler les vieilles maisons (FRÉDIEN 1956), le Frère Fabien reprit en main les tableaux et les identifia comme étant les portraits de deux supérieurs généraux, Frère Barthélemy et Frère Guillaume de Jésus, le troisième étant un portrait de saint Jean-Baptiste de La Salle.

Un voisin, restaurateur de meubles, lui signala l'intérêt de ce dernier tableau, car le châssis, travaillé au racloir et porteur de clous forgés à la main, indiquaient un âge ancien, soit le règne de Louis XIV, soit celui de Louis XV.

Stimulé par ces révélations, l'auteur de la découverte se mit en campagne pour soumettre le tableau à deux sortes d'experts: des spécialistes de la restauration et des artistes à qui il demanda un avis de nature esthétique.

C'est ainsi que le tableau Sèvres reçut les honneurs d'un examen complet dans les laboratoires du Louvre: rayons X, rayons ultra-violets, rayons infra-rouges, examen microscopique de la couche picturale.

Signalons auparavant que, dans un livre récent, Mme Magdeleine Hours, directrice du laboratoire du Louvre, raconte à sa manière la découverte du portrait. Un de ses fils fréquentait, dit-elle, l'école des Frères de la rue de Grenelle. Il eut comme devoir, un jour, de faire une présentation graphique du Fondateur des Frères. Sa mère téléphona à la Bibliothèque Nationale où l'on rechercha des estampes. L'écolier profita de trois copies de portraits gravés pour réaliser un triptyque avec au centre un portrait de Jean-Baptiste de La Salle qui n'eut pas l'heur de plaire au Frère professeur. La Bibliothèque Nationale confirma cependant l'authenticité des trois portraits, éveillant la curiosité du Frère Directeur.



52. Portrait Sèvres.



27. Peinture Scotin-Ciney, détail.

Celui-ci déclara à Mme Hours: « Cette découverte nous surprend et nous touche profondément. Si cette gravure est bien le visage du saint, je crois avoir découvert dans une armoire de notre maison-mère, ici à Paris, un portrait découpé dans une toile ancienne et qui semble représenter le même personnage. Est-ce que vous auriez la bonté de l'examiner pour savoir s'il s'agit d'un tableau original du saint? » Selon le texte de Mme Hours, le Frère directeur paraît s'appeler Frère Fabien. La directrice du laboratoire du Louvre dit plus loin que ce Frère fit immédiatement un rapport à la congrégation et partit peu après à Rome afin de présenter le portrait (HOURS 1987: 208-210).

Il apparaît que le récit du Frère Fabien mérite davantage notre adhésion: le Frère Fabien n'était pas directeur de la maison et il n'existe, à notre connaissance, aucune gravure à la B.N. qui s'apparente au portrait Sèvres..

Quoi qu'il en soit d'ailleurs, ce qui importe, c'est le résultat de l'expertise, qu'on peut lire dans un rapport que rédigea Gabriel Goulinat, chef de l'Atelier de Restauration des Peintures du Musée du Louvre, rapport daté du 6 juin 1956.

> « La toile, sur son vieux châssis d'époque, est très fatiguée; la pellicule picturale devient pulvérulente et elle est détruite en de nombreux endroits. [...] En revanche, un examen aux Rayons Ultra-Violets nous apporte la certitude que tel qu'il est, ce portrait n'est altéré par aucune retouche. L'œuvre est malade, mais parfaitement sauvable par un rentoilage et une restauration discrète. » (FABIEN, 1959: 14-15)

Dans un autre rapport, Mme Hours, dira au contraire:

> « Les manques de peinture y sont insignifiants et confirment, s'il en était besoin, l'excellent état de conservation de ce tableau. » La peinture fut donc rentoilée et le châssis nettoyé. »

Une question était proposée aux restaurateurs: quel est l'âge du portrait? A ce propos, il faut relire attentivement le début du rapport Goulinat dont nous venons de lire un extrait:

> « Ayant été invité par le Frère Fabien à étudier un portrait avec main, peint sur toile (hauteur 0. m 67 largeur 0. m 53), il m'apparaît que cette œuvre, d'un artiste secondaire, Pierre Léger, est bien de la fin du XVIIe siècle ou du début du XVIIIe. Le personnage représenté est incontestablement Saint Jean-Baptiste de La Salle, si on le compare aux documents qui m'ont été montrés. L'analyse du visage dénote des qualités psychologiques certaines et la facture de ce fragment principal du tableau est particulièrement franche. Il est donc probable que nous nous trouvons en présence d'un portrait exécuté d'après nature. »

Le Frère Fabien note significativement: « M. Goulinat n'entend pas ici attribuer absolument cette œuvre à Pierre Léger; s'il nomme le peintre, c'est qu'il avait sous les yeux, pour comparer, des reproductions du tableau de Léger. La préoccupation était alors de dater l'œuvre, quel qu'en fût l'auteur. » (FABIEN 1959: 15) De plus, dans une lettre du 21 juin 1960, G. Goulinat écrit: « Je fais ici allusion au tableau que j'ai eu l'honneur de restaurer, qui est visiblement à la base de **dix sur onze des portraits qui me sont présentés** ». (AMG-BJ 507/3, 6.7) C'est nous qui soulignons, car les réponses qu'on attendait ont été suggérées par l'apport d'une série d'effigies de M. de La Salle. Nous ne savons pas quels sont les portraits qui furent présentés, mais leur nombre signifie que le restaurateur eut en main l'essentiel des documents iconographiques anciens.

Ces déclarations nous éclairent sur les antécédents de l'examen scientifique. Le tableau n'est pas signé, mais lors de la découverte, ou peu après, le Frère Fabien fut persuadé qu'il possédait le portrait Gense, attribué à Pierre Léger. C'est comme tel que le tableau a été présenté aux experts, en leur fournissant au surplus les photographies des autres portraits déclarés comme dérivés du premier. Cette opinion, au départ, a-t-elle influencé le jugement des spécialistes de la restauration? Les textes qu'on a lus plus haut répondent par eux-mêmes.

Et pourtant, lorsque, dans une lettre à G. Goulinat, nous avions exposé la difficulté de dater avec précision une peinture quand on ne dispose, comme éléments d'appréciation, que la toile et des études de couches picturales, et non des éléments significatifs d'ordre historique, il avait répondu: « Vous avez raison de penser qu'il est difficile de préciser la date d'une peinture à 20 ans près, lorsqu'un renseignement valable ne peut être donné, soit par le moindre détail d'un costume, ou bien encore par une réalité chimique due à certaines couleurs employées à partir d'une époque déterminée. » (Lettre personnelle à l'auteur, le 16 octobre 1957). M. Goulinat insista alors sur l'argument du réalisme de la peinture qu'il ne peut expliquer que si le portrait a été fait d'après le vivant. Nous examinerons cet argument plus loin.

Quoi qu'il en soit pour l'instant, nous devons constater que les rapports des experts tendent à situer le tableau à la fin du XVIIe siècle ou au début du XVIIIe. Ainsi, le rapport Hours dit: « Le poids atomique peu élevé des glacis, la préparation au blanc de plomb, de même que le style et la toile, sont caractéristiques d'une œuvre de la fin du XVIIe siècle ou des toutes premières années du XVIIIe siècle. » (FABIEN, 1959: 42)

Mais il y aurait davantage comme en témoignent diverses déclarations de Mme Hours. L'aggrandissement de l'arrière du tableau révèle des inscriptions malheureusement peu lisibles.

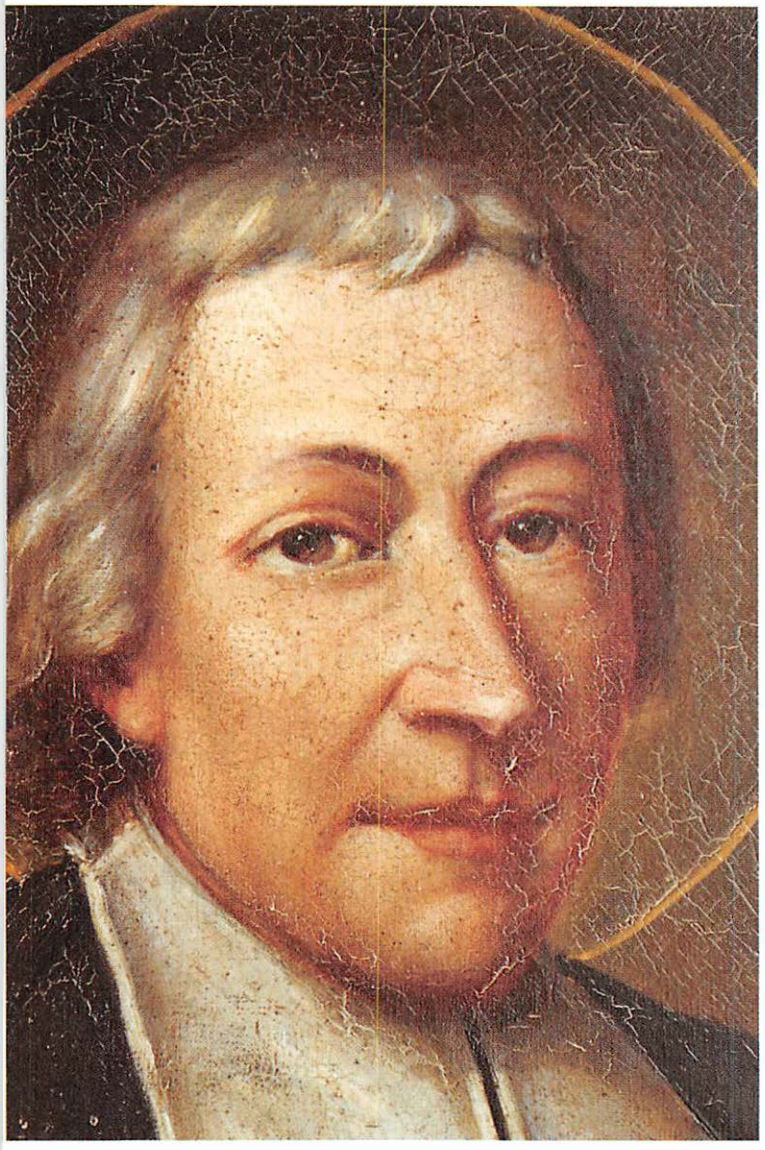
> « On réussit, dit le Rapport Hours, à déchiffrer un graffiti qui paraît être **J B LA SALLE** et deux dates; l'une peinte, 1713? l'autre écrite à la main et à deux reprises: 1716? Mais surtout on peut lire sur un montant du châssis les traces d'une inscription peinte: P. LEGER Ft 17?? Pourtant, quand on examine de près cette dernière date, on remarque qu'elle est écrite en chiffres assez malhabiles qui en cachent d'autres peints. A vrai dire, cette inscription est très estompée et cela se comprend. Elle est même un peu cachée par le rebord de la toile qui, à cette époque, en partie détachée, était à cet endroit rabattue derrière le châssis. Malgré tout, le nom du peintre est lisible. »

Le rapport ajoute:

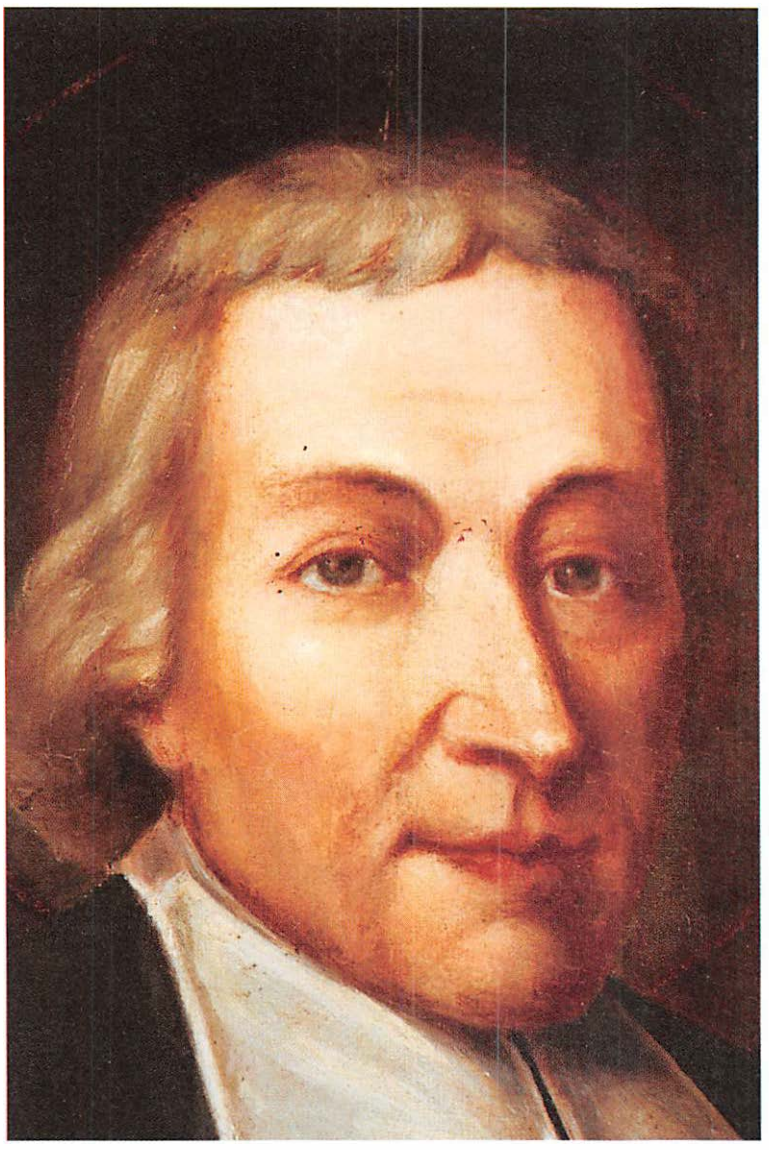
> « Il est heureux que la photographie du dos du portrait — photographie effectuée peu de jours après la découverte du tableau — ait fixé tous ces détails. En effet, le rentoilage d'une part, le nettoyage du châssis d'autre part ont fait disparaître ces inscriptions. »

Il n'est plus possible aujourd'hui que de travailler sur des photographies fortement agrandies, très floues, et finalement peu convaincantes.

Notons que ces diverses déclarations ont encouragé à vieillir davantage encore le portrait et à le reporter aux premières années du XVIIIe siècle, abandonnant par là l'hypothèse Gense pour garder cependant le nom de Léger. Le Frère CELSE (1957) suppose finalement qu'il existe



47. Portrait Burkhard, détail.



49. Portrait Auxerre, détail.

trois peintures de Léger, le Sèvres, puis la peinture dont Scotin s'inspira, enfin le portrait qui sera étudié plus loin, celui dit habituellement « Léger II ».

Nous ne croyons pas, quant à nous, qu'on doive attribuer un quelconque crédit à ces interprétations d'inscriptions pour lesquelles on tente de proposer, d'ailleurs avec beaucoup de réticences, des lectures trop conjecturales.

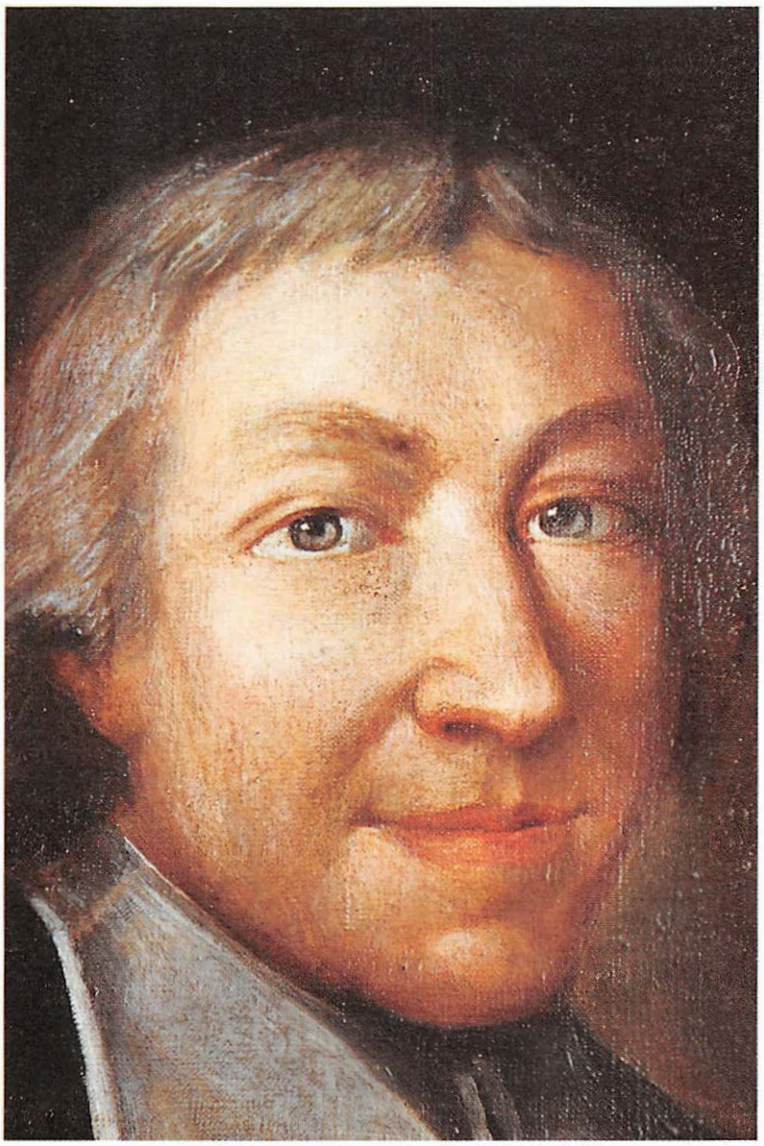
Par ailleurs, que peut signifier une date comme celle de 1713, qui correspond au moment tragique où saint Jean-Baptiste de La Salle vivait exilé dans le Midi et caché aux yeux de ses Frères ?

Il faut reconnaître cependant que sur un point l'assentiment des experts fut unanime : le portrait doit avoir été exécuté d'après le vif. Retenons encore à ce propos, d'un rapport de Mme Hours, le passage suivant :

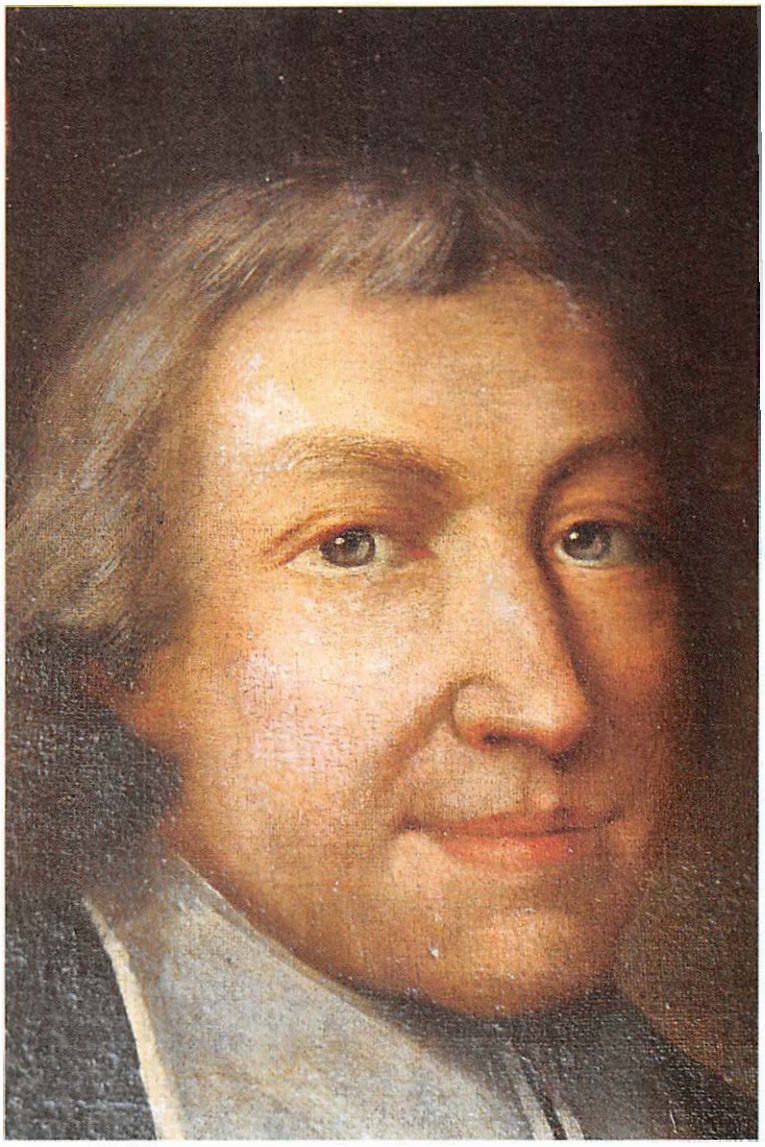
> Une photographie infra-rouge [...] souligne [...] les qualités de la peinture qui se révèle un portrait vivant, plein d'audace, d'une extraordinaire acuité et, à notre avis, exécuté incontestablement d'après nature.« (FABIEN 1959 : 43)

De la lettre déjà citée de G. Goulinat, nous extrayons de même ce qui suit :

> « Ce n'est pas [...] une œuvre de maître, mais c'est la traduction fidèle d'un bon



58. Portrait Lucard-Paris, détail.



60. Portrait Lucard-Rome, détail.

> peintre. Il a devant lui un personnage dont il analyse les traits avec intelligence, conscience et sens aigu de la psychologie. Il faut tout de même que l'auteur de ce portrait ait eu assez de talent pour peindre aussi franchement et n'alourdir d'aucune fatigue de métier sa transcription de la vie. Cette observation à laquelle j'attache la plus grande importance, écarte la possibilité d'une copie. »

Ces diverses prises de position ont été appuyées par plusieurs artistes interrogés à ce sujet par le Frère Fabien, et dont nous devons maintenant communiquer les témoignages.

M. Lejeune, membre de l'Institut de France, auteur de deux statues de saint Jean-Baptiste de La Salle à Reims (cathédrale et hôtel de La Salle) admire le portrait Sèvres :

> « Cette œuvre mérite une étude approfondie quant à son origine et à sa remise en état ; ne connaissant pas d'autre portrait de cette qualité il est à présumer que ce serait un original du XVIIIe siècle. » (FABIEN 1959 : 14)

P. Gandon, Prix de Rome, membre du Jury de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris, graveur d'un timbre-poste en l'honneur du Fondateur, écrit à son tour :

> « J'ai examiné le portrait de Saint Jean-Baptiste de La Salle découvert récemment par le Frère Fabien. Ce portrait est sûre-

ment un portrait du Saint, et de beaucoup supérieur à toutes les effigies du Saint dont j'ai eu sous les yeux les reproductions. Il y a là un accent de vérité qui me fait penser que le tableau n'est pas une copie, mais une toile peinte d'après nature. » (CELSE 1957 : 77)

E. Rostain, restaurateur de peintures des Musées de France est du même avis que ses collègues déjà cités :

> « Le tableau qui nous a été présenté, portrait de Saint Jean-Baptiste de La Salle, nous paraît, après examen de la toile, de la préparation et du châssis d'origine, dater de la fin du XVIIe siècle. Le portrait peint par un artiste honnête, paraît très sincère. Nous pensons qu'il faut écarter l'idée d'une copie. » (id. 1957 : 78)

M. Ryaux, consulté par les bons offices d'un intermédiaire, — pour sauver l'objectivité du jugement, — écrit à son tour :

> « Le portrait d'ecclésiastique que m'a présenté ce jour Monsieur L., est à ma connaissance une œuvre originale et authentique, exécutée vers la fin du XVIIe siècle ou au début du XVIIIe, par un peintre de faibles moyens. Le tableau n'est pas rentoilé et est encore fixé sur son châssis original. » (id. 1957 : 78)

L'expert avait été averti qu'il s'agissait de saint Jean-Baptiste de La Salle — et on lui soumit en même temps d'autres portraits du saint...

A des dires d'experts, on pourrait évidemment opposer des affirmations d'autres experts. Le grand spécialiste allemand des portraits de saints, Wilhelm Schamoni, va jusqu'à affirmer : « Je ne crois pas que le Rue-de-Sèvres représente le saint, il est le portrait d'un autre personnage. » (AMG-BU 957/1, 1 : 11)

Mais nous préférons aligner d'autres objections.

Le portrait Sèvres appartient à un groupe d'œuvres ayant des traits communs. Même les auteurs qui revendiquent l'antériorité absolue de Sèvres reconnaissent ce fait. En voici trois témoignages.

Gandon écrit :

> « J'ai gravé le timbre à l'effigie du Saint d'après le tableau connu de Léger ; je connais bien les proportions de son visage, j'ai retrouvé des proportions absolument identiques dans le portrait qui m'a été soumis, moins les mollesses du tableau de Léger. » (Fabien 1959 : 16).

Le tableau de Léger auquel il est fait allusion est celui qu'on désigne d'habitude sous le nom de « Léger II ».

Du rapport Hours, nous extrayons le passage sans équivoque qui suit :

> « La ressemblance avec les autres portraits connus, peints ou gravés, est indubitable : il s'agit du même personnage. Il suffit de comparer le portrait gravé provenant de la Bibliothèque Nationale et représentant Saint Jean-Baptiste de La Salle gravé par Desrochers — contemporain de Saint Jean-Baptiste de La Salle — pour s'en assurer. La gravure de Crêpy, que nous avons examinée à la Bibliothèque Nationale, fut exécutée vraisemblablement d'après le masque mortuaire ; il révèle une structure identique du visage ».

A leur suite, le Frère Celse insiste sur l'identité de nombreux traits.

> « M. Lejeune et M. Gandon, qui avaient longuement étudié le visage sur le Léger II, le premier pour la statue de Reims, le second pour graver le timbre du Centenaire, n'ont pas eu d'hésitation à reconnaître le même personnage dans les deux portraits. Outre le même costume, on constate les mêmes proportions, le même point de vue, la même direction de la lumière et les traits se correspondent. La fossette du menton n'apparaît pas dans le

> Léger; en fait elle n'est peut-être plus noyée dans une ombre plus savante. » Le même auteur continue: « Nous [...] retrouvons les détails communs à Du Phly, Scotin, Ernemont: pommettes très marquées, commissures et dessin des lèvres, repli maxillaire de la joue. La chevelure, couleur mise à part, se rapproche de Du Phly, pris comme on sait sur le lit de mort, et se partage au milieu du front de même manière dans tous les portraits, avec une petite touffe détachée très caractéristique. Seul, avec Scotin, il présente, très apparente, une fossette au menton. En outre, il accuse le rebord saillant de l'orbite, tel qu'on le remarque sur Du Phly et sur le crâne du Saint, conservé à la Maison Généralice de Rome. ... On notera la similitude particulièrement frappante du visage dans Ernemont et Rue de Sèvres. » (CELSE 1957: 81-82)

Il faut y ajouter, selon le même auteur, des concordances de mesures.

> « Même les dimensions générales concordent. Si la peinture de Rome mesure 69 x 56 cm, le portrait de Grand-Bigard [une grisaille proche du « Léger II »] en mesure 69 x 57; celui de Ciney [...] 70 x 55, et enfin le portrait de Sèvres a 67 cm sur 53! Chacune de ces dimensions étant d'ailleurs approximatives à cause du repli de la toile sur les cadres. Le hasard ne peut intervenir à ce point. »

Conscients du fait que de telles ressemblances impliquent des rapports de dépendance, les partisans de l'ancienneté prioritaire de Sèvres doivent logiquement faire dériver de celui-ci Du Phly, Crêpy, Ernemont, Scotin et d'autres. Le Sèvres serait au fond le seul vrai portrait de saint Jean-Baptiste de La Salle, et tous les autres n'en seraient que des interprétations subalternes, y compris le portrait mortuaire, ce qui est tout de même étonnant! Peut-on imaginer l'artiste opérant hâtivement devant la dépouille mortelle et s'inspirant en même temps d'un portrait dont on nous dit par ailleurs qu'il était soigneusement caché à cette époque?

Outre cette invraisemblance, nous voyons poindre une difficulté, mineure sans doute, mais peut-être significative, le problème de la calotte.

Le tableau Sèvres porte une calotte noire, comme celui de Ciney. C'est la calotte des frères, prévue par la Règle. Il semble que les Frères ont admis très tôt, sinon voulu, sa représentation pour leur Fondateur. Mais si on admet que le portrait Sèvres a été peint d'après nature, un texte du biographe Blain devient gênant. Parlant de son héros, il dit:

> « La négligence à porter la tonsure de l'étendue convenable, ou à la rafraîchir exactement, l'indisposait et le faisait entrer en soupçon contre la régularité de celui qui paraissait avoir honte de représenter sur sa tête, la couronne d'épines de Jésus-Christ, ou qui ne s'étudiait pas à se procurer cette marque honorable de ressemblance avec ce divin sauveur. La même raison le prévenait contre l'usage de la calotte, qui cache la couronne et qui établit la coutume de la diminuer.
> Par ce principe, il n'en porta point durant tout le temps de sa vie; et il tenait toujours ses cheveux aussi courts que les Frères. » (BLAIN 1733b: 245)

L'existence d'une calotte parmi les reliques attribuées au saint semble un argument faible en regard de cette énergique affirmation de quelqu'un qui a vécu longtemps en compagnie du Saint.

Enfin et surtout, si le portrait Sèvres avait existé du vivant même du Fondateur, il se serait imposé absolument comme modèle prioritaire après la mort du saint, d'autant plus que ses qualités artistiques auraient d'emblée supplanté

les essais insatisfaisants que constituent, à partir du portrait mortuaire, le Crêpy, le Scotin et tous les autres dont la multiplicité même atteste l'imperfection dans la ressemblance telle que la souhaitaient les Frères.

A ce dernier et important argument, on répond en construisant de toutes pièces une peu vraisemblable histoire du portrait de Sèvres. Elle est longue et complexe. Nous la résumons ici.

En 1723, deux frères fondent la Communauté d'Auxonne, le Frère Antoine et le Frère Barnabé. Cinq ans plus tard, le Frère Drolin, envoyé à Rome en 1701 par le saint Fondateur, rentre au pays et se fixe à Auxonne. Le Frère Barnabé est alors directeur, ayant succédé au Frère Antoine devenu secrétaire particulier du Frère Timothée, Supérieur général.

Entre 1725, date à laquelle le Frère Antoine a pris ses fonctions à la Maison-Mère de Saint-Yon, et 1733, date de la mort du Frère Drolin, le Supérieur général aurait envoyé le portrait Sèvres à Auxonne, pour la consolation du Frère Drolin, le tableau étant supposé représenter M. de La Salle peu après 1700, tel que l'avait connu le bon Frère au moment de son départ pour la ville éternelle. (Remarquons tout de suite la date: 1725 : six ans après la disparition du Fondateur, à l'époque de la gravure Crêpy, le Frère Supérieur possède le portrait.)

En 1791, le Frère Vaubert arriva à Auxonne. Assermenté à la Révolution, il redevint le citoyen Louis Sarajenet. Il se maria et continua sa mission d'éducateur chrétien.

En 1854, l'école des Frères ressuscita à Auxonne. Les filles de Louis Sarajenet remirent aux Frères un bon nombre de livres de l'ancienne Communauté ainsi que trois portraits dont ceux de M. de La Salle et du Frère Barthélemy.

L'année 1860 vit la suppression de la communauté d'Auxonne. On suppose que le Frère Directeur envoya les trois portraits à la Maison-Mère de Paris.

A ce moment, l'histoire devient plus vérifiable. En 1887, pour préparer la béatification toute proche, les Supérieurs se proposèrent d'obtenir une statue du futur bienheureux et s'adressèrent au sculpteur Cabuchet à qui ils confièrent un tableau pour s'en inspirer.

Ce n'est qu'en 1902 que la veuve de Cabuchet remit le portrait. Le Frère Supérieur général Gabriel-Marie signa une étiquette qui porte: « **Portrait de saint Jean-Baptiste de La Salle prêté à Monsieur Cabuchet, sculpteur, par le T. H. Frère Joseph, en 1887, pour faire la statue destinée aux Cérémonies de la Béatification, qui eurent lieu l'année suivante (1888), à Saint-Sulpice. Ce tableau a été remis à la Maison-Mère, en avril 1902, par la veuve de M. Cabuchet. - On a toujours cru que c'est une reproduction du tableau de Pierre Léger par lui-même. F. Gabriel-Marie Supr Génl.** ». Une autre étiquette, rattachée à la première par une bande gommée porte « **Cette note (« Portrait de Saint-Jean-Baptiste de la Salle ») est destinée à prendre place — mais non collée — derrière la toile que le F. Procureur Général avait dans sa chambre. Elle a une valeur réelle.** »

En 1905, lors de l'exil de la Maison-Mère, le tableau s'égara, alors qu'on le croyait à Lembecq. Le Frère Procureur possédait la première étiquette qui avait

été retrouvée séparée du tableau et y joignit la seconde. Le tableau n'apparaissant pas, les étiquettes émigrèrent aux Archives.

Lors de la restauration de Sèvres, des traces d'une étiquette apparurent sur l'arrière du tableau. Leurs dimensions correspondaient exactement à celles de la note du Frère Gabriel-Marie. Le portrait envoyé à Cabuchet était donc bien le Sèvres qui fut retrouvé à Paris en 1956 par le Frère Fabien. (FABIEN 1959 : 30-32)

Le Frère Fabien, à qui nous devons ces patientes mais illusoires recherches d'histoire, résume ainsi les avatars du tableau :

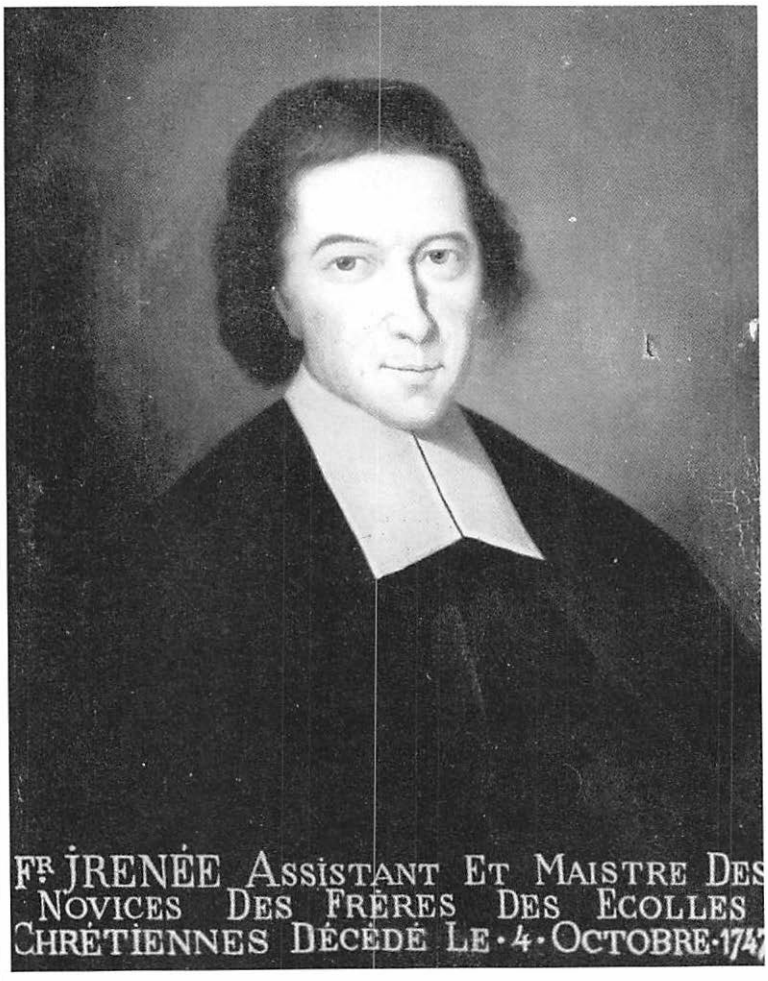
> « A peine exécuté, le portrait est soigneusement caché jusqu'à la mort du St Fondateur. Délaissé à cette époque, il est envoyé à une petite communauté excentrique où il reste ignoré de la plupart des Frères jusqu'à la Révolution. A ce moment, un particulier le recueille et le garde jusqu'en 1855. Il est alors rendu à l'Institut, mais continue à rester ignoré. En 1887, le tableau est prêté à un sculpteur qui le garde 15 ans. Réclamé sans doute, le portrait est rendu à l'Institut qui le revoit trois ans et commence à l'apprécier. Hélas ! tout un concours de circonstances survient qui cause à nouveau la perte du portrait pour 50 ans encore... On le retrouve en 1956... Et c'est ainsi qu'à l'heure actuelle ce portrait constitue toujours un type unique. » (FABIEN, s.d. : 5 n 7)

Ainsi, l'absence de toute influence du tableau s'expliquerait par son histoire. Malheureusement cette histoire n'est pleinement crédible qu'à partir de 1887, au moment du prêt à Cabuchet. La présence du tableau à Auxonne ne repose sur aucun argument vérifiable. Quand bien même on l'accepterait, on devrait admettre que le tableau se trouvait à la Maison de Saint-Yon avant une date située entre 1725 et 1733, à laquelle il aurait été envoyé à Auxonne, c'est-à-dire, comme nous l'avons déjà noté, au moment où l'on demandait à Crêpy et peut-être à Scotin de réaliser leurs gravures. Ces estampes auraient dû subir l'influence profonde d'un tableau de qualité, tiré du vivant de M. de La Salle et qui se trouvait à la disposition du Supérieur général. Nous savons que cette influence est totalement inexistante. La présence du Sèvres à Rouen est donc invraisemblable à cette époque.

Dans un article déjà cité, nous avions émis l'hypothèse suivant laquelle le peintre du portrait Sèvres se serait servi d'une personne vivante comme modèle (CORNET 1969 : 54). Il ne faut rien exagérer cependant, il nous paraît évident que le dessin du rabat et celui de la main ne sont pas, vu leur abstraction, des fruits d'une observation immédiate. Mais s'il est vrai que la vivacité des traits, en ce qui concerne le visage, ne peut s'expliquer que par un tel recours, encore faudrait-il montrer qu'il s'agit du saint en personne. Le peintre peut s'être adressé à quelqu'un qui aurait eu, lui aurait-on dit, à peu près les mêmes traits. Après tout, pour l'image du Fondateur, le peintre Müller, en 1887, prit prétexte du visage d'un Frère Scipion, et pour le Bienheureux Salomon comme pour saint Bénilde, on a imité les traits de Frères qu'on disait leur ressembler.

A cette hypothèse générale, nous en ajouterons ici une nouvelle, plus précise.

En considérant attentivement le Portrait Sèvres, ce qui le distingue surtout des autres, c'est la manière de traiter le bas du visage, d'accentuer les plis autour de la bouche. Or cette caractéristique se retrouve fort identique dans un autre por-



54. Portrait du Frère Irénée: Grand-Bigard.

trait du XVIIIe siècle, celui du Frère Irénée, le saint Maître des novices de Saint-Yon. Le portrait Sèvres aurait-il quelque relation avec celui d'une des personnalités les plus marquantes des débuts de l'Institut?

Le portrait du Frère Irénée existe à plusieurs exemplaires. Le Frère Lucard écrit de Marseille le 28 janvier 1882, au Frère Asclépiades:

> « Vous savez que le Fr. Timothée fit peindre le portrait du F. Irénée pour l'offrir à Madame de Montisambert. J'en ai retrouvé trois copies dont une avait appartenu au Pensionnat de Maréville; mais je crois aussi avoir retrouvé l'original; il était dans une cuisine où malheureusement un homme ignorant et maladroit l'a rendu très fruste en essayant de le laver avec de l'eau de javelle [sic]. On a, dans cette ville, un habile peintre restaurateur qui a bien voulu se charger de le remettre dans son premier état, pour une faible somme: il demande encore, avant de le rendre, une quinzaine de jours. » (AMG-BJ 507/1, 25: 10)

Nous ne savons pas d'où Lucard tient cette information. Les biographes du Frère Irénée rapportent seulement que celui-ci offrit à sa mère un portrait de M. de La Salle. Sa mère lui répondit: « J'ai reçu avec plaisir, et je regarde avec vénération le portrait de M. de la Salle ce saint homme à qui nous avons tant d'obligation: » (de LA TOUR 1774: 106-107)

Lucard n'a connu qu'une partie des faits. Nous pouvons faire état de cinq portraits du Frère Irénée, dont deux au moins paraissent particulièrement importants.

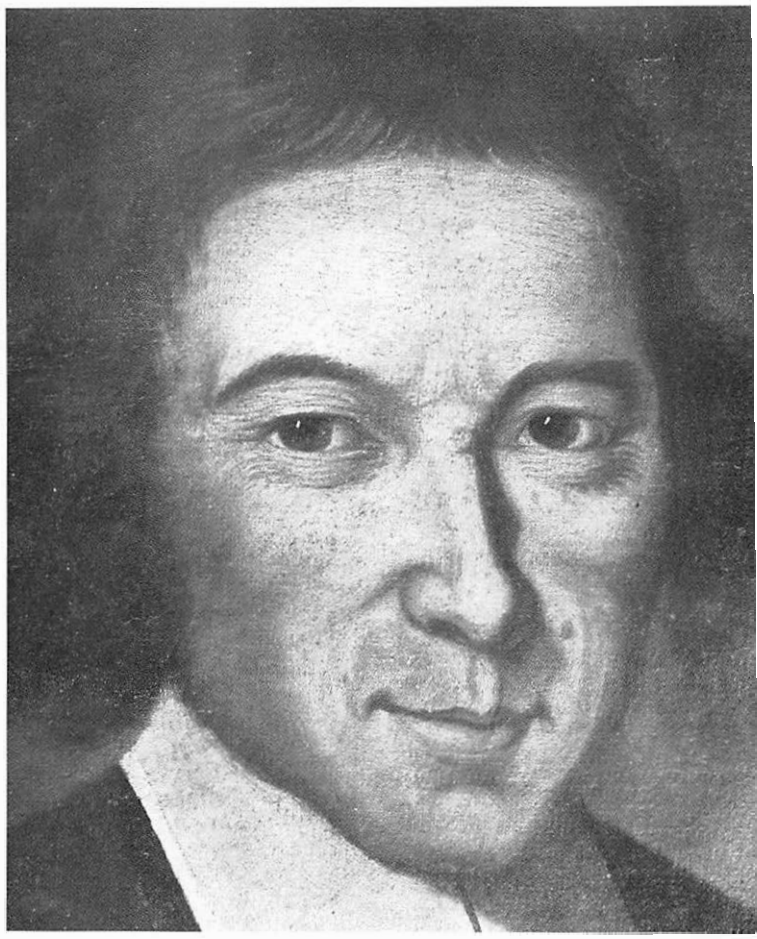
1. Le portrait de l'Hôtel de La Salle à Reims. Le Frère Irénée est représenté en buste. Il tient un livre, un doigt inséré dans les pages. Le tableau mesure 780 x 660 mm en ce qui concerne la partie visible dans le cadre. Les ressemblances avec le portrait Sèvres sont frappantes, surtout l'ensemble du bas du visage. Dans la partie supérieure, un carré orné de volutes contient une inscription: **BREA / MAJOR / PINXIT / 1749**

2. Le portrait des Archives de l'Institut à Rome. Il mesure 772 x 631 mm. (fig. 55). Il représente le directeur des novices aux yeux bruns, aux cheveux gris, la bouche entourée de forts sillons. Une inscription dans le bas identifie le religieux: **FR IRENEE ASSISTANT ET MAISTRE DES / NOVICES DES FRERES DES ECOLLES / CHRETIENNES DECEDE LE.4.OCTOBRE.1747.** La première lettre, I, a été corrigée. Le Frère Irénée, selon la biographie citée

plus haut, est décédé le 3 octobre 1747. A gauche du buste, le peintre a fait figurer un trumeau portant, vers le haut, le départ d'un chapiteau. Sur le montant, il a signé: **J. Paul Bréa / Pinxit / 1753.** Il s'agit donc d'une réplique du tableau de Reims, exécutée quatre années après ce dernier. L'histoire de ce second tableau est mieux connue que celle du premier. Au revers, une étiquette sur la croisée des lattes de raidissement, porte: **Toile retrouvée en 1906 à Angers / Dans un état lamentable / Restaurée par M. Audfray (peintre angevin) / offerte au T. H. frère Imier de / ... par le / fr. Charles Marie / ...** (**J. Sim...** Des notes complémentaires se trouvent aux Archives de Rome:

> « Un autre souvenir de la Rossignolerie ... rappelle d'édifiants exemples de haute vertu: C'est le portrait authentique de l'héroïque Claude François Lancelot Dulac de Montisambert dit Frère Irénée. A la Révolution, la garde du tableau fut confiée à une famille d'Angers qui le remit aux Frères revenus dans cette ville en 1820. Pendant de longues années, la précieuse image orna la salle d'Etude de la principale Communauté d'Angers. Relégué à l'époque de la sécularisation, dans un grenier, M. Simonneaux la retira de cet endroit poussiéreux et la mit entre les mains d'un habile peintre qui l'a très heureusement restaurée. Ce tableau ainsi réparé, a une valeur artistique fort appréciée des connaisseurs. »

Le Frère Simonneaux, dont le nom est incomplet sur l'étiquette, est bien connu pour ses publications signées I. de Cicé. On lui doit une vie du Frère Irénée. Le texte cité provient d'un manuscrit: **Les Etablissements des frères des Ecoles Chrétiennes / En Bretagne et en Anjou / Avant la Révolution** (AMG-CJ 502, 246bis). Dans la **Vie du frère Irénée**, édition de 1930, une note apporte quelques



55a. Portrait du Frère Irénée: Rome. M.G.

détails supplémentaires.

> « ... la toile signée Paul Brard [sic] — peintre normand, né à Caen — retrouvée à Angers en 1908 — Retouchée par M. Audfray, portraitiste de talent, elle orne aujourd'hui le bureau de travail du T. H. Frère Supérieur Général, à Lembecq-lez-Hal. Il est vraisemblable que ce portrait du Frère Irénée fut envoyé au pensionnat de la Rossignolerie par le Frère Agathon, élu Supérieur au Chapitre Général tenu à Reims (1777). Il avait été Directeur de la maison d'Angers. » (de CICÉ 1930: 173 note 1)

3. Second portrait de la Maison Généralice. Il mesure 690 x 572 mm. Il est fort semblable à celui dont nous venons de parler, quoique d'une technique plus empâtée. Il ne comporte pas d'inscription mais, dans l'angle supérieur droit, le peintre a ajouté les armes des Montisambert (**d'azur au chevron d'or accom-**

pagné en chef de deux roses d'argent et en pointe d'une fleur de lys d'or). Le tableau est signé, mais illisiblement. En dessous de la signature on déchiffre **Pinxit 1727**, mais la date étant retouchée, les chiffres ne sont pas alignés, on ne peut en faire état. La facture et les retouches suggèrent qu'il s'agit du tableau restauré à Marseille par les soins du Frère Lucard.

4. Le portrait de Grand-Bigard (fig. 54). Il s'agit d'un panneau mesurant 650 × 540 mm. La légende porte: **F^R JERENEE Assistant Et Maistre Des / Novices Des Frères Des Ecolles / Chrétiennes Décédé Le.4.Octobre.1747.** Cette inscription très soignée est identique dans son contenu au portrait de Bréa à la Maison Généralice. Elle est peinte en couleur rouge. L'orthographe indique qu'il s'agit d'une peinture du XVIIIe siècle. Le portrait est bon, le visage souriant et les yeux expriment l'intelligence.

Le portrait de Parménie. Provenant de Caluire, il avait été emporté par le Frère Léo Burkhard d'abord à Saint-Maurice-l'Exil puis à Parménie. Il disparut malheureusement en 1965 dans un incendie allumé par malveillance. C'était une pieuse pensée de placer un portrait du Frère Irénée au lieu même où le jeune Claude du Lac fit jadis une retraite décisive pour sa vocation et fut converti par saint Jean-Baptiste de La Salle.
Ainsi nous possédons au moins cinq portraits du Frère Irénée, de bonne qualité artistique et très semblables entre eux, dont deux sont signées par le même peintre et datés respectivement de 1749 et de 1753.

Peut-on relier ces effigies au portrait Sèvres autrement que par une ressemblance picturale? Un incident de la fin de la vie du Frère Irénée nous y invite. « Pour mieux conserver le souvenir de ce grand serviteur de Dieu, on fit venir un peintre dans sa chambre, tirer son portrait, et afin de ne pas alarmer sa modestie, on prit pour prétexte qu'il fallait retoucher au portrait de M. de la Salle qui était dans la même chambre, et qu'il savait n'être pas bien. Mais comme ce n'était guère le temps de faire cet ouvrage, que le peintre le regardait souvent, il s'en douta, se détourna, fut dans l'inquiétude et versa toujours des larmes jusqu'à ce que le peintre se fût retiré. » (de LA TOUR, 45)



55b. Comparaison Irénée Grand-Bigard

Le portrait Sèvres et celui du Frère Irénée sont, stylistiquement si proches l'un de l'autre, qu'il paraît légitime de les attribuer au même peintre. On peut dès lors émettre l'hypothèse que l'auteur du portrait de Frère Irénée a profité des circonstances pour créer un nouveau portrait de M. de La Salle en se servant des traits du Frère Irénée et qu'il utilisa par la suite les mêmes traits pour réaliser plusieurs portraits du vénéré maître des



comparaison Sèvres.

novices deux ans et plus après sa mort. Il est d'ailleurs de tradition dans l'Institut que le Frère Irénée ressemblait à Jean-Baptiste de La Salle.

Plusieurs auteurs se sont évidemment interrogés sur l'identité du tableau du Fondateur appendu dans le bureau du Frère Irénée et qui déplaisait à ce dernier. Cette insatisfaction d'un Frère des plus éminents par rapport à l'un des portraits existant en son temps est évidemment significative. La réponse n'est point aisée. S'agit-il du portrait Burkhard qui possède en commun avec le portrait de Sèvres le même dessin du bras droit tenant un livre où l'index est inséré dans les pages ? On le croirait volontiers si on tient compte que le portrait Burkhard reste très proche du portrait mortuaire, qu'il en conserve la maigreur et l'allure austère. Mais comment expliquer alors l'absence de fossette au menton ?

Quoi qu'il en soit, selon notre hypothèse, le Sèvres serait une œuvre de Bréa et daterait des environs de 1749.

Bréa l'Aîné était bien connu à la Maison de Saint-Yon puisqu'il fut chargé de décorer la chapelle. Nous devons ce renseignement à Lucard : « Le Frère Timothée fit peindre l'intérieur de la chapelle ; il commanda à Louis de Saint-Igny deux belles grisailles : l'Adoration des bergers et l'Adoration des mages, destinées aux deux autels qu'il avait fait placer dans la nef. Bréa Major lui fit pour le fond du sanctuaire un autre tableau, représentant saint Yon de grandeur naturelle. » (1863 : 102-103) Le tableau représentant l'évêque saint Yon se trouve aujourd'hui dans la chapelle de Saint-Jean-Baptiste de La Salle à l'église paroissiale de Saint-Sever à Rouen. Quant aux spécialistes de la peinture et de la gravure du XVIIIe siècle, ils ne connaissent qu'un Bréa, peintre et graveur, qui travaillait à Paris dans la seconde moitié du siècle (BÉNÉZIT 1976 2 : 287).

Pour conclure cette question du portrait Sèvres, nous voudrions revenir à l'argument essentiel. On peut être impressionné par les considérations amassées autour de l'œuvre. En iconographie, comme en linguistique, en paléontologie et en d'autres sciences, la méthode comparative est la seule qui puisse dessiner une histoire de valeur. Les parentés iconographiques ont conduit à penser qu'il y a une évolution logique des portraits lasalliens : l'histoire tout entière des premiers portraits devient inintelligible si on adopte la priorité de Sèvres.

E. LE PORTRAIT GROLEE

Il possède la particularité, à notre connaissance unique dans les portraits que nous avons à étudier, d'avoir pour support une plaque de cuivre. De forme ovale, les axes mesurent 225 et 170 mm (fig. 56).

Son propriétaire, M. Alain de Grolée-Virville, expert près de l'Administration des Domaines et Douanes à Paris, l'a acquis en même temps qu'un document qui lui était adjoint, un reçu de la fin du XVII[e] siècle :

> « Nous M[aît]res des Ecoles Chrétiennes et gratuites de la Ville de Laon avons receu de mons[ieu]r Vilette Receveur et tresorier des deniers patrimoniaux de lad[it]e Ville la somme de trente sept livres dix sols, pour un quartier de la pension qu'il a plu à mess[ieu]rs les Mair et Echevins nous accorder pour aider a notre subsistance dont nous les remercions tres humblement et led[i]t quartier commençant au premier avril et finissant au dernier Juin de la presente année, fait a Laon ce 17 may 1697 f. Gabriel. »

Le Frère Gabriel, qui fut directeur de 1685 à 1698, est-il le Frère Drolin, envoyé en 1700 à Rome par le Fondateur et auquel on a fait jouer un rôle dans l'histoire du portrait Sèvres ? Malgré la position affirmative des auteurs récents, nous pensons que le doute persiste, à cause du dessin de la signature. Aroz, donne le fac-similé de la quittance qui suivit celle que nous venons de citer, datée du 27 octobre 1697 (AROZ, 1975 : 77).

Le document conjoint suffit-il à situer le portrait à la même époque ? Nous le savons déjà, la présence d'un portrait de M. de La Salle dans une communauté



56. Portrait Grolée.

à cette époque où le saint vivait encore, soulève plus d'une objection, surtout en fonction de l'humilité du saint, mais aussi par le fait que, malgré des dissemblances sensibles, le portrait appartient tout de même à l'iconographie qui ne se dessine nettement qu'à partir d'Ernemont, de Parménie, et d'autres. Même la calotte, quant à elle, est bien clairement dessinée.

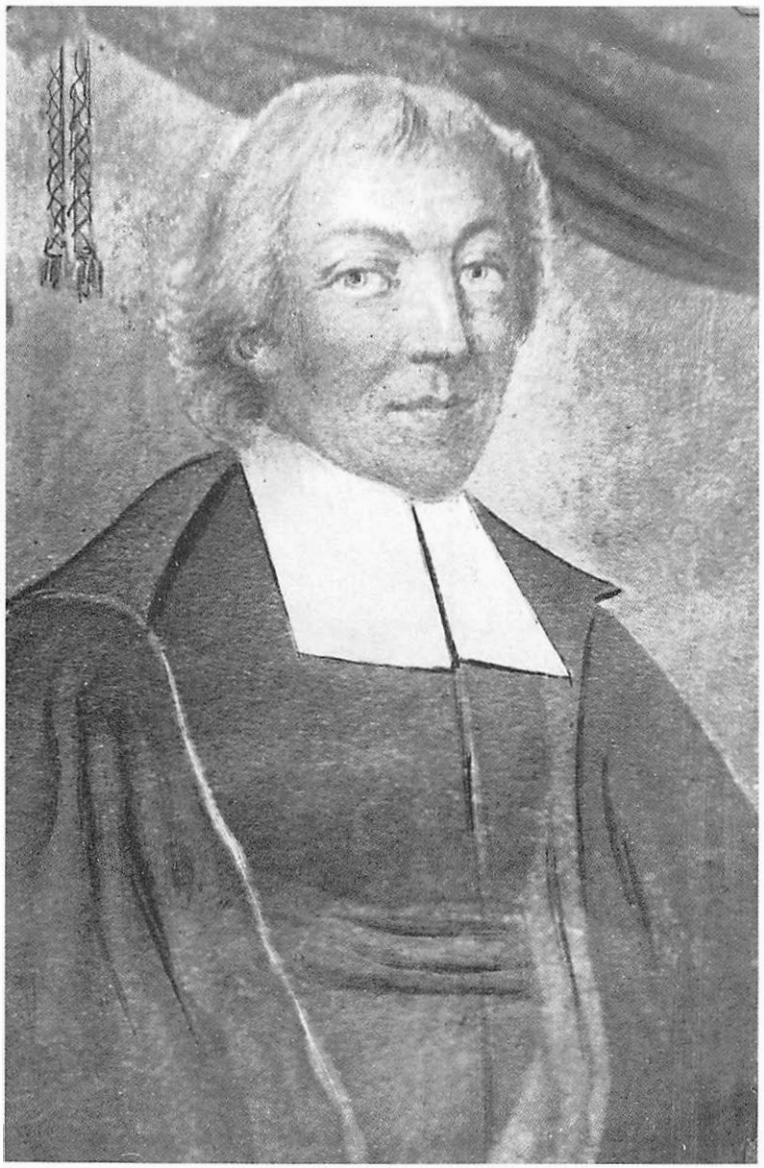
Il est vrai qu'on ne peut guère le considérer comme un chef-d'œuvre. De plus, le visage s'éloigne de la physionomie habituelle ; les traits plutôt mous s'encadrent cependant des habituels cheveux châtains qui se divisent au sommet du front en deux parties, y laissant une touffe très caractéristique.

Le portrait Grolée reste cependant un document plein d'intérêt, témoin d'un moment où l'iconographie lasallienne se recherche par de multiples tentatives.

F. LE PORTRAIT PELAY

Edouard Pelay fut Président de la Société Rouennaise des Bibliophiles. Ami des Frères, il publia en 1875 une **Translation dans la Chapelle de Saint-Yon du corps de l'Abbé De La Salle le 16 juillet 1734.** Le frontispice est une gravure d'après le portrait dit « Léger II ».

Il possédait une miniature du XVIIIe siècle dont nous avons deux photographies agrandies aux archives de la Maison Généralice (AMG-BU 957/2, 2 : 3 avec une légende erronée : « Miniature du 18e siècle à Rouen dessin d'Edouard Garnier et gravure de Chapon » — Les photos seraient du Frère Auctor) et une autre photographie, de 140 x 98 mm, à la Bibliothèque Municipale de Rouen (fig. 57). Au verso de cette dernière, on lit : « Photographie d'une miniature m'appartenant et dont une épreuve a été tirée pour la collection des portraits de saint Jean-Baptiste de la Salle appartenant à l'Institut des Frères de la Doctrine Chrétienne. Le 10 novembre 1909. E. Pelay. »



◀ 57. Portrait Pelay.

Le modèle de la miniature doit se chercher dans Scotin et surtout dans l'interprétation de celui-ci par Desrochers III. Le miniaturiste a cependant changé quelques détails : chevelure plus arrondie, racine du nez corrigée, et lignes du manteau plus sèches. Le manteau lui-même se replie sur les bras, mais différemment du portrait modèle. La ceinture est torsadée. L'arrière-plan s'agrémente dans la partie supérieure d'une tenture d'où s'échappent, vers la gauche, deux cordons terminés par des franges.

Qu'est devenue cette précieuse miniature ? Le Fr. Sylvain Morel nous écrivait de Rouen le 9 mai 1983 : « Renseignements pris, je regrette de vous informer que le bel héritage de M. Edouard Pelay ... a été dispersé et vendu de façon inconsidérée. Donc il est impossible de trouver trace de la miniature de notre saint Fondateur. »

Nous reparlerons du portrait Pelay dans le chapitre suivant à cause de l'influence qu'il a exercée sur une série importante de gravures.

Signalons, en attendant, qu'une gravure de la miniature, signée EG/L.C., mélange les éléments originels de l'original à d'autres provenant du portrait « Léger II » : traits du visage, ceinture. Elle fut préparée pour la grande édition de Ravelet, **Le Bienheureux J. B. DE LA SALLE**, de 1888. Elle figure à la p. 426 avec la légende : « Portrait du bienheu-

reux de la Salle, d'après une miniature très précieuse appartenant à M. Edouard Pelay, de Rouen. — Dessin d'Edouard Garnier; gravure de Chapon. » Cette légende est à la source de l'erreur d'interprétation de la photographie signalée plus haut.

G. LES PORTRAITS LUCARD, DITS LEGER II

Le plus connu des portraits de saint Jean-Baptiste de La Salle est celui, déjà abondamment cité, que l'on appelle communément « Léger II ». Nous proposons ici une autre dénomination car, disons-le d'emblée, on peut douter que le tableau soit de Léger. Pour éviter les malentendus et comme il a été particulièrement mis en vedette par le Frère Lucard, ainsi que nous aurons à le dire abondamment, nous l'appelons « portrait Lucard ».

Son importance provient, d'une part, de ses qualités plastiques qui suscitèrent, quoique tardivement, maintes copies et imitations et, d'autre part, d'une décision des supérieurs de l'Institut qui, en 1882, en auraient fait le portrait officiel dans la Congrégation, événement qui, du reste, demeure énigmatique comme nous le verrons en étudiant les documents officiels.

Le portrait Lucard pose donc des problèmes: en réalité des problèmes d'auteur, de datation, d'influence, de valeur, de ressemblance, et cela malgré le fait qu'il apparaît signé et daté avec toute l'évidence désirable: **Peint à Rouen par Pierre Léger en 1734.**

Mais il y a un problème supplémentaire: nous devons parler « des » portraits Lucard, car nous en connaissons deux exemplaires, l'un copie ou réplique de l'autre, ou tous deux copies d'un prototype disparu. Nous les appelons Lucard-Rome et Lucard-Paris: l'un, en effet, est conservé aux archives de l'Institut dans la ville éternelle, l'autre appartient au Foyer de la rue de Sèvres à Paris.

L'existence de deux exemplaires permet, remarquons-le sans tarder, de répondre à une objection faite parfois contre l'authenticité du portrait que Lucard avait recueilli à Rouen: on a pu penser en effet que ce tableau ne pouvait être important vu que les Supérieurs ne l'avaient pas emporté avec eux à Melun, mais l'avaient laissé dans la ville de Rouen où la révolution le fit passer chez un particulier. Tout change en effet si un deuxième portrait est réapparu qui, lui, pourrait provenir de Melun.

Le tableau parisien est un portrait d'homme âgé, au visage plein et souriant, aux yeux gris largement ouverts, à la chevelure grise également. Le rabat bleuté est bordé de blanc. La soutane est barrée d'une large ceinture. Les épaules sont couvertes d'un manteau qui enveloppe les bras. Le panneau mesure 580 × 695 mm. (fig. 58). Dans la partie supérieure, on lit, en lettres capitales, une inscription sur quatre lignes qui encadrent le haut de la tête: Mre **JEAN BAPTISTE DE LA SALLE / PRETRE ET / INSTITUTEUR / DES FRERES / DES ECOLES / CHRETIENNES.** Toutes les



58. Portrait Lucard-Paris. Cf. p. 111.

lettres sont ombrées, y compris d'ailleurs celles qui signalent l'auteur et la date.

Quant au tableau romain (fig. 59-60), il possède les mêmes caractéristiques et les mêmes dimensions. Il nous occupera en ordre principal, car celui de Paris vient seulement d'être découvert et restauré en cette année 1988.

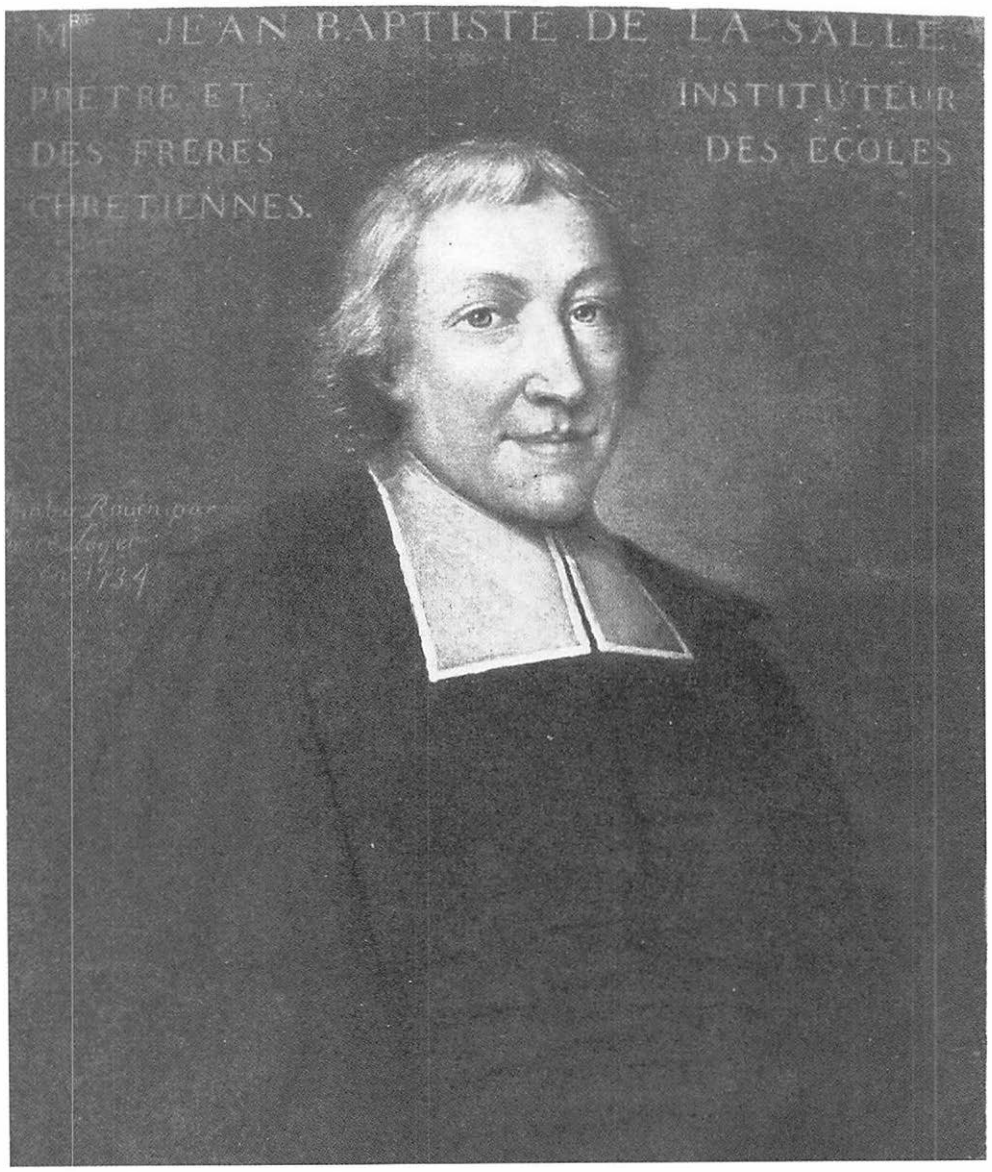
Il est question du tableau Lucard-Rome en 1872, dans une lettre du Frère Assistant Exupérien qui écrit le 7 septembre au Frère Procureur Général:

> « On se plaint avec raison que les portraits du Vénérable publiés jusqu'à ce jour sont inexacts et fort défectueux. A Rouen, on a retrouvé un tableau peint par Pierre Léger, élève de Jouvenet; ce portrait, bien conservé, paraît être ce qu'il y a de plus authentique et de plus beau. Je vous en envoie deux photographies assez mauvaises, mais qui permettent pourtant d'apprécier le type qu'il serait peut-être bien d'accréditer. » (Dossier « F. Exupérien » à la Postulation, Maison Généralice, 209/XIII).

Cette histoire est déjà esquissée dans la vie du Fondateur par Salvan, datée de 1852.

> « En 1734, aidé sans doute par les indications de l'ouvrage de M. Blin [sic], et par celles que purent lui donner les Frères qui avaient connu M. de la Salle, [...] Pierre Léger exécuta le beau portrait du serviteur de Dieu. Ce portrait original, qui existe encore, était regardé à Saint-Yon comme le véritable [...]. A l'époque de la Révolution, en 89, le Frère Sylvestre, directeur du noviciat à Saint-Yon emporta ce tableau et le conserva avec soin dans sa famille. Un membre de cette famille en fit présent au frère Augustin, directeur de la Maison de Rouen, où il est encore aujourd'hui. » (SALVAN 1852: xxxiii)

L'inscription sur le tableau existait-elle déjà à l'époque de la rédaction de la biographie de Salvan? Les trois indications concernant l'identification du personnage, l'auteur, ainsi que la date du tableau apparaissent en tout cas dans le texte de Salvan. Plus tard, le Frère Lucard affirmera à son tour que l'inscription se trouvait effectivement sur le tableau, mais recouverte par une couche de peinture. Le 23 janvier 1882, il écrit au Frère Asclépiades: « L'inscription, le



59. Portrait Lucard-Rome. Cf. p. 111 et p. 128.

nom et la date sont autour de la tête, mais dissimulés de manière à n'être vus qu'en plaçant le tableau pour pouvoir les lire. » (AMG-BJ 507/1, 25 : 10).

Il faut le croire, car le portrait Lucard-Paris possède les mêmes inscriptions, pareillement ombrées, et il n'apparaît nullement qu'elles aient été ajoutées. Ce n'est pas tout à fait le cas pour celui de Rome où, à l'occasion d'une restauration, les lettres ont été reprises d'une manière lisible, copiant celles qui avaient presque disparu comme l'indique le texte copié ci-dessus.

Notons qu'à partir de 1880, le Frère Lucard intervient d'abondance dans l'histoire de la peinture de Rome, justifiant, croyons-nous, le nom que nous avons donné au portrait lui-même. Le moment est venu de prendre un contact plus appuyé avec le personnage.

Jean-Baptiste Larronde naquit à la Bastide-Clairance, dans le département des Pyrénées-Atlantiques. Il prit l'habit et le nom de Frère Lucard au noviciat de Toulouse le 15 juin 1835. Après divers séjours à Castres, Toulouse et Béziers, et un court séjour à Londres, nous le trouvons à l'Ecole Normale de Rouen en janvier 1859. Il en devint directeur jusqu'en 1880, époque à laquelle le

Frère Irlide, pressentant les difficultés imminentes de la laïcisation, prit la résolution d'abandonner l'Ecole Normale que les Frères avaient fondée en 1829. En 1881, l'Ecole laïcisée quitta les locaux de la rue Saint-Lô pour s'installer sur l'emplacement de l'ancien Saint-Yon.

Le Frère Lucard resta un moment à Paris comme « historien », puis fut nommé, le 24 janvier 1881, préfet d'études au Pensionnat de Marseille où il séjourna jusqu'en juin 1883.

En quittant Rouen, il avait emporté avec lui de nombreux documents, y compris trois tableaux qu'il considérait comme particulièrement précieux: le portrait dont nous parlons, l'effigie mortuaire et le portrait du Frère Irénée.

C'est probablement à Marseille que le portrait de M. de La Salle fut restauré, en même temps que d'autres, notamment celui du Frère Irénée, comme nous l'avons indiqué plus haut. La toile a été renouvelée. Il est probable aussi que Lucard est responsable du rafraîchissement des inscriptions, légende, signature et datation. Cette retouche provient probablement du pinceau d'un artiste du temps, Frère Sévaldus, dont Lucard nous dit qu'il était occupé à copier le tableau.

Entre-temps, à Rouen et à Paris, on s'inquiétait de l'éloignement de ces souvenirs si précieux. Il s'ensuivit une correspondance copieuse que nous citerons un peu longuement parce qu'elle présente l'intérêt d'une véritable tranche concrète de vie dans l'histoire de l'iconographie lasallienne.

A Rouen, le Frère Directeur Abbon écrivait le 9 novembre 1881:

> « Le résultat [du départ du Frère directeur de l'Ecole Normale] est que le cher F. Lucard s'est emparé de ce tableau qui, au dire des anciens, était à Beauvoisine. Si ce bon frère est encore à Paris, ayez la bonté de lui demander ce qu'il en a fait. » (AMG-BJ 507/1, 25)

Il faut savoir qu'après avoir occupé St-Yon, le pensionnat des Frères de Rouen émigra successivement rue Beauvoisine, puis rue Saint-Gervais.

Le Frère Asclépiades annota sur la lettre « Ecrire au f. Lucard à ce sujet, de la part du T. H. le 11 novembre 1881. »

De Marseille, le Frère Lucard s'expliqua dans une lettre du 13 novembre 1881:

> « Avant de quitter l'Ecole Normale, j'ai mis l'original dans une caisse avec divers documents qui devaient me servir pour la vie de notre saint Fondateur et pour l'histoire de l'Institut, me réservant de déposer plus tard le tout à l'endroit qui me sera désigné par le très honoré Frère Supérieur. » (AMG-BJ 507/1, 25)

Le 23 novembre 1881, le Frère Armin Victor, visiteur provincial, à l'époque retiré à Paris pour cause de maladie, s'adressa, à son tour, au Frère Lucard:

> « Il paraît que le T. H. souhaite avoir le Portrait du Vénérable par Pierre Léger — j'entends l'original — Si je dis il paraît, c'est que ce n'est pas à moi qu'il a exprimé ce désir, attendu que, par ces mauvais temps, je ne vais guère au Régime. Mais le Ch. F. Asclépiades s'est fait l'écho de ce désir, souhaitant qu'il vous fût transmis... » (AMG-DF 353/2)

Le Frère Asclépiades avait envoyé, en effet, le 11 novembre précédent, une lettre adroitement interrogatrice au Frère Lucard.

« N[otre] T[rès] C[her] F[rère] Annaliste, Le T.-H. réunit en ce moment un Congrès de portraits du V[énéra]ble. Nous avons celui qu'on a fait venir de Toulouse, celui de Chartres, celui des Vans, etc.; mais il manque celui peint par P. Léger. A Rouen, dit-on, il a émigré vers Paris; serait-ce celui qui est au Régime? ou bien l'auriez-vous avec vous? Le T. H. me charge de vous écrire à ce sujet... »(AMG-BJ 507/1, 25).

Le portrait des Vans est sans doute celui que nous avons appelé le Pseudo-Gravières; les portraits de Chartres et de Toulouse ont disparu.

La préoccupation du Frère Supérieur Irlide était à l'époque de mettre de l'ordre dans le problème des portraits du Fondateur dont la multitude et la diversité étaient quelque peu oppressantes et paraissaient un inconvénient pour la bonne marche de la Cause de Béatification. Bientôt le Chapitre de 1882 sera saisi de la question.

Le Frère Lucard signalait dans une lettre du 4 décembre suivant:

« Les Frères ont à Marseille deux portraits du Vén. de la Salle; mais ils diffèrent entre eux ainsi qu'avec ceux que j'ai vu ailleurs. Le F. Sévoldus [sic] copie actuellement pour le pensionnat celui que j'avais à l'Ecole Normale » (AMG-DF 353/2.76).

La véritable réponse, attendue à Paris, ne date que du 23 janvier 1882. Lucard s'adressa au Frère Asclépiades:

« Lorsque vous m'avez écrit pour demander le portrait du Vénérable de la Salle, le c. f. Provincial le faisait copier pour en avoir un exemplaire dans ce pays. Le f. Sévaldus à cause de ses leçons n'a travaillé que peu de temps, mais cette semaine, son tableau sera achevé. Je vous prie, mon très cher Frère Directeur, de vouloir bien demander au Très Honoré Frère Supérieur Général s'il veut que, pour la collection dont vous m'avez parlé, je lui envoie cette semaine le tableau de Pierre Léger aussitôt que le F. Sévaldus me l'aura remis, où s'il préfère que je puisse lui faire parvenir les trois ensemble [Il s'agit des tableaux « Léger », « Du Phly » et Irénée]. Je ferai ce qu'il voudra n'ayant en cela d'autre désir que lui procurer quelque consolation au milieu des épreuves de sa position et de suivre la volonté de Dieu. »

Il ajouta un renseignement précieux pour notre étude:

« En demandant ici au f. Directeur à réunir quatre photographies comparatives des principaux portraits de notre saint Fondateur et la restauration du tableau de Du Phly, je croyais préparer une surprise agréable pour mon digne Supérieur dont la charge est actuellement si lourde, mais j'ai été prévenu par le projet de votre collection... » (AMG - BJ 507/1, 25).

Des quatre photographies de Marseille, trois sont collées sur carton et signées Fabre. La retouche d'une des photos du portrait Lucard a consisté surtout dans l'accentuation des contrastes, aboutissant notamment à retravailler la partie gauche de la chevelure, à mieux dégager le nez et à accentuer le pli de la bouche, réussissant par là un portrait de très grand intérêt (fig. 61). Le quatrième portrait dont parle Lucard est la gravure anonyme qui est à l'origine des estampes de Desrochers et que nous avons appelé du nom de ce photographe marseillais Fabre dont Lucard vient de révéler les circonstances de son intervention.

Le Frère Asclépiades répondit le 25 janvier 1882.

« Le projet du T. H. était le mois dernier de s'éclairer sur les divers portraits primitifs et originaux, afin de se déterminer sur un type vrai et authentique... Il m'a chargé de vous dire que vous pouviez attendre pour lui faire adresser les trois que vous



61. Portrait Lucard-Rome, photo retouchée.

> avez à votre disposition parce que rien ne presse plus en ce moment. » (AMG-BJ 507/1, 25)

Dans une longue lettre au supérieur général, le 10 mars, le Frère Lucard reprenait tout le problème des portraits tel qu'il le comprenait à l'époque. Il y énumérait huit gravures qu'il avait observées au Cabinet des Estampes à Paris :

> « 1. par Desrochers ; 2. - par Petit, 3 - par Crêpy qui est de deux grandeurs avec des différences dans l'inscription, 4 par Cone [en fait, Corne], 5 - autre de Desrochers, le vénérable regarde à droite [notre Desrochers III] ; 6 un portrait sans nom d'auteur, - 7 par Manigaud, 8 par Ducher [en fait, Duchez] ». Le Frère Lucard signalait par la même occasion l'absence de Scotin, Bosq et Massard.

Il continuait :

> « J'ai pensé, Mon très Vénérable Frère, vous être agréable en vous envoyant les photographies de ces trois portraits : il y en a une qui est restée sans retouches ; on y retrouve ainsi mieux les traits de notre saint fondateur ; une autre a été artistiquement retouchée et finie par le cousin d'un Frère Visiteur. [...] La caisse qui contient la reproduction artistique du tableau de 1734 et les autres épreuves photographiques ci-dessus mentionnées a été expédiée aujourd'hui par chemin de fer. » (AMG-BJ 507/1, 25)

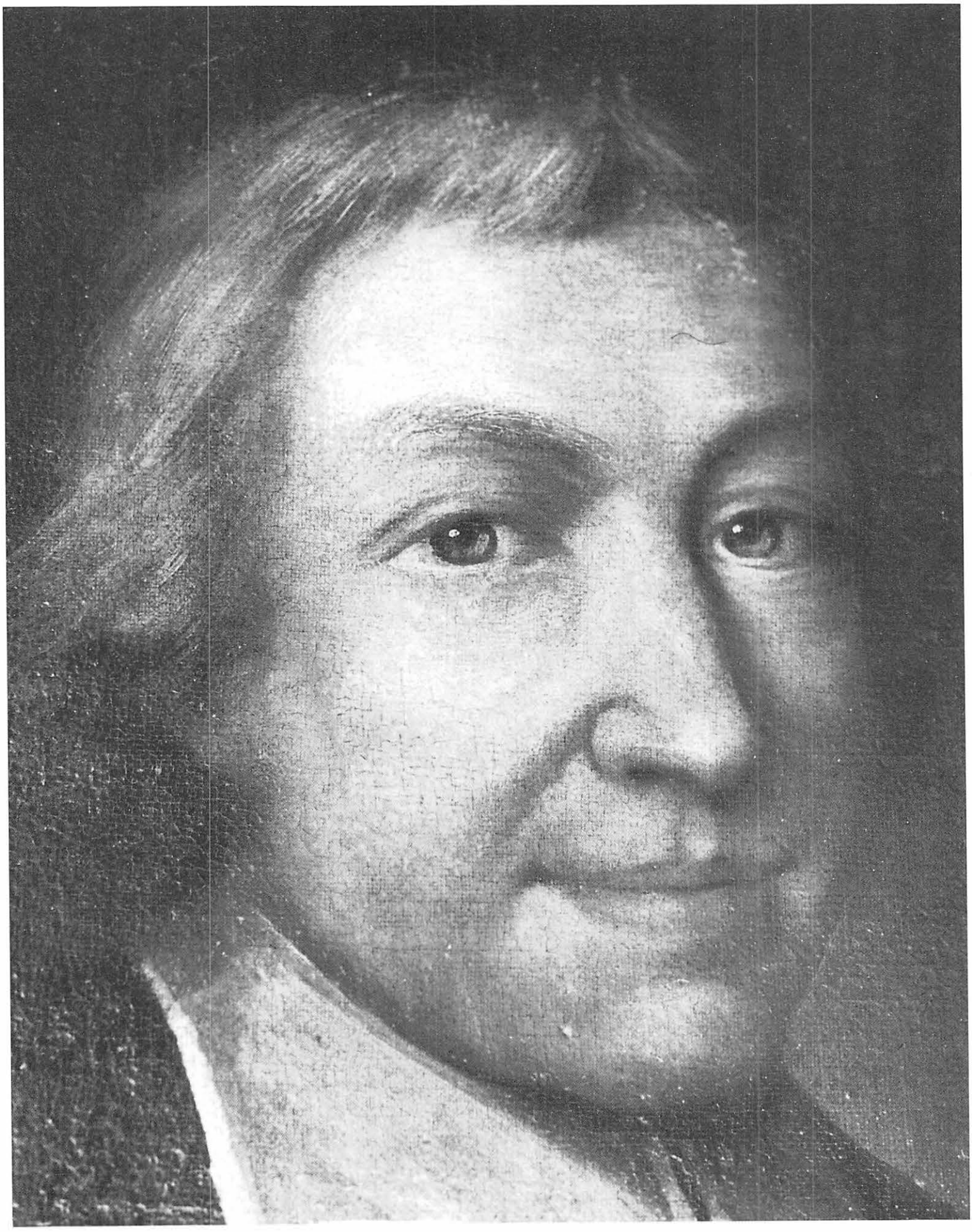
Le Frère Supérieur Général témoigna de sa reconnaissance le 19 mars 1882.

> « Je profite des vacances imposées par la fête du glorieux patron de l'Institut, pour remercier le C. F. Lucard, et la Communauté du pensionnat de Marseille, des belles photographies du V. de La Salle qu'ils m'ont envoyées. Demandons à S. Joseph d'obtenir que chaque membre de l'Institut devienne une photographie de son Fondateur. » (AMG-BJ 507/1, 25)

En fait, le texte du Frère Lucard, le 10 mars, n'est pas très explicite et la réponse du Supérieur ne mentionne que les photographies. Il semble toutefois qu'un portrait peint se trouve dans l'envoi. Le Frère Armin Victor écrivait, en effet, au Frère Lucard, le 13 avril :

> « [...] mission de vous remercier de la part du Très Honoré et des chers frères Assistants, auxquels j'ai le droit de m'associer pour cette affaire. Le tableau a été trouvé très bien par le Ch. f. Supérieur Général. Tableau et photographies, tout devait être reçu avec bonheur. »

Le retour complet des œuvres à Paris ne tarda guère sans doute, car le Frère Lu-



card participa activement au Chapitre Général à la fin de l'année 1882 et il en profita pour mettre en vedette la peinture qu'il affectionnait particulièrement.

Le Chapitre se pencha à plusieurs reprises sur le problème iconographique. Lors de la 14e séance, l'assemblée capitulaire profita du temps que durait le dépouillement des votes pour l'élection des Assistants, pour entendre la lecture de deux propositions dont la deuxième porte: « Il existe une grande variété et même de notables différences dans les portraits du Vble de la Salle; ne serait-il pas convenable de prendre des moyens pour s'arrêter à un type unique? »

Les propositions furent mises aux voix successivement, prises en considération par l'assemblée et renvoyées aux Commissions respectives. (**Registre C contenant les Procès-Verbaux des Chapitres Généraux, les Elections des Supérieurs Généraux et de leurs Assistants, et autres documents officiels relatifs au Gouvernement de l'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes,** (AMG-ED 227, 2: 130)

Le Frère Lucard fit évidemment partie de la Commission appelée à se pencher sur le problème des portraits et il y exerça une influence déterminante par ses commentaires de nature historique. Ce rapport est conservé aux Archives de Rome. Nous le citons.

> « L'œuvre de Pierre Léger a tout d'abord attiré l'attention des membres de la Commission. Elle est datée de 1734; l'artiste avait connu le Vénérable de La Salle en professant le dessin auprès de lui à Saint-Yon; dix-neuf ans [sic] après le décès, les traits du défunt devaient bien se trouver altérés dans les souvenirs et les impressions de ceux qui l'avaient connu; mais le portrait du Vénérable pris sur sa couche funèbre, le lendemain de sa mort, en 1719, a pu être d'un précieux secours à l'artiste: il est facile de s'en convaincre, en comparant les deux portraits authentiques.
>
> « Il en est un troisième, qui aurait le droit de passer en premier lieu, parce que, du même auteur, Pierre Léger, il a été peint du vivant de Notre Vénéré Père: ce portrait dont une excellente reproduction se trouve dans le vestibule du Régime, a été répandu par la lithographie sur presque tous les points de l'Institut. Malheureusement, les deux toiles de Pierre Léger ont le tort d'exprimer bien peu le génie et les vertus du Vénérable de la Salle. » [Il s'agit sans doute du Scotin-Rome].

La Commission se pencha ensuite avec un intérêt marqué sur une lithographie signée Rondoni, mais qui fut finalement rejetée comme fantaisiste.

En résumé, dans le Rapport de la Commission chargée du choix d'un type unique, on tira la conclusion: « le tableau de Pierre Léger, peint en 1734, est proposé au Chapitre Général comme devant être le type unique à répandre dans tout l'Institut. » (AMG-ED/231, Dossier 6)

Les considérations de la Commission furent suivies de la mention: « (10 novembre 1882.) Le Chapitre accepte et vote ». Suivent trois articles qui, d'une manière inattendue, ne concernent nullement le choix accepté, mais visent les projets de tableaux à confier à de nouveaux artistes.

> « 1. Qu'un artiste de 1er mérite soit chargé, d'après les originaux de P. Léger, de faire une œuvre sérieuse, représentant le Vénérable de La Salle, en costume de Frère, au milieu des enfants. 2. D'un autre tableau, le représentant en costume de chanoine, écrivant sa Constitution. 3. De la reproduction du Vénérable, sur sa couche funèbre, en habits sacerdotaux, le lendemain de sa mort. »

◀ 60. Portrait Lucard-Rome, détail.

Quant aux Actes du Chapitre, ils ne contiennent rien qui rappelle les travaux de la Commission. Ils n'enregistrent que deux interventions antérieures au compte rendu de la Commission.

A la 24e séance, le 4 novembre 1882 au matin: « La Commission termine par ces vœux: 1. Une Commission choisie par le Régime étudiera le choix d'un type unique pour représenter notre Vénérable Père. »

A la 25e séance, le 4 novembre au soir: « La Commission dite d'Administration exprime deux vœux dont voici le premier: »1. Que le T. C. F. Supérieur en conseil de régime désigne quelques Frères pour déterminer le type de portrait de notre saint Fondateur.« (**Registre C**, pp. 141 et 142)

En somme, le Chapitre ne prit pas position, non sans sagesse, et renvoya la question à une Commission postérieure au Chapitre. A notre connaissance, aucune conclusion ne s'ensuivit et on ne peut affirmer péremptoirement que le portrait Lucard doive être considéré comme un portrait officiel. Il est vrai qu'une note du Frère Donat-Charles affirme: « Finalement le choix de la Commission, approuvée par le Chapitre, s'arrêta sur le second tableau de Léger peint en 1734. » (AMG-BJ 507/1, 16) Mais quelle est sa source?

En ce qui concerne le tableau Lucard-Rome lui-même, il a pu être étudié au laboratoire, les Supérieurs ayant permis que son examen complète l'expertise du portrait Sèvres dont nous avons parlé plus haut. Le tableau Lucard fut confié à M. Goulinat, au Louvre. De son rapport, retenons son impression que le tableau a été exécuté « d'après des documents épars et non peint d'après nature » et « que l'examen du tableau aux rayons ultra-violets précise que la date et l'inscription ont été rajoutées sensiblement après l'exécution du portrait. » (FABIEN, 1959: 28-29).

Par ce que nous avons dit plus haut de la connaissance des inscriptions par Salvan et de la restauration assurée par Lucard, nous devons comprendre que le repeint s'est borné à faire réapparaître des inscriptions surchargées de vernis, sous lequel l'inscription est ancienne; outre ces témoignages, les caractères paraissent bien appartenir au XVIIIe siècle, comme le montre à son tour la toile Lucard-Paris.

Une difficulté nouvelle apparaît aussitôt: si la signature et la date se rapportent à Pierre Léger, elles sont fausses puisque nous savons que ce peintre est mort en janvier 1733.

La comparaison du style du portrait avec celui de la grande peinture du Musée de Rouen signée par Léger accroît encore le doute sur l'attribution.

On peut imaginer que les tableaux Lucard, déjà tardifs dans le XVIIIe siècle, ont été créés, peut-être en série, par adaptation de portraits antérieurs, tels Ernemont et d'autres et que peut-être la tradition attribuait déjà à cette époque, erronément, à Pierre Léger. Cette nouvelle tradition de portraits se situerait postérieurement à Sèvres, dont l'existence et les caractéristiques s'expliqueraient difficilement si les portraits Lucard avaient déjà été répandus.

En définitive, les portraits Lucard seraient des copies d'une œuvre attribuée à tort à Pierre Léger, celui-ci s'étant ins-

piré de la série Crêpy, Ernemont et Scotin.

Le Frère Donat-Charles affirme avec un trop grand pessimisme que le tableau Lucard-Rome « n'eut pas le succès qu'on en attendait » (DONAT-CHARLES 1928: 29). Il eut au contraire un grand retentissement au XIXe siècle.

En ce qui concerne le XVIIIe, les échos en sont rares, ou même inexistants, ce qui confirme davantage son apparition tardive. Car il ne faut pas s'y tromper, certains portraits en buste proviennent de Scotin et non de notre tableau. Lucard lui-même s'y est mépris car, parlant de « Léger II », il dit: « ce portrait fut popularisé par la gravure grâce au burin estimé de Desrochers peintre du roi » (LUCARD 1874: 373). Entre les deux groupes de bustes, Lucard et Scotin, la distinction est aisée à faire: le disparate réside surtout dans la ligne du manteau; dans le second cas, il enveloppe complètement le bras et il est traité en grandes lignes courbes, d'un seul trait. La largeur du rabat est un autre indice à observer et on peut ajouter cette particularité que la ceinture dérivée de Scotin est souvent torsadée, et non large et plate.

En résumé, deux tableaux pratiquement identiques apparaissent à une époque tardive du XVIIIe siècle, qui synthétisent habilement les acquis des portraits antérieurs et contribuent à créer une ligne iconographique qui sera de mieux en mieux acceptée par les générations qui n'ont plus connu le Fondateur. Le XIXe siècle assistera à la consécration de ce portrait-type si fervemment applaudi par le Frère Lucard.

H. PORTRAITS DISPARUS

1. Le portrait Chartres

Dans l'Historique de Chartres, en 1836, on lit: « la Maison possède [...] le véritable portrait du vénérable de La Salle. C'est un des plus anciens que l'on connaisse. Il a été fait du vivant du fondateur de l'Institut. Il en existe deux autres du même temps. L'un était à Melun avant la révolution de quatre-vingt-neuf et depuis il a été porté au Petit-Collège à Lyon; il doit être à présent aux Lazaristes. Le troisième était à Toulouse, et il doit y être encore. » (AMG-NC 472/1, 2)

Ces affirmations sont toujours intéressantes comme exprimant les opinions de nos Frères du passé. Le portrait de Toulouse, du groupe Ernemont, a été signalé plus haut; quant aux Lazaristes de Lyon, une visite de la maison s'est révélée infructueuse. Il nous reste à dire ce que l'on sait sur le portrait de Chartres.

De notes conservées aux Archives de la Maison Généralice, nous extrayons les renseignements suivants.

> « Portrait du V(énéra)ble à Chartres. Le T. H. l'a fait venir à la maison mère au commen[cemen]t de l'année 1881 puis renvoyer en juillet. (ce qui est contredit par la lettre citée du Frère Asclépiade au Frère Lucard le 11 novembre 1881: nous avons celui [le portrait] de Chartres...) Le portrait, peint au XVIII[e] siècle, à mi-corps, est de grandeur naturelle. Le V[énéra]ble tourné en trois quarts à gauche, ramène la figure presque en face. Il porte un manteau d'étoffe commune avec petit collet rabattu

qui [ne] couvre que les épaules et laisse voir la soutane boutonnée; le rabat est blanc et plus large qu'il ne l'est aujourd'hui (il mesure 0 m 095). La figure paraît rouge et bien animée; les lèvres sont assez grosses, serrées; les cheveux gris et courts; ils sont divisés au milieu du front. Le fond du tableau est de couleur brun foncé. Enfin, au-dessus de la tête, on a peint une inscription de couleur jaune marron, en lettres majuscules, presque toutes de 16 ou 17 millimètres de hauteur, disposées sur deux lignes, dont voici la reproduction aussi exacte que possible *DOM. DE LA SALLE CANON. REMENSIS, / FRATRUM SCOLARIUM* [sic] *INSTITUTOR*. Quel est l'auteur? Le portrait reste muet à cet égard. Les traditions locales aussi. Cependant, sur le revers de la toile, nous avons trouvé le sigle suivant BY [sic] fait évidemment au pinceau, le B à 0 m 055 de hauteur et la lettre suivante 0, 11 de longueur du haut en bas. Lisez peut-être Barthélemy Fecit. La forme des lettres et d'inscription semble indiquer le com-[mencement] du XVIIIe siècle comme celle des Vans.» (AMG-BJ 507/1, 25 : 18)

A propos de la venue du portrait à Paris en 1881, il y eut d'abord une méprise, car une lettre datée de Chartres le 9 novembre de la même année dit:

> «Mon T. C. frère Visiteur. Je crois qu'il y a erreur dans votre demande de portrait du vénérable; celui du réfectoire est de date récente, ce n'est qu'une lithographie par un élève de St Roch à Paris, tandis que celui que nous possédons à la chambre des exercices est beaucoup plus ancien. J'attendrai votre réponse pour vous envoyer l'un ou l'autre ou tous les deux. Votre très humble f. Jobin.»

Les démarches, nous l'avons vu, sont relatives au projet de portrait officiel. Quant à la lithographie citée, il en sera question plus loin.



62. Portrait disparu.

2. Les portraits Calixte et Caluire

Sous ces noms, il existe aux AMG deux photographies qui reproduisent des tableaux anciens qu'on place volontiers au XVIIIe siècle et dans la proximité du portrait Lucard.

Une des photos représente un buste dans un ovale, apparemment très vivant et indéniablement proche du groupe des Lucard (fig. 62). La légende se borne à indiquer: «S. J. B. De La Salle — envoi de Caluire — juillet 1911». (AMG-BU 957/2, 26)

L'autre document (AMG-BJ 507/4, 1 : 12) ne

conserve pratiquement que le visage d'un portrait de traits proches des autres, un peu plus éloignés peut-être, et dont une inscription atteste l'identité de la manière suivante : « Portrait présumé de S. Jean-Bte de La Salle à Rouen chez les Frères de la rue S. Lo, offert par le vénéré frère Callixte ».

I. LE PORTRAIT GRAVIERES

Dans l'église de Gravières, petit village du département de l'Ardèche, à quelques kilomètres des Vans où M. de La Salle fonda une école, se trouve un portrait ancien, au bas duquel on lit, en caractères modernes, **Le portrait de Mr Jean-Baptiste de La Salle, Prêtre docteur en Théologie. Ancien chanoine de N. D. de Reims. Instituteur des Frères des Ecoles Chrétiennes.** (fig. 63) Cf. p. 138.

L'histoire étonnante de cette peinture a été racontée en détail dans le **Bulletin de l'Institut** dans une étude, à l'époque obligatoirement anonyme, du Frère FÉLIX-PAUL. (1952 : 6-21)

Le Frère Félix-Paul a trouvé aux archives de la Maison Généralice les nombreuses lettres qu'on y conserve de l'abbé Canaud, curé de Gravières, mais il ne semble pas avoir eu en mains l'abondant mémoire où le curé développe ses découvertes et ses réflexions. C'est ce dernier document que nous citerons de préférence. (CANAUD 1881).

Comment l'attention des Frères fut-elle orientée vers cette toile ? Le Frère Sénérius, directeur de la communauté d'Aigues-Mortes, lisait en 1879 la vie du vénérable Fondateur, dans la seconde édition Lucard. Le passage qui raconte le voyage de M. de La Salle dans les Cévennes stimula son intérêt ; on y parle, en effet, du village de Gravières, dont le curé avait reçu autrefois le saint voyageur ; le Frère Sénérius était natif de la région, tandis que l'abbé Canaud, curé de Gravières, était son ami.

Le Frère Sénérius écrivit donc à l'abbé pour lui demander s'il n'aurait pas observé l'une ou l'autre trace du passage du Fondateur à Gravières. Le curé s'intéressa aussitôt à la question et témoigna d'emblée de son intention de placer dans son église une inscription rappelant que le vénérable de La Salle y avait célébré autrefois la messe.

Le Frère Irlide, Supérieur Général, appuya volontiers cette initiative et, à son tour, insista auprès de M. Canaud pour recueillir d'éventuels documents relatifs à l'histoire locale de l'Institut.

Le curé se mit donc sérieusement en campagne. Bientôt, il mettait la main sur des archives concernant l'ancienne communauté des Vans. Soudain, le 26 avril 1879, il expédiait au Frère Sénérius une lettre enthousiaste dans laquelle il annonçait la découverte, dans un réduit de l'église des Vans, d'une vieille peinture.

Le récit très vivant de la découverte nous est donné par le détail : avec l'abbé, on revit l'aventure.

> « Sortant un jour des Archives de la Mairie des Vans, je rencontre Mr Fabre (...), homme de traditions et qui a été pendant de longues années dans l'administration de la ville. Je lui demande s'il ne pourrait pas

me fournir quelque renseignement sur l'objet de mes recherches ; or entr'autres choses que j'apprends de lui c'est : qu'à une époque, qu'il lui est impossible de me préciser, il fut question et bruit en ville d'un certain portrait de Mr l'Abbé de la Salle ayant jadis appartenu aux Frères des Ecoles Chrétiennes des Vans, et qui aurait été trouvé et ramassé ou dans les greniers du presbytère ou sous les combles de l'église, par le suisse, le père Dupuy chez lequel ce tableau très probablement doit se trouver encore. Je cours aussitôt chez le suisse père Dupuy — Vous avez trouvé, m'a-t-on dit, un portrait de Mr l'Abbé de la Salle — Oui, Mr le Curé, me répond-il ; il est là-haut dans mon galetas, je vais le descendre, vous le montrer et me faire une joie de vous le donner si cela peut vous être agréable. — l'offre est acceptée — quelques paroles de remerciement — le tableau est enveloppé d'un linge — et deux heures après le voilà arrivé en même temps que moi dans le presbytère de Gravières. » (CANAUD 1881 : 106-107)

« Ce portrait est une très vieille toile de 65 cm. sur 50 centimètres [en réalité 76 x 60,5 cm], qui a beaucoup souffert apparaît passablement fruste... Cependant rien d'essentiel n'a disparu — tête, buste et mains dont l'une tenant un livre : assez bien conservés — Quelques écailles et détériorations dans les couleurs surtout vers le bas — plusieurs déchirures à la toile réparée par d'anciens applicages grossièrement apposés sur le revers — la pose du personnage paraît être celle d'un homme assis dont on aurait pris le buste seul — tête presque de face et un peu tournée à gauche — Les avant-bras semblent reposer sur les genoux, la main droite soutenant le poignet gauche — Un livre ouvert et portant une page d'écriture simulée, traditionnel attribut donné aux fondateurs d'ordres, est tenu par la main gauche — habit entr'ouvert à double revers sur la poitrine et laissant apercevoir des doublures ou linges de dessous qui sont de couleur blanche — Absence totale de soutane ou de rabat — Col blanc à la façon du col ecclésiastique romain, mais plus étoffé ; on dirait une cravate blanche — Au bas du tableau d'une écriture très ingénieusement tracée en relief, et ressortant de dessous les couleurs même des mains et des habits, on peut lire, non en regardant le dit tableau en face, mais on l'obliquant et sous un certain jour, l'inscription suivante en grandes majuscules carrées d'un centimètre et demi :

LE PORTRAIT.DE.M. JEAN BAPTISTE.DE
LA SALLE PRETRE DOCTEUR EN THEOLOGIE
ANCIEN CHANOINE DE N.DAME-.DE.REIMS

L'abbé Canaud se pose tout de suite les questions essentielles : le portrait ne ressemble pas à celui que le Frère Lucard place en tête de la **Vie du Vénérable** ; d'ailleurs, il ne s'agit pas d'un homme au travail dans une bibliothèque, mais d'un simple buste. Serait-ce une copie d'un autre portrait ? par exemple celui bien connu dans l'Institut, que l'on dit peint par Léger en 1734 ? Mais, dans la biographie précitée, l'abbé écrit :

« ce portrait ni quant au vêtement, ni quant à la pose du personnage, ne nous paraît en aucune manière ressemblant soit à la gravure de l'original Pierre Léger placée en tête du 1er volume de la vie du Vénérable par F. Lucard, soit à la gravure de l'œuvre de Du Phly que nous avons eu l'occasion de voir chez un de nos amis. » (1881 : 91-92)

L'auteur témoigne que plusieurs Frères ont cependant reconnu à première vue les traits caractéristiques et traditionnels de leur Fondateur.

Comme il n'y a point de signature, l'abbé s'oriente vers les questions d'influence :

« Serait-ce une copie de l'original Pierre Léger dans lequel le vénérable est représenté assis devant la bibliothèque et écrivant ? Mais ici point de bibliothèque, un simple buste qui paraît bien dans sa pose être le surcoupé [sic] d'une personne assise, mais laquelle toutefois ne saurait être dite écrire,



63a. Portrait Gravières.

elle tient un livre à la main. — Serait-ce une reproduction de l'œuvre du peintre P. Léger en 1734, ou bien de celle du peintre Du Phly en 1719? — Dans les vies du vénérable on dit qu'il portait constamment la soutane, et ici nous voyons un vêtement ouvert et des lingeries blanches à la poitrine et au cou — Est-ce un portrait original, ou une copie, ou une arrière-copie, — Est-ce au point de vue artistique une toile bonne? ou simplement médiocre, etc. etc. » (1881 : 93)

M. Canaud correspondait avec le Frère Serdieu, fondateur de l'école de Laurac et très connu dans la région. Ce dernier reçut bientôt la peinture en dépôt en attendant de l'envoyer à Paris pour la faire restaurer; le Frère Serdieu parlait aussitôt du projet d'une copie, mais en corrigeant l'habit. Il écrit au Supérieur Général, le 9 juin 1881 : « En recopiant la toile que j'ai obtenue provisoirement de l'abbé Canaud, on peut transformer en soutane la veste ou l'habit qui, du reste, n'a pas été dessiné d'après la pose, car l'auteur ne s'est préoccupé que de l'essentiel de son ouvrage. » (FELIX-PAUL 1952 : 11)

La correspondance de l'abbé Canaud avec Sénérius continua. L'abbé expliqua qu'il avait confié la peinture au Frère Serdieu de Laurac afin de la faire nettoyer et restaurer un peu. Mais surtout, il lui annonça qu'il avait pu étoffer l'histoire du tableau en interrogeant par la suite le suisse Dupuy qui lui raconta ce qu'il savait et orienta Canaud vers une nouvelle interprétation du tableau.

Le témoignage de Dupuy doit être rapporté, car il influencera fortement les dires des historiens de saint Jean-Baptiste de La Salle.

L'abbé Canaud nota donc ce qui suit du récit de Dupuy :

« En qualité d'homme d'affaires et de confiance de feu Mr Saléon (...) curé des Vans, je fus chargé par ce dernier vers l'année 1846 de surveiller les réparations et l'aménagement de la maison de feu Mr Jauffrés, docteur médecin acquise pour l'établissement que venaient alors fonder aux Vans les Religieuses carmélites. Comme dans cette maison en ce moment toute bouleversée se trouvaient plusieurs mauvais tableaux traînant par ci par là, entre autres le portrait de Mr de la Salle que je vous ai donné, un St François Régis, un Bacchus, etc...je crus bien faire que de ramasser ces divers tableaux de nulle valeur et de les emporter dans ma maison.

« Je me souviens d'avoir entendu dire par Mr le Docteur Jauffrés (c'était un homme très respectable, très pieux : il était diacre et disait son bréviaire tous les jours) qu'il possédait dans sa maison le portrait de Mr l'abbé de la Salle, et qu'il tenait beaucoup à ce portrait, pour la raison que ce Mr l'Abbé de la Salle étant venu visiter les Frères des Vans, avait logé en personne dans sa maison et qu'un ami (ou peut-être un membre) de la famille Jauffrés, officier retraité et peintre, avait profité de cette occasion pour tirer le portrait de ce digne homme, lequel quoique prêtre et religieux n'était pas alors en soutane; mais déguisé et habillé en civil, à cause que c'était dans les mauvais moments d'une révolution. Non seulement autant que je puisse m'en souvenir, Mr Jauffrés disait ces choses-là au sujet de son portrait de Mr l'Abbé de la Salle; mais dans le temps j'ai entendu dire à peu près les mêmes choses par MM. nos prêtres ou autres Messieurs quand il était question de parler du Monsieur qui avait fondé l'Etablissement des Frères des Vans et de son portrait qui se trouvait chez le médecin Jauffrés. » (1881 : 109-110)

L'importance du témoignage incita l'abbé Canaud à revenir sur la question. Il obtint de son interlocuteur des réponses plus prudentes.

« Ramené par moi sur ses souvenirs relativement à la question de l'origine et de l'his-

toire du portrait de Mr l'Abbé de la Salle, ce brave homme me redit à peu près en équivalent... ce qu'il m'avait raconté quelques jours auparavant sur la devanture du magasin du Buraliste Boursier, avec cette différence cependant que ses souvenirs de vieillard, du moins sur un point, étaient moins nets et moins précis que dans le premier témoignage: ainsi il n'osait plus affirmer carrément tenir de la bouche même de Mr Jauffrés ce que très positivement il m'avait dit une première fois en tenir. Mais non, disait-il, comme ce sont là des choses déjà si anciennes, je ne puis pas trop dire et soutenir de manière certaine que Mr Jauffrés m'ait dit lui-même cela... » (1881 : 111)

Une dernière question préoccupait l'abbé: Dupuy connaissait-il l'inscription du tableau? La réponse fut négative:

« il a répondu que c'était pour la première fois qu'il entendait parler de cette inscription, qu'il n'en avait jamais eu connaissance et n'en avait jamais entendu parler par les personnes qui lui avaient assuré que ce tableau était le portrait de Mr l'Abbé de la Salle. » (1881 : 111)

Muni de tous ces éléments, l'abbé Canaud se mit à composer une démonstration en sept points, dont chacun commence péremptoirement par l'expression « Il est certain que... » Nous la résumons ici.

1. L'inscription permet d'affirmer que nous avons un portrait de M. de La Salle.
2. Ce n'est pas une copie de portraits déjà connus: Du Phly, Léger; il est jusqu'à ce jour inédit.
3. M. de La Salle est réellement venu aux Vans en 1712.
4. On doit admettre la possibilité qu'il se soit déguisé en laïc, à cause des camisards qui infestaient la région à cette époque. Deux objections méritent ici une réponse. Si les biographes affirment que le saint a toujours porté la soutane, il était assez bon théologien pour savoir ce qu'il devait faire quand il y avait danger de mort. Mais aux Vans, le danger n'existait pas et ne devait-il pas reprendre l'habit ecclésiastique? Mais comme il voyageait à cheval, il ne pouvait ni surcharger ses bagages, ni prendre le risque que ceux-ci fussent fouillés.
5. Le tableau est très ancien; le châssis s'en va en poussière, la couleur a perdu son éclat et se détache par écailles; il y a des traces de réparations antérieures.
6. L'attribution du portrait au Fondateur des Frères date d'avant l'époque où Dupuy a recueilli le tableau.
7. Dupuy, malgré ses variations et hésitations est resté formel sur trois points: on lui a toujours affirmé que le tableau était un portrait de M. de La Salle; que ce portrait avait été fait aux Vans lors du passage du Fondateur dans cette ville; qu'il s'était présenté dans des habits laïques à cause du danger des brigands.

Après quelques considérations sur le fait que le portrait Gravières n'a pas été connu dans l'Institut, l'abbé Canaud conclut:

« Voilà à peu près tout ce qu'il m'est possible de savoir et de dire, pour le moment, sur ce portrait dont je l'avoue la valeur artistique m'est complètement inconnue, (car en fait de peinture je suis le plus ignorant et le plus incompétent de tous les hommes); mais dont la valeur historique et archéologique me paraît vraiment réelle et sérieuse, puisque d'après ce qui vient d'être exposé, la découverte de ce portrait jusqu'à ce jour inédit et inconnu ne sont rien moins que celle du premier et plus ancien portrait du vénérable Abbé de la Salle, et celle d'un troisième original à ajouter à la possession de l'original Pierre Léger et de l'original du Phly. » (1881 : 125-126)

Le tableau arriva bientôt à Paris, mais à titre de prêt seulement et uniquement pour le restaurer autant que nécessaire. Le curé s'était expliqué longuement sur ses intentions dans une lettre du 8 avril 1879. Selon ses intentions, le portrait en sa qualité de monument historique, devait rester dans l'église de Gravières,

d'abord dans la sacristie puisque M. de La Salle n'était que vénérable et n'avait pas encore droit au culte public.

> « Assurément, dit-il, je reconnais qu'il se trouverait bien à sa place aussi dans une de vos maisons, mais vous avez déjà plusieurs autres de ces précieux portraits d'époque très rapprochée de la vie de votre saint Fondateur et du reste, faites attention que ce portrait dans l'église de Gravières sera en quelque sorte chez vous puisque l'église de Gravières est un sanctuaire par un de ses côtés, bâti sur le terrain de l'histoire et des souvenirs de votre Société. »

En homme avisé, il mit la dépense de la restauration à charge de l'Institut.

> « Je mets et laisse à votre charge la petite dépense de ce travail, ainsi que l'achat d'un cadre convenable et je prends pour mon compte la gratification que je dois tout naturellement donner au bon suisse de l'église des Vans quoique ce brave homme m'ait formellement déclaré qu'il n'entendait rien exiger. »

Il conclut, non sans quelque lyrisme :

> « Le tableau restauré, vous aurez la bonté de me le renvoyer ... Et plus tard des historiens diront : « En 1712, un prieur de Gravières recevait le Vénérable de La Salle comme un ange du ciel et 166 ans après un autre curé de Gravières recueillait pieusement un vieux portrait de cet homme de Dieu et le plaçait en son église comme une précieuse relique ». » (FÉLIX-PAUL 1952 : 10)

Comment le tableau fut-il reçu à Paris ? En vérité, avec beaucoup de scepticisme sinon une certaine consternation, les autorités de la Congrégation ne parvenant pas à reconnaître M. de La Salle dans le portrait, malgré la légende manifestement ancienne.

Au Frère Asclépiades, archiviste, qui lui avait expliqué les réticences parisiennes, le curé de Gravières répliquait, le 2 septembre 1881 :

> « Quant aux objections que vous voulez bien me poser dans votre lettre relativement à l'authenticité du portrait du Vénérable de La Salle, je vous dirai que je les ai prévues avec nombre d'autres dans mon manuscrit et qu'il me semble leur avoir donné une passable solution. »



63b. Portrait Gravières, détail.

Il fait allusion à ce mémoire sur les Vans qu'il achevait à ce moment et que nous avons abondamment cité..

Magnanime, le Frère Irlide voulut reconnaître officiellement les efforts méritoires du bon abbé et, le 24 octobre 1881, il

lui expédiait les lettres d'affiliation à l'Institut. En même temps, il lui annonçait en même temps le travail de restauration demandé.

> « Conformément à votre désir et à vos instructions, nous avons confié votre toile représentant le portrait du Vénérable de La Salle, à un peintre spécial, en lui recommandant d'en faire la restauration avec tous les ménagements possibles, afin de ne point lui faire perdre son cachet du temps. Nous en tirerons ensuite copie, puis nous vous le renverrons pour prendre place dans la sacristie de l'église de Gravières où il perpétuera le souvenir de notre vénérable Fondateur. » (FÉLIX-PAUL 1952 : 13)

Nous ignorons le nom du restaurateur, mais une lettre du Frère Lucard, datée de Marseille le 3 novembre 1881, nous apprend dans quel esprit le travail avait été exécuté : le peintre s'est contenté, dit-il, de vernir la toile. En fait, le tableau a été rentoilé et le Frère Félix-Paul a très bien observé que l'on a surpeint la légende en lettres capitales sur l'inscription lue à grand peine sous la couche de peinture ancienne.

Ainsi rafraîchi, le tableau regagna Gravières. En 1888, l'abbé Canaud recevait de la Sacrée Congrégation des Rites l'autorisation d'exposer le tableau au-dessus d'une crédence servant d'autel. (CANAUD 1881 : 92-93 et AMG-BJ 507/1, 5)

Après la canonisation de M. de La Salle en 1900, on put installer le portrait dans la nef, au-dessus de l'inscription que l'abbé Canaud avait fait ériger pour rappeler le passage du Fondateur dans son église. Le bon curé était mort quatre ans auparavant, le 29 novembre 1896, à l'âge de 75 ans.

Le Frère Lucard se fit l'écho sans tarder de tous ces événements et, à la suite, les biographes acceptèrent unanimement l'idée que M. de La Salle avait parcouru les Cévennes déguisé par mesure de prudence et que son image, secrètement confiée à une toile, émigra finalement dans l'église de Gravières.

Ainsi, en 1883, le Frère Lucard écrivait :

> « La population des Vans montrait un grand respect pour l'homme de Dieu, dont elle connaissait les sacrifices héroïques et dont elle admirait les vertus. Jauffret [sic] fit peindre son portrait par un officier retraité. Le vénérable de La Salle est représenté vêtu d'un habit bourgeois entr'ouvert, à double revers sur la poitrine ; il a une cravate blanche, que l'on prendrait pour un col romain très étoffé. Une inscription placée au bas du tableau ne peut laisser aucun doute sur le nom du personnage. »

En note, le Frère Lucard complète les renseignements :

> « Ce portrait, qui a été restauré en 1882, se trouve à la sacristie de l'église paroissiale de Gravières. Il est évident que le costume sous lequel le vénérable de La Salle est représenté lui avait été imposé par les dangers que couraient les ecclésiastiques en traversant les Cévennes, encore infestées, à cette époque par les Camisards. » (LUCARD, 1862 : 282)

Après la disparition de l'abbé Canaud, le tableau de Gravières tomba rapidement dans un oubli que favorisait son extrême isolement géographique : seule l'une ou l'autre photographie égarée dans les archives en gardait le souvenir.

Quant au projet de copie, il confirme bien le désappointement des Supérieurs au vu de la peinture de Gravières. Aussi décida-t-on tout carrément de copier uniquement le costume et de transformer complètement le visage en s'inspirant du tableau alors connu sous le nom de Léger II.

Pour de longues années, la copie de « Gravières-Léger » présente à la Maison-Mère fut considérée comme le reflet authentique du tableau original, que la légende Jauffrés continuait à faire interpréter comme un portrait du vivant du saint.

Le portrait de Gravières était si bien oublié que lorsqu'un article en parla dans un numéro du **Bulletin de l'Institut** en 1922 (ANONYME 1922), on eut l'impression de faire une découverte. L'article fut illustré non par une photo de l'original, mais par celle de la copie falsifiée. L'auteur anonyme de l'article, en réalité le Frère Rolland, directeur du **Bulletin**, affirme d'ailleurs, sans se douter de sa méprise,

> « sa ressemblance avec celui qu'on doit au pinceau de Pierre Léger est frappante : on y retrouve les mêmes nobles traits, la même douceur d'expression. »

La protestation vint de Rome, par une lettre du Frère Alessio (Alexis-François), procureur général près le Saint-Siège, au Frère Rolland. (AMG-BJ 507/1, 4 : 16)

> « Nous avons ici dans nos archives une photographie qui semble être la reproduction du tableau conservé dans la sacristie de Gravières. Voici quelques précisions au sujet de cette photo. Elle m'a été remise par un frère de notre collège de Rome, le frère Thierry-Léon, originaire du district d'Avignon. Lui-même l'avait reçu du frère Serdieu, longtemps directeur à Laurac. Celui-ci en envoyant la photographie, dit au frère Thierry-Léon qu'on avait découvert un ancien tableau, représentant notre fondateur en habits séculiers, que la photo était la reproduction du tableau tel qu'on l'avait trouvé ; que le tableau avait été envoyé à Paris, au Supérieur Général pour le faire restaurer. (La photo et la note du Frère Alexis se trouvent en AMG - EJ 401/12 : 139.)
>
> « Il me semble que d'après cela il est permis de considérer la photographie comme reproduisant fidèlement le tableau trouvé aux Vans ou à Gravières, tel qu'il était avant la restauration. Or la physionomie de cette photographie est certainement loin d'avoir cette ressemblance avec le tableau de Léger que l'on remarque sur l'image parue dans le Bulletin. »

Le Frère Alessio se demandait si on n'aurait pas transformé le tableau de Gravières en le restaurant, s'interrogeant sur la qualification d'authentique que l'on attribue au tableau publié par le **Bulletin.**

Le Frère Rolland ne se laissa pas convaincre. Le 2 août 1922, il avait recopié un extrait d'un compte rendu de l'abbé Canaud, en y soulignant que dans le tableau décrit par son propriétaire on voit des mains, ce qui n'est pas le cas de la photographie dont parle son correspondant. Cette note suffit, dit-il, à le tirer de l'erreur où il paraît être. « La bonne foi ne remplace point tout à fait la vérité. »

Le Frère Alessio répliqua longuement le 7 août. Il y avouait que tous ses doutes étaient dissipés. La photographie en sa possession était seulement du format de carte de visite et sa forme, ovale : les mains étaient simplement restées en dehors de la partie reproduite. Il conclut comme suit une autre lettre sur le même sujet : « il aurait peut-être mieux valu faire prendre une bonne photo du tableau de Gravières et la reproduire. » (5 septembre 1922, AMG-BJ 507/1, 4 : 16).

C'est ce qu'entretemps le Frère Rolland avait fait. On lit dans une note manuscrite des AMG : « A la suite de la lettre du 7 août 1922, le Fr. Rolland fit prendre la photographie du tableau qui se trouve à Gravières. Il reconnut alors qu'il était dans l'erreur et laissa inachevés les arti-

cles qui devaient paraître dans le **Bulletin.** »

Le problème du tableau de Gravières fut repris quelque trente ans plus tard sous l'impulsion du Frère Félix-Paul, qui se disait troublé par deux observations pertinentes. D'une part, l'inscription la plus ancienne ne peut être lue que par son relief à travers une couche de peinture : pouvait-on imaginer que le peintre eût d'abord assuré l'inscription puis recouvert le texte d'une couche de peinture ? D'autre part, le costume n'appartient manifestement pas au temps du Fondateur. D'où jaillit l'hypothèse : le tableau de Gravières comporte un surpeint. Le Frère Félix-Paul avait été sensibilisé à ce genre de problèmes par une conférence du professeur Cooremans de Bruxelles et spécialiste des questions de faux en tableaux.

Pour vérifier cette hypothèse, les méthodes modernes ne manquent pas : lumière rasante, lumière infra-rouge, lumière ultra-violette, rayons X. Le Frère Félix-Paul réussit à faire mettre en œuvre de tels examens, par l'intermédiaire du Frère Guillaume-René de la communauté du Puy.

En juin 1951, un premier essai de photographie à l'infra-rouge à Gravières ne donna aucun résultat. La difficulté des opérations inspira de demander le transfert momentané de la peinture au Puy ; l'évêque de Viviers donna l'autorisation nécessaire.

Les nouveaux examens furent réalisés par le conservateur des Musées du Puy, L. Gounot, le 22 juin 1951.

Le premier examen, à la lumière naturelle, donna les résultats suivants :

« A la lumière naturelle, le revers de la toile indique un rentoilage : châssis et toile sont du XIXe siècle.

« L'épiderme de la peinture présente des craquelures qui seraient impossibles dans une peinture du XIXe siècle et font penser au XVIIIe siècle. Les craquelures sont partiellement comblées par des repeints.

« Les repeints sont aisés à voir sur la plus grande partie de la peinture ; d'autres repeints, encore plus récents, sont visibles sur l'habit.

« Dans l'état actuel du tableau, la facture de la peinture et le dessin du costume civil font penser soit à l'époque révolutionnaire, soit peut-être au début du XIXe siècle. »



64. Radiographie du portrait Gravières.

Vint ensuite un examen à la lumière frisante.

> « A la lumière frisante, sous la couche superficielle de peinture qui est mince, apparaissent des épaisseurs considérables, vestiges de la peinture originale vigoureusement traitée.
> « Le costume ecclésiastique se devine : rabat, ceinture par exemple. L'ancienne inscription apparaît en dessous de l'inscription en lettres dorées.
> « Une bande ondulée très épaisse et horizontale vers le bas du tableau s'explique mal. C'est peut-être une sorte de bande-rolle destinée à l'inscription.
> « Les mains ne semblent pas exister dans cette peinture originale. » (FELIX-PAUL 1952 : 18)

L'examen que l'on attendait surtout était celui qui utilise les rayons X. Il fut réalisé le jour même au laboratoire du docteur Kaeppelin au Puy.

> « l'examen radiographique est particulièrement décisif.
> « La toile apparaît recoupée, sans doute lors du rentoilage. L'inscription ancienne est parfaitement lisible et prouve l'identité du personnage. Le style des lettres est bon.
>
> « L'habit ecclésiastique est mieux visible encore qu'en lumière frisante.
> « Le visage apparaît très différent. (fig. 64)
> « Compte tenu du fait que l'existence de ce portrait est connue par un témoignage ancien, tout porte à conclure que nous sommes en présence d'un portrait fort authentique de Jean-Baptiste de La Salle, malheureusement défiguré par des repeints.
> « L'œuvre a, semble-t-il, subi deux campagnes de restauration : l'habit serait d'époque révolutionnaire ou du début du XIXe siècle... » (id : 28)

Le résultat de ces expériences bouleversait les idées reçues relatives au portrait de Gravières. Le personnage apparent ne pouvait plus être identifié à M. de La Salle. La véritable effigie, avec soutane, rabat et ceinture, et surtout avec un visage différent, se trouvait cachée sous une autre figuration, celle d'un personnage laïc ayant vécu beaucoup plus tard.

Les examens du Puy eurent pour effet de résoudre quelques problèmes. Ils en soulevaient d'autres, notamment concernant le repeint : pourquoi avoir caché le premier portrait ? Qui est responsable de cette opération ? De qui est le nouveau portrait ? Pour répondre à ces énigmes, le Frère Félix-Paul continuera à nous servir de guide. (id : 20-22)

Les Frères furent expulsés des Vans en 1792. Dans l'inventaire de leurs biens, on inscrit 16 tableaux.

Durant cette période troublée, les Frères durent rester en contact avec Etienne Jauffrés, si l'on considère notamment que c'est son propre fils qui voulut faire revenir les Frères aux Vans après la tourmente révolutionnaire. On peut supposer que certains biens des Frères, notamment les tableaux, furent déposés chez Jauffrés.

Dupuy, le bedeau des Vans, a déclaré qu'Etienne Jauffrés était diacre et célibataire. Cela paraît peu compatible avec son métier de médecin et surtout avec le fait qu'on lui attribue des enfants. Mais il avait eu un fils (ou un frère cadet), Joseph, né en 1767 et qui, à l'époque de la Constitution Civile du Clergé avait déjà reçu les premiers ordres majeurs. Sans doute refusa-t-il d'achever son ascension au sacerdoce sous un évêque constitutionnel. On retrouve Joseph Jauffrés en 1796 célibataire et sans profession. Il ne mourra qu'en 1830.

D'où l'hypothèse du Frère Félix-Paul : le portrait de M. de La Salle a été remanié

pour figurer Joseph Jauffrés.

> « Les traits de l'ecclésiastique de la famille peuvent s'adapter aisément à l'effigie du saint homme. Joseph Jauffrés a dépassé à peine la quarantaine, il ne porte pas la soutane, ayant abandonné l'idée de s'agréger à l'Eglise de France, mais son habit reste sévère s'il est élégant. L'amateur qui harmonise sa silhouette encore jeune sur le fond visible du tableau de M. de La Salle, y ajoute délibérément des bras et un bréviaire que le digne célibataire tient ostensiblement comme preuve de son état particulier. Ainsi disparaît l'inscription originelle qui n'a plus de raison d'être et nulle inscription nouvelle ne la remplace puisque tous les amis peuvent reconnaître, par le symbolisme du geste, l'identité de leur concitoyen. » (id : 22).

Selon M. Gounot, le peintre du nouveau portrait a plus de métier qu'un peintre amateur, tel l'officier retraité du récit de Dupuy. Nous sommes ainsi amenés à nous interroger sur la crédibilité du suisse de l'église des Vans.

De plus, selon le même auteur, le Fondateur n'a probablement pas été reçu aux Vans par les Jauffrés :

> « Il est beaucoup plus vraisemblable que M. de La Salle a été hébergé par noble Louis du Roure, seigneur de Brahic, chevalier d'Elze, ancien capitaine d'infanterie et maire de la ville, qui était le neveu de l'abbé de Saint-Jean, donataire du capital destiné à la fondation de l'école. Le grand-père de ce soldat avait hébergé, en 1624, le futur saint François Régis. On était plus familier avec les armes qu'avec la plume et le pinceau, dans cette rude famille montagnarde et Louis du Roure, de culture sommaire, n'a certainement pas fait le portrait du visiteur. Son souvenir et celui de l'insécurité régnant encore sur des routes hantées par les débris des bandes camisardes sont les seuls points réels d'une déposition qu'avec sa naïveté coutumière, M. Canaud a accepté. » (id : 23).

Que le Fondateur ait été obligatoirement reçu par une famille noble, on peut ne pas en être convaincu. Le problème n'a pas beaucoup d'importance pour la question des portraits.

De la sorte disparaît définitivement la possibilité même d'un portrait du vivant du saint pendant son voyage dans le Midi.

Le portrait sous-jacent serait donc tout simplement un de ces nombreux tableaux postérieurs à la mort du Fondateur, qui ornaient les salles des communautés au XVIIIe siècle, celui de Gravières



65. Portrait pseudo-Gravières.

provenant des Frères de Vans. La radioscopie ne permet pas d'identifier avec une suffisante certitude la source du portrait originel de Gravières, d'autant plus que l'auteur s'est contenté de peindre le buste. Remarquons toutefois que l'inscription répète, mot pour mot, la légende du portrait gravé par Crêpy et celle de la gravure de Scotin, texte repris dans les divers portraits en buste que nous attribuons au XVIIIe siècle. L'inscription de Gravières, refaite à Paris, a modernisé l'orthographe. Certains détails autour des yeux orienteraient vers un portrait de la série Ernemont.

Ainsi, à moins qu'une opération de restauration ne puisse révéler le visage originel, il est prudent de maintenir que le portrait de Gravières appartient à la série des portraits multipliés pour les communautés au XVIIIe siècle. La restauration souhaitée est considérée comme très délicate, le surpeint étant très solide tandis que la peinture première paraît fragile.

Il a été question à plusieurs reprises que l'Institut acquière le tableau de Gravières, en 1951, en 1958 et en 1975. (AMG-BJ 507/1, 10: 8) Le tableau est actuellement classé par les Beaux-Arts.

Complétons cette étude par quelques considérations sur le tableau de la Maison Généralice, transposition de celui de Gravières dont on a voulu corriger le visage trop étranger à la tradition. Nous pouvons l'appeler le Pseudo-Gravières. Le Frère Donat-Charles conserve le souvenir de sa genèse dans une note des Archives:

> « Comme on pouvait s'y attendre, ce portrait [de Gravières] trop différent de ceux qu'on était habitué à voir, ne plut ni au Régime ni aux Frères admis à le considérer. Seul un examen attentif y faisait reconnaître les traits principaux de notre Bx Père. Cependant son origine et les particularités du costume le faisaient apprécier de tous; plusieurs désiraient que l'Institut en prit copie. Pourquoi, ajoutèrent quelques-uns, ne ferait-on pas reproduire ce tableau par un artiste peintre qui substituerait à la physionomie actuelle, la tête de notre saint Fondateur par Pierre Léger. Bon accueil fut fait à cette proposition, et quelques jours après, le tableau des Vans était confié à un habile peintre de Paris qui reçut mission de le nettoyer, puis d'en faire une copie dont la figure ferait place à celle si connue peinte par Pierre Léger en 1734. La copie que le Frère Irlide avait demandée a inspiré plusieurs publications. » (fig. 65)

D'après le Frère Félix-Paul, le tableau modifié dans le sens traditionnel resta peu connu jusqu'à la sécularisation après 1904. A cette époque, et surtout dans les pays dont le gouvernement était hostile au port du costume religieux, des images du saint en « civil » furent tirées à profusion (fig. 66) et même exposées dans les classes. (FÉLIX-PAUL 1952: 28 n 58)

Pour la curiosité, signalons enfin la réalisation de ce portrait en civil par le Père Pacifique Van Aubel, O.F.M., uniquement par le jeu d'une écriture extrêmement serrée mais dont les traits diversement accusés donnent à distance l'impression du portrait du fondateur (AMG-BU 957/5, 7)



66. Image pseudo-Gravières.

Avec la série de portraits en buste se termine la première et décisive période de l'iconographie lasallienne, celle qui relève encore de la mémoire collective des premiers frères. Le reste de l'histoire des portraits ne sera plus qu'une amplification, féconde et variée, des effigies créées depuis le portrait mortuaire, Crêpy, Ernemont, Scotin, Desrochers et Lucard.



Portrait mortuaire



Burkhard



Auxerre



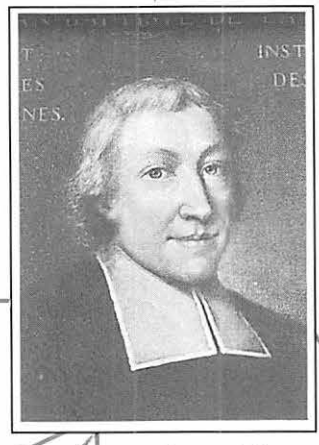
Lucard-Paris



Ciney



Sèvres



Lucard-Rome



Grolée



Pelay



Calixte



Photo retouchée



Gravières



Radiographie



Pseudo-Gravières



Image

DEUXIEME PARTIE

PREMIERES IMAGES POUR LA CAUSE DE BEATIFICATION

Vers la fin du XVIIIe siècle, l'iconographie marqua un tournant et se développa au début du siècle suivant en fonction de besoins nouveaux: un des buts essentiels de cet effort fut de répandre la dévotion au Fondateur en vue de le faire glorifier par l'Eglise; on visait l'introduction de la cause de béatification et de canonisation. A cet effet, l'Institut diffusa une abondance d'images gravées ou lithographiées, s'inspirant éclectiquement des sources antérieures. Ce double mouvement prit son essor sous le gouvernement du Frère Agathon. La Révolution Française vint l'interrompre un moment, mais sans le supprimer, ni le modifier profondément.

A. LA CAUSE DE M. DE LA SALLE

On ne peut douter que la glorification du serviteur de Dieu n'ait préoccupé ses successeurs aussitôt après sa mort. A cette fin, les biographies de Bernard, de Maillefer et de Blain s'efforcèrent d'attester hautement sa réputation de sainteté. La quatrième partie de celle de Blain, intitulée **Son esprit, ses sentiments et ses vertus**, constitue un véritable traité sur l'héroïcité des vertus du disparu. L'auteur ajouta même un chapitre: « **Quelques faits qui paraissent tenir du miracle arrivés devant et après la mort de M. de La Salle** ». (1733b: 494-499)

Dès 1734, les restes mortels furent transférés solennellement dans la nouvelle chapelle de Saint-Yon. La relation de la translation remplit un cahier de quatre pages inséré à la suite de la Vie précitée. L'abbé Salvan, dans la biographie parue en 1832, l'avait bien noté:

> « Il est certain que, dès l'année 1733 [date de la biographie de Blain] on s'occupa de la béatification du serviteur de Dieu et cette Vie [de Blain] paraît avoir été composée dans le but d'éclairer et de favoriser cette importante cause. (1852: xxx)

Le 10 novembre 1737, le **Registre des Dépenses de la Communauté de Rouen** signale qu'on a payé 24 écus pour la transcription des instructions, articles et interrogatoires nécessaires au procès à entreprendre sur l'autorité de l'Ordinaire, concernant la sainteté de vie, les vertus et les miracles du sieur Jean-Baptiste de La Salle. (FÉLIX-PAUL 1950, 1951)

Diverses difficultés intervenues entre les supérieurs de l'Institut et les archevêques de Rouen contribuèrent malheureusement à décourager l'espoir d'un prochain procès de béatification, même si les nouveaux biographes, Garreau et de Montis, insistent sur la sainteté de leur héros et mentionnent la traditionnelle formule de soumission aux décrets de l'Eglise.

Néanmoins, à partir de 1770, conformément aux ordres du Frère Florence, on recherche les écrits qui pourraient, en sus de l'ouvrage de Blain, être utilisés à la fois pour l'histoire et pour la glorification du futur saint. (RIGAULT 1938: 469)

Le successeur du Frère Florence, le Frère Agathon, reprit vigoureusement la question en mains. Le 4 juin 1783, il interdit de donner ou laisser prendre les objets ayant appartenu à M. de La Salle, vêtements, ornements sacerdotaux, instruments de pénitence. (RIGAULT 1938: 169-170)

En 1780, Rouen fut abandonné comme centre de l'Institut et le Gouvernement de la Congrégation s'installa à Melun. Le Frère Agathon y créa une véritable œuvre des portraits.

En effet, le **Livre-Journal** de la nouvelle Maison-Mère, si précieux à maints égards, se fait le témoin d'une importante activité dans le domaine des portraits (AMG-CB 153/1, 10). Il enregistre quelques dépenses significatives.

« 21 août 1783. Payé pour le port du Portrait de M. de La Salle de Lyon à Melun ..... 5 L 9
1er Février 1784. Le port du Portrait de M. de LaSalle venant de Mende ..... 7 L 10
21 Juillet 1786 - payés à M. Le Maître, notre Peinture, savoir:
pour une Copie du Portrait de M. de La Salle, faite celle envoyée de Mende ..... 24 L
Pour une autre dont il n'y a que la tête de finie pour servir d'original ..... 18 L
pour racommodage de celui de Mende ..... 10 L 10
payé de plus pour le renvoi du Tableau de Mende ..... 8 L 11
13 Septembre 1789
418 L 10 payés à M. Le Maître de Paris pour ce qui suit savoir,
quatre portraits retournés des Supérieurs à 36 L ..... 144 L
Un dito, non retourné ..... 30 L
Cinq bordures à 30 L ..... 150 L
Le tableau de la très Ste Vierge et sa bordure ..... 90 L
Port des objets ci-dessus ..... 4 L 10
418 L 10 »
(pp. 318, 348, 392, 442)

Ainsi donc, à la Maison-Mère de Melun, il existait un service chargé de restaurer et d'encadrer les portraits du Fondateur et autres. Un peintre parisien, appelé Le Maître, y était attaché.

B. MINIATURE D'ANTHERE

Cette miniature est conservée en original dans un album des Archives de l'Institut (AMG-BJ 507/2, 3: 42)
Elle mesure 87 x 71 mm. dans un cadre tracé en brun et sur un fond verdâtre, se dessine un buste très maladroit, chevelure grise, bouche contrastant par un rouge particulièrement vif. Le vêtement est grossièrement modelé. Au total, on se trouve loin d'un chef-d'œuvre (fig. 67).

Cette miniature dérive de toute évidence de l'œuvre Pelay. Si le fond est ici uniforme, on retrouve le même visage au menton agrandi et le même tracé fantaisiste du manteau.

L'album, où la miniature est conservée, porte la date de 1805. Comme l'œuvre a inspiré une gravure patronnée par le Frère Vivien, peut-être trouverons-nous chez ce dernier une piste pour découvrir l'identité du miniaturiste? Un carnet du Frère Vivien, précieux pour l'histoire de l'Institut, conserve en effet des notes où



67. Portrait d'Anthère.

le Frère parle des religieux qu'il a connus. Entre autres, il cite le nom de son ancien directeur du Scolasticat du faubourg Saint-Sever à Paris, le Frère Anthère :

> « a grands talents, écrit[ure]. arith[métique]. Dessin Peintre au Pastel, Peintre en Miniature sur Emaille, mais surtout pour instruire La jeunesse et apprendre à faire l'école sans s'émouvoir sans punition a en imposer de vue sans severité. C'est sous lui que j'ai été formé et après Dieu je lui dois beaucoup d'obligation et le recommande a la misericorde du seigneur. » (AMG-CG 406/1, 18.12)

Il n'est donc pas téméraire de donner à la miniature le nom du Frère Anthère.

Malgré sa médiocrité désolante, elle va jouer un rôle important dans l'iconographie lasallienne de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe.

C. LA GRAVURE DE PETIT

Lorsque le graveur Petit, créa l'image pieuse en l'honneur de M. de La Salle, il avait sous les yeux la miniature du Frère Anthère, la gravure de Crêpy et l'une des deux premières gravures de Desrochers. On pourrait supposer qu'il se réfère à ce qui fut le modèle d'Anthère, c'est-à-dire le portrait Pelay, mais les détails montrent bien que les simplifications du costume et la forme insolite du bas du visage de la miniature sont reproduites dans la gravure. (fig. 68)

Le buste du saint s'inspire donc d'Anthère en l'inversant. L'allongement de la partie inférieure du visage est caractéristique de la copie que le Frère miniaturiste avait faite du portrait Pelay. Le costume l'est plus encore. Rabat au rebord bien marqué et à partie supérieure en repli et non en cassure, partie supérieure du manteau uniformisée, allure du manteau lui-même avec un étrange bord un peu au-dessous du rabat et correspondance des divers plis : tous les détails concordent parfaitement. Les Supérieurs auront sans aucun doute prêté à l'artiste l'œuvre du Frère directeur des scolastiques. La médiocrité de la miniature a rejailli inévitablement sur la gravure que Petit en a tirée. (AMG-BJ 507/2, 3 : 36)

L'ovale de la miniature a été inspiré au graveur par l'œuvre de Crêpy dont il reprend la citation de Saint Matthieu et la légende inscrite dans un rectangle : Le



70. Gravure d'Ingouf.

Portrait de Mr Jean Baptiste / de la Salle, Pretre, Docteur en The- / ologie Ancien Chanoine de N. Dame / de Reims et Instituteur des Freres des / Ecoles chrétiennes.

L'influence de Desrochers, quant à elle, se marque par l'addition d'un cœur enflammé à la partie inférieure de l'ovale. Le détail du texte se réfère à la fois à Crêpy et à Desrochers. La forme du rectangle se trouve dans Crêpy, mais ici il est préparé pour un texte plus abondant, non repris par l'image de Petit.

La gravure est signée **Petit scul.** De quel Petit s'agit-il ? car il exista une dynastie de ce nom, dont l'ancêtre, Gilles-Edme, engendra Gilles-Jacques, qui engendra Jacques-Louis, tous dessinateurs et graveurs. Le nôtre est Louis, né le 10 octobre 1760 et décédé vers 1812 (son père disparut en 1771). On lui doit des scènes de genre et des sujets religieux. (THIEME 1931 : 490 ; BÉNÉZIT 1976 8 : 255)

Lorsque le Bienheureux Salomon transcrit d'une plume élégante les **Règles et Constitutions des ecoles Chretiennes** ainsi que la **Règle du Gouvernement de l'Institut des freres des Ecoles Chrétiennes**, il inclut en frontispice de chaque manuscrit, avant de les faire relier soigneusement, un exemplaire de la gravure de Petit. Par là, nous savons que la gravure existait avant la Révolution.

D. ESTAMPES DERIVEES DE PETIT

1. La gravure d'Ingouf

Vers la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe, on compte deux graveurs portant le nom d'Ingouf : Pierre-Charles (1746-1802) et son frère François-Robert (1747-1842). Le premier nommé signe une gravure très proche de celle de Petit : **Ingouf l'aîné sculpsit 1782.** Ce graveur est connu surtout pour ses interprétations des peintures de Greuze, très à la mode à l'époque ; il est aussi noté



68. Gravure de Petit.

pour avoir réalisé des portraits, notamment de Pie VI. Bruand et Hébert affirment que son œuvre se poursuit avec continuité de 1776 à 1779 et s'arrête brusquement à cette date: notre image lasallienne s'oppose à cette opinion (BRUAND et HÉBERT, 1970: 605)

Une gravure se trouve à la Bibliothèque Municipale de Rouen, mesurant 95 x 53 mm. (fig. 70) Les Archives de Rome possèdent un exemplaire identique (AMG-BJ 507/2, 3: 38). Un autre, en partie mutilé et surtout regravé quant au portrait lui-même, (le cadre et la signature datée restant pareils), est devenu presque la caricature d'un personnage au visage bouffi et beaucoup plus grossièrement gravé: on pourrait parler comme d'un Ingouf II — (BU 957/7: 19).

Dans notre gravure, le portrait de Petit est inversé. Quant au style, le visage et le costume sont remarquablement proches du modèle. L'artiste reprend fidèlement chaque élément, à l'exception de la chevelure qu'il avantage. La texture de la gravure se veut plus serrée. Une autre différence consiste dans la suppression du texte dans l'ovale. La légende est plus complète: **J. B. de la Salle / Pretre, Docteur en Théologie, / ancien Chanoine de Notre-Dame de Reims, / Instituteur des Frères des Ecoles Chretiennes, / Mort à Rouen le vendredi saint / de l'année 1719. Agé de 68 Ans.**

Les compléments de la légende prouvent que l'auteur avait sous les yeux la gravure de Crêpy et/ou l'une de Desrochers.

2. Gravure dans la suite de Petit

On en conserve deux exemplaires aux Archives de la Maison Généralice, dont une sur papier bleuté. Un troisième exemplaire semble avoir servi de frontispice (AMG-BJ 507/2, 3: 39). La Bibliothèque Municipale de Rouen en possède également un tirage. (fig. 69)

L'ovale inverse la partie correspondante de Petit. La tête est plus maladroitement interprétée: chevelure moins abondante et traits du visage artificiellement accentués.

Le buste et son ovale prennent place dans un riche encadrement inspiré du style Louis XVI, avec un pourtour d'oves, un ruban au sommet et des rinceaux dans les écoinçons.



69. Gravure dans la suite Petit.

L'inscription est apposée à une plaque en imitation de marbre, et deux consoles à balustres horizontaux supportent le cadre supérieur. Dans un cadre rectangulaire, on lit: **M. Jean Baptiste de la Salle / Pretre, Docteur en Theologie, Ancien / Chanoine de N. Dame de Reims, / et Instituteur des frères des / Ecoles Chrétiennes.**

3. La gravure de Massard

Un graveur nommé Massard, **Massard. sculp.**, s'est également inspiré directement de Petit, en l'inversant (fig. 71). Préciser davantage l'identité de l'auteur présente une difficulté particulière, car la dynastie des Massard est plus étoffée encore que celle des Petit: Jean Massard, qui vécut de 1740 à 1822 eut quatre fils et un petit-fils qui furent tous graveurs. (THIEME 1930: 216; BÉNÉZIT 1976 7: 241)

L'inscription est développée comme dans les estampes Ingouf avec, en addition, l'indication de la date de naissance et de la mort, prouvant la présence d'un autre modèle, celui de Crêpy peut-être. Les textes se répartissent à la manière de Scotin, c'est-à-dire sur le bord inférieur d'un socle et sur la marge sous-jacente. **M^r. J^N. B.^TE DELASALLE, Prêtre / Docteur en Théologie Chanoine de / Notre-Dame de Rheims, Instituteur / des Freres des Ecoles Chrétiennes. / Né à Rheims le 30 Avril 1651 / Mort à Rouen, en odeur de Sainteté en 1719 / le Jour du vendredi Saint.**

L'indication « en odeur de sainteté » est évidemment révélatrice de l'intention de celui qui a inspiré l'estampe, c'est-à-dire du Frère Vivien lui-même, comme le porte l'inscription **F. Vivien direxit.** Lui aussi, n'en doutons pas, aura imposé le modèle premier: la miniature du Frère

Anthère, son vénéré mentor dans la vie religieuse.

L'œuvre a été déposée à la Bibliothèque Impériale, comme l'indique une troisième inscription: **Dep^e à la Biblioth^e Imp^le**. Celle-ci fut créée par Napoléon en 1804. Un exemplaire des AMG porte écrit au crayon, 1810.

A la Bibliothèque de la ville de Rouen, il en existe un exemplaire avec la seule signature de Massard, sans les autres indications. Elle mesure 100 x 59 mm.



71. Gravure de Massard.



72. Peinture du Frère X.

E. TABLEAU DU FRERE X

La petite ville de Tullins, dans la région de Grenoble, posséda une communauté de Frères. Un tableau de saint Jean-Baptiste de La Salle y fut repéré dans un grenier en 1966 par le Frère Burkhard. Il en obtint la disposition en 1980 et l'emporta à Parménie.

Le tableau a été restauré par Rostain à Paris en 1983.

La peinture porte une initiale en tant que signature: « Frère X » et une date, 1877.

Le tableau est rectangulaire. Il contient un ovale avec le buste du Fondateur regardant à droite. (fig. 72)

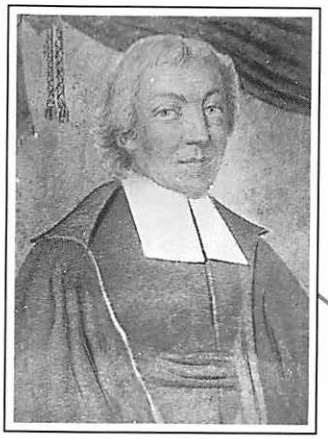
Quelques détails très typiques le rattachent incontestablement au groupe Petit: la dépression du front au-dessus du nez, la force du nez lui-même, le menton globuleux et avancé, le pli du rabat au niveau du cou, celui du manteau, la forme de la prédelle où se trouvait inscrit **J. B. DE LA SALLE.** Toutes ces particularités orientent vers la gravure de Massard. Cette gravure est le modèle dont s'inspira le Frère X.

Le restaurateur a révélé que le personnage visible était un surpeint sur un tableau représentant un personnage debout.

Au revers, dans les mêmes caractères que le nom du saint, il est écrit: **OFFERT AU SANCTUAIRE DE PARMENIE.**

Le Frère X a su, jusqu'à présent, préserver sa trop modeste identité. On doit se contenter de signaler son lien avec le sanctuaire de Sœur Louise.

7



Pelay



Anthère



Desrochers I



Desrochers III



Petit



Frère X



Ingouf



Anonyme



Massard

TROISIEME PARTIE

PEINTURES, GRAVURES ET LITHOGRAPHIES DU XIXe SIECLE

I
Introduction

Après le groupe créé autour de la gravure de Petit, qui déborde le XVIIIe siècle, le XIXe siècle va bientôt apporter une contribution décisive à l'iconographie de saint Jean-Baptiste de La Salle.

Les œuvres de la première période se maintiennent comme sources principales d'inspiration, particulièrement les gravures de Crêpy et de Scotin, et, parmi les bustes, celui des portraits Lucard. La sculpture viendra en son temps ajouter ses reliefs et ses rondes-bosses aux techniques de la peinture, de la gravure et de la lithographie.

Ce dernier procédé va concurrencer les gravures traditionnelles et permettre de multiplier les estampes à coût réduit. Rappelons qu'on se contente de dessiner au crayon gras sur une pierre, sans devoir s'astreindre au travail délicat et fastidieux de la gravure directe sur métal ou de l'attaque de celui-ci par l'acide. La pierre est ensuite mouillée puis encrée. L'encre adhère aux seuls endroits marqués par le crayon. Le papier à imprimer est ensuite pressé contre la pierre.

Les nouveautés iconographiques serviront à leur tour de modèle et engendreront de nouveaux groupes d'images, compliquant singulièrement les itinéraires d'influences.

Le moyen le plus efficace pour aborder le maquis de ces figures lasalliennes du XIXe siècle consiste à suivre chronologiquement, aussi fidèlement que possible, l'apparition des nouvelles représentations. L'entreprise est facilitée par une meilleure connaissance des dates. Mais il faudra de temps à autre recourir à la critique interne, à des analyses parfois détaillées, quand certains éléments apparemment mineurs peuvent avoir un impact décisif pour justifier des filiations.

La suite chronologique est surtout celle des groupes comme tels, car, dans les chapitres qui suivent, nous rapporterons à une œuvre prototype le groupe de tous ses dérivés, même s'ils n'apparaissent que beaucoup plus tard.

La période apparaît particulièrement favorable à la multiplication des portraits.

Une première raison est une décision des supérieurs. Par un arrêté du Comité Général (qui fut le nom passager du Chapitre Général) de 1834, « le portrait de M. De la Salle sera placé dans toutes les classes de l'Institut et dans la chambre des exercices de chacune de nos Maisons. » (AMG-REGISTRE B: 139) L'arrêté prend place ensuite dans la **Règle du Gouvernement** de 1838 (p. 99).

Mais l'événement clef fut la poursuite décidée de la Cause de béatification et de canonisation du Fondateur. La série des décrets qui se succédèrent à partir de 1836, parle éloquemment à ce sujet. (ANONYME 1905b). Rappelons le décret du 29 avril 1836 nommant le cardinal Charles Odescalchi comme Ponent de la Cause ; celui du 19 avril 1839, nommant le Cardinal Spada comme successeur d'Odescalchi et surtout le décret d'introduction de la Cause, du 8 mai 1840, qui permit l'attribution à M. de La Salle du titre de Vénérable.

Il n'est pas étonnant dès lors qu'à côté du centre parisien de l'Institut, où se développe l'action principale de diffusion iconographique, apparaisse un foyer italien très actif, autour de la postulation romaine.

Le **Livre de Comptes de la Postulation** en est un témoin direct. (AMG-EJ/401, 6: 57) Il existe aussi un **Compte de la Béatification du Vénérable Jte de la Salle,** commencé le 5 septembre 1840. Pour la bonne compréhension des citations qui vont suivre, il faut savoir que les prix sont marqués en écus et baïoques, le baïoque valant le centième de l'écu pontifical. Par exemple, 106 : 22 se lit 106 écus 22 baïoques.

De 1836 à 1855, dans les comptes précités, nous relevons de nombreuses dépenses relatives à des peintures et des portraits.

« 1836	Pour la gravure du Vénérable, dessin de la même dédicace et un petit présent en sus	106:22
	Papier pour les portraits en lithographie, gravure, port et douane du papier venu de Marseille	87:94
	Pour la main d'œuvre de 5,000 gravures à 1:80 le 0/0	90:00
	Pour le dessin de diverses lithographies, papier de chine, dédicace (petit présent pour un autre portrait fait gratis)	78:08
	Pour la main d'œuvre de 3,600 lithographies à 3:00 il 0/0	108:00
	Pour le dessin d'une autre petite lithograhie renouvelée deux fois, tirage, etc. etc.	47:25
	Pour les cadres de 8 tableaux du Vénérable donnés en présent selon la coutume, à 5:00 l'un	40:00
	Pour 3 autres plus grands, dont un envoyé à Paris	30:00
(1839)	deux portraits du Vénérable imprimés sur soie, et envoyés à Paris et un garni en franges d'or pour le Cardinal Lambruschini	7:96
	Pour 7 tableaux du Vénérable peint à l'huile	70:00
	Trois autres grands idem	45:00
	Caisse pour les portraits envoyés à Paris	4:95
1844	Pour 7 Portraits du Vénérable faits en bas-reliefs	7:00
	Portrait donné à M. l'Avocat Rosatini	15:00
	Tirage de 300 portraits du Vén.	3:00
1845	Portrait du Vénérable retouché	12:00

	Pour avoir fait tirer 400 portraits du Vénérable tout compris	6:15
1846	Payé pour 270 Portraits du Vénérable	5:40
1850	Pour 200 Portraits du Vénérable	4:00
	Pour 200 Portraits du Vénérable	4:00
1853	Papier, tirage, lithographie avec le certificat pour la Relique du Vénérable, etc. un cachet	17:43
1855	Per aver fatto ritoccare il Rame del N. Ven. che apparteneva al C. F. Gioacchino cioè alla Procura di S. Salvatore, il quale dopo averne tirato n. 10,000 si, prima e dopo ritoccato non è più stato buono a niente	6:00 »

Ces comptes sont révélateurs d'une production intense de tableaux et surtout d'estampes.

II

Le groupe Crêpy-Rieul

Les premières créations du siècle se sont inspirées de la figure mortuaire. La plus ancienne réalisation actuellement connue paraît être une image pieuse à laquelle se rattache le nom du Frère Rieul. Le groupe qui l'entoure forme un ensemble très homogène.

A. LA GRAVURE RIEUL

Il n'en reste qu'un fragment, essentiel il est vrai, découpé d'une image pieuse autour de l'ovale d'un portrait (75 x 56 mm) et collé sur un papier de 130 x 95 mm. (AMG-BJ 507/2, 6.7)

Quelqu'un a écrit en bas, d'une grande écriture ronde, **Beato G. B. de La Salle.** Le revers porte une inscription italienne de la même main dont voici la traduction.

> « On peut estimer en toute certitude que cette image est le vrai portrait de notre Bienheureux Père, revêtu des ornements sacerdotaux, aussitôt après sa mort. Cette dévote image fut apportée à Rome par le pieux Frère Regolo de sainte mémoire, et reproduite ensuite par un graveur inexpérimenté, avec les yeux ouverts, comme s'il était encore vivant. »
>
> « Si ritiene con ogni sicurezza che quest'Immagine sia il vero ritratto del Beato nostro Padre, vestito coi paramenti sacerdotali, appena spirato. / Questa devota Immagine vuolsi portata a Roma dal pio Fr. Regolo di santa memoria, e riprodotta poi da un inesperto incisore cogli occhi aperti, come se fosse ancor vivente. »

On peut observer que les yeux sont baissés !

Qui est ce « graveur inexpérimenté » ? Nous l'ignorons. Mais demandons-nous d'abord qui est le Frère Regolo, de sainte mémoire, qui apporta l'image en Italie.

Georges Rigault a fait de lui un de ces

portraits synthétiques dont il a le secret.

> « Dans la communauté de Ferrare, on rencontre un homme des hautes alpes, Joseph AGNEZ, originaire de Gap, novice avignonnais en 1779, qui appartint à la maison italienne dès avant l'heure où il prononça ses vœux. Il portait, en France, le nom de Frère Rieul. On le connait ici sous le nom de fratel Regolo. Ce dauphinois est sans rudesse, d'une angélique piété, d'une consciencieuse et infatigable application aux tâches de longue haleine; il traduira en italien les livres de l'Institut et jusqu'aux pages massives du chanoine Blain. On lui devra aussi deux catéchismes publiés dans cette langue. Plus tard, en relation avec le pape Grégoire XV, qu'il aura connu comme abbé de Saint-Romuald, il jouera un rôle de premier plan dans l'histoire des frères vivant sous la protection directe du Saint-Siège. » (RIGAULT 1940: 337-338)



73. Gravure Rieul.

L'image venait sans doute de France. Elle dépend assez directement de Crêpy. Des éléments nous paraissent des plus significatifs à cet égard: la fidélité à reproduire la partie visible de la main droite, le modelé de la manche gauche surtout au coude, l'inscription réduite au mot **Règles** sur la tranche du livre et non sur la couverture, et la disposition des jambes du crucifix. Par contre, le modelé du corps du crucifié, l'allure générale de la tête, la forme en V du U de « TALIVM », le double « t » du mot Matthieu et l'agencement du cadre de l'inscription inférieure nous éloignent de Crêpy. L'image étant découpée, nous ne savons rien d'une signature possible. (fig. 73)

Cette copie du portrait funèbre ne se reconnaît pas dans les deux portraits réalisés directement d'après Crêpy, ni dans le portrait de Saint-Germain-l'Auxerrois, ni dans celui de Saint-Germain-en-Laye. Nous ne savons donc pas si l'auteur a inversé le portrait. Mais sa gravure semble bien prouver qu'il y eut d'autres portraits funéraires dérivés de Crêpy que les deux qui nous sont connus.

B. LA GRAVURE DE BOSQ

Le nom de l'auteur est attesté en bas de l'estampe par des lettres et des chiffres en pointillé: **Gravé par Bosq. Paris 1808.** Le texte du revers résume la vie de M. de La Salle. (fig. 74)

Il en existe de nombreux exemplaires dans AMG-BU 956/1. Certains exemplaires sont des images-reliques. Les Archives de l'Institut possèdent deux épreuves imprimées en couleur bistre. La gravure sert de frontispice à l'édition 1811 de la **Conduite des Ecoles Chrétiennes.** Un spécimen de la **Vie** par Garreau, 1825, s'orne également de la gravure de Bosq.

Le portrait et le texte qui l'accompagne mesurent 100 x 55 mm. Comme dans



74a. Gravure de Bosq.

l'original de Crêpy, l'estampe est conçue comme un ovale surmontant une partie rectangulaire, avec cette différence que celle-ci occupe toute la hauteur de l'image. A l'intérieur du cadre ovale, comme dans Crêpy, nous lisons : : **SINITE PARVULOS VENIRE AD ME TALIUM EST ENIM REGNUM COELORUM. Matt. c. 19.** La référence du texte sacré, contrairement à Crêpy introduit le double « t » du nom de l'évangéliste saint Matthieu.

La forme du « U » de « talium » et le double « t » de « Matthieu » nous renvoient à l'image Rieul. Et avec raison : celle-ci est le modèle dont Bosq s'est directement inspiré. Les différences entre Bosq et Crêpy : la forme plus allongée du visage, la réduction en largeur du crucifix, la proportion du livre et de la partie de la manche qui le sépare des mains jointes, le pli du coude évoquent incontestablement la copie intermédiaire que représente l'image Rieul. Certaines différences renforcées, telle la distinction des pouces, l'allongement du visage, la position des jambes du crucifix, le mot **Règles** reporté plus logiquement sur la couverture du livre, dénoncent à leur tour la filiation Rieul-Bosq.

Le texte de la partie inférieure de Bosq — en l'absence de celui de Rieul — doit se comparer à Crêpy. **LE PORTRAIT TIRE APRES LA MORT / DE M JEAN-BAPTISTE DE LA SALLE / Prêtre, Docteur en Theologie / ancien Chanoine de Notre-Dame de Reims / Instituteur des Frères des ecoles Chrétiennes / Mort à Roüen le vendredi-Saint / de l'année 1719. Agé de 68 ans.** En fait, il conjugue les deux textes situés à des endroits différents de Crêpy, soit dans l'ovale, soit en bas dans l'inscription rectangulaire.

Une note lue au revers d'une lettre du Frère Gerbaud, supérieur général, datée du 26 avril 1819, note écrite par son secrétaire, précise : « Notre très honoré vous abandonne les planches du Portrait de M. de la Salle, à condition que vous lui fassiez passer un millier d'images. » S'agit-il de cette édition de Bosq qui paraît avoir été fort répandue ? (AMG-EE 274/2, 12).

Un certain Jean Bosq fut graveur sur cuivre à Paris, « vers 1830 » dit BÉNÉZIT (1976 2: 194), notre gravure semble bien antérieure. Du même Jean Bosq, Laran et Adhémar affirment qu'il fut graveur en taille douce, manifestement formé à l'école du XVIIIe siècle, car ses meilleures vignettes sont d'après Moreau le Jeune ; le reste de son œuvre est beaucoup plus terne ; l'initiale de son nom apparaît seulement après 1826. Le doute subsiste donc sur l'identité de notre graveur (LARAN et ADHÉMAR 1942: 159).

Parmi les influences exercées par la gravure de Bosq, il faut signaler, comme probable, celle qui permit de créer la première médaille célébrant le Fondateur. L'abbé Salvan parle de cette médaille « que M. de Puymaurin fit graver à Paris pour le cabinet du Roi » en remarquant qu'elle n'avait aucun rapport avec Scotin, car « M. de La Salle y est représenté en habits sacerdotaux, et au revers on lit ces paroles : **Sinite parvulos venire ad me, talium est enim regnum cœlorum.** » (Salvan 1852: XXXIX) D'un papier, peut-être écrit par le Frère Asclépiades, archiviste, on tire ce qui suit :

> « Un auteur anonyme a publié en 1812, ou un peu auparavant, un autre portrait de M. de la Salle, mais dont la figure est encore plus étrangère que les précédentes au tableau de Pierre Léger. Il ne porte d'autre indication que celle-ci : *Mr Jean Baptiste de la Salle, Prêtre, Docteur en Théologie, ancien Chanoine de N. Dame de Reims, et Instituteur des Frères des Ecoles Chrétiennes* — Autour de ce portrait sont inscrites ces paroles *Sinite...* Si nous ne nous trompons pas, c'est d'après cette gravure qu'a été frappée la belle médaille que M. de Puymaurin a gravée pour le Cabinet du Roi en 1816 ou 1817. » (AMG-BU 957/1, 1 : 4)



74b. Gravure de Bosq, détail.

C. LE PORTRAIT BEZIERS

Au Pensionnat de l'Immaculée Conception de Béziers se trouve une ancienne peinture représentant le Fondateur en habits sacerdotaux. (fig. 75)

Le châssis de l'œuvre mesure 1060 x 740 mm. La peinture apparaît dans un ovale juxtaposé à un fond brun.

Le visage porte des traits très accentués, notamment en ce qui concerne le nez. Chevelure fournie et yeux baissés. L'aube, à peine visible dans sa partie supé-

rieure, apparaît sous la forme d'un large col blanc bordé de dentelles ajourées. La chasuble est bleu-vert avec d'abondants ornements dorés, de même que l'étole et le manipule. L'aube réapparaît au coude et à l'avant-bras où elle est abondamment ornée de sortes de vermiculures.

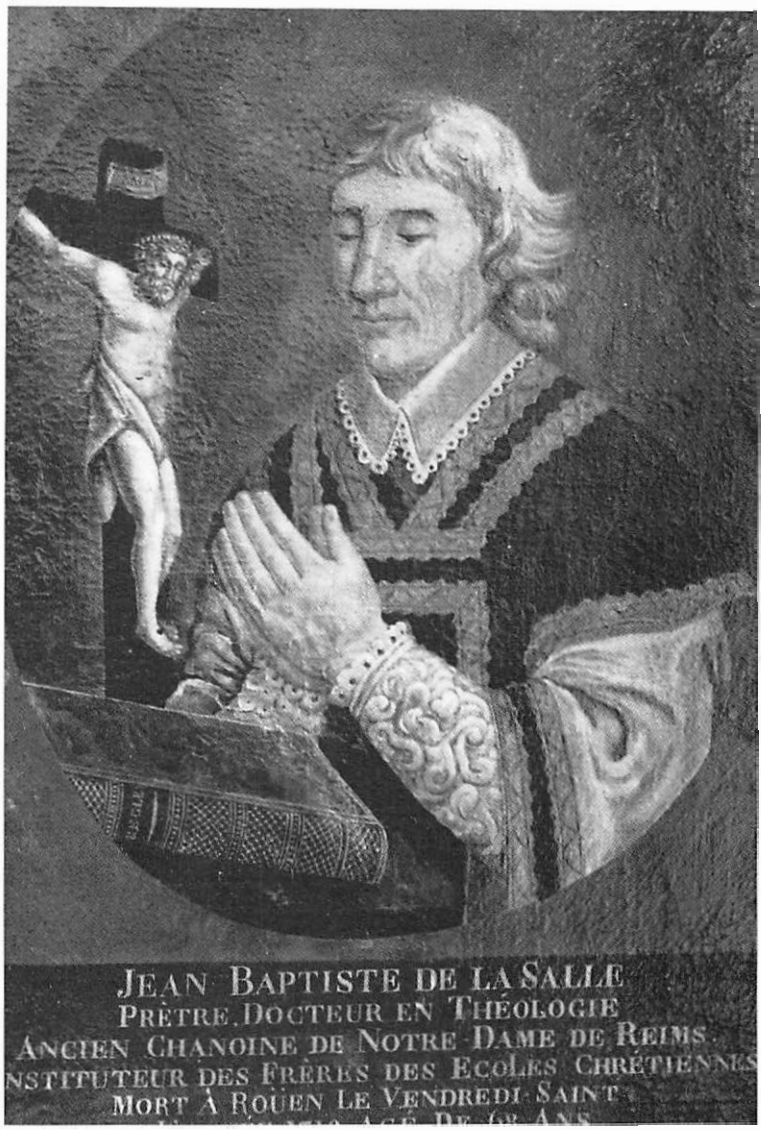
Devant le saint, l'on voit un livre rouge au dos orné de dorures et posé sur un angle de la table. Au-delà du livre, un grand crucifié aux jambes maladroitement dessinées, est attaché à une croix noire.

Un texte occupe la partie inférieure du tableau: **JEAN-BAPTISTE DE LA SALLE / Pretre, Docteur en theologie / Ancien Chanoine de Notre-dame de Reims, / Instituteur des Frères de Ecoles Chrêtiennes / Mort à Roüen Le vendredi Saint / de L'année 1719. Agé De 68 ans.**

La peinture, d'évidence, s'inspire d'une gravure du groupe de Bosq. L'hypothèse contraire expliquerait difficilement l'ovale de la peinture. On y retrouve de plus le même crucifix maladroitement esquissé, les mêmes détails des habits sacerdotaux. Le peintre a fait œuvre plus personnelle en élargissant un peu le visage et en amplifiant la chevelure. Il a gardé les grosses mains si peu aristocratiques, héritage de Crêpy et, au-delà de celui-ci, du portrait mortuaire.

L'inscription supprime le début du texte depuis **Le Portrait jusqu'à M.** Mais tout le reste demeure conforme, y compris le tréma sur le nom de Roüen.

Tout ce qu'on peut dire de la date du tableau: elle se situe entre 1808, qui est celle du modèle Bosq, et 1840, date d'introduction de la cause, quand le « messire » devient « vénérable ».



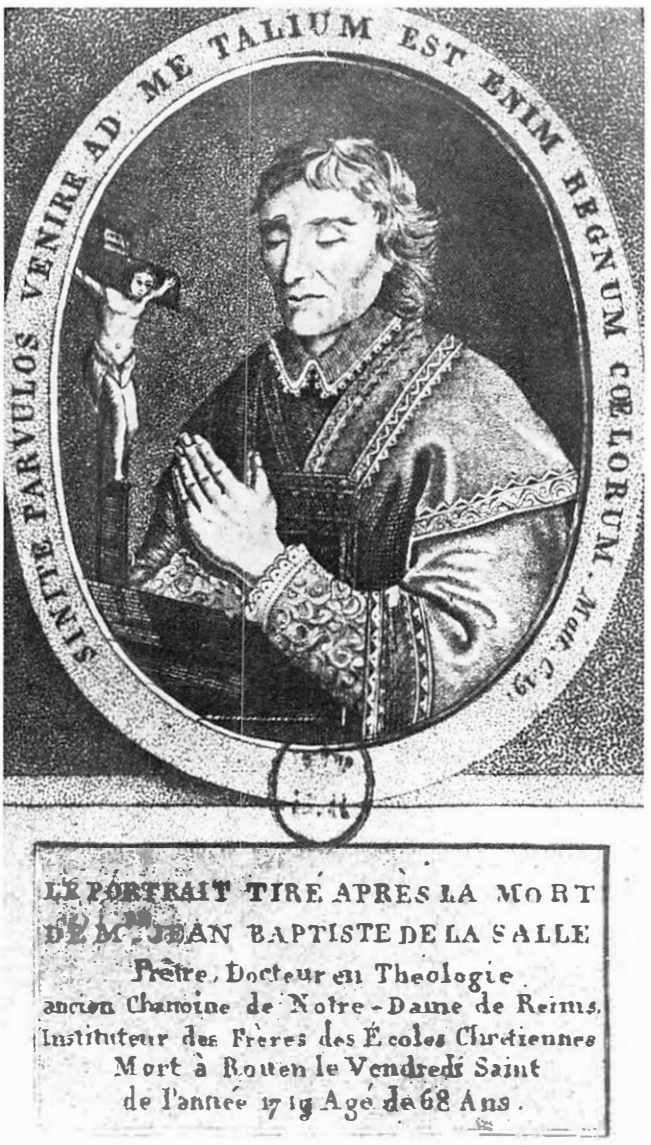
75. Peinture Béziers.

D. LA GRAVURE DE CORNE

Dans un album de portraits conservé aux Archives de l'Institut, se trouve une photographie agrandie d'une image aux marges rognées, souvenir d'une ancienne lithographie (fig. 76). Un cachet BR surmonté d'une couronne indique que l'estampe appartenait autrefois à la Bibliothèque Royale de Paris. (AMG-BU 957/1, 7: 6) Rappelons que Lucard a lu la signature, « CONE ».

L'estampe est en effet, signée et datée, mais la qualité déficiente de la photographie ne permet pas de déchiffrer avec précision le nom du dessinateur. Il est suivi de la mention **Graveur Rue de la Pomme à Toulouse. 1818.** Thieme et, après lui, Bénézit, signalent un G. Corne, graveur sur cuivre et sur bois à Toulouse, dont l'activité s'étend de 1818 à 1828 (THIEME 1912: 421; BÉNÉZIT 1976 3: 169) Ce doit être notre auteur.

L'œuvre se situe dans la suite de Crêpy. Mais l'on voit aisément qu'elle dépend directement de Bosq. Le visage diffère cependant, par la suite de la réduction du menton et de l'épaississement de la mâchoire.



Les détails repris à Bosq sont principalement les suivants: la touffe de cheveux au-dessus du front, les bords de la chasuble, les plis de coudes, surtout celui de gauche, et les deux jambes du crucifié qui sont vues de l'avant.

Le texte, de même, suit ligne par ligne celui de Bosq; seul le nom de la ville de Rouen perd le tréma de sa troisième lettre.

E. LA LITHOGRAPHIE DE HEUSCH

Aussitôt après la proclamation de l'Indépendance de leur pays et profitant de la liberté de l'enseignement nouvellement restaurée, les Frères belges firent un effort considérable pour développer leurs écoles. En 1842, on comptait déjà seize établissements.

La gravure de Bosq fut connue en Belgique dès le début des années 1930. Elle illustre un feuillet de quatre pages destiné à recruter des membres pour une « Association pour l'encouragement et le soutien de la Congrégation des Frères des Ecoles Chrétiennes, établie sous la protection de la très-Sainte Vierge et de Saint-Joseph. » Trois conditions sont exigées pour faire partie de la société: être inscrit, dire certaines prières, faire quelque aumône ou don en faveur de l'un ou l'autre établissement des Frères. Le Vicaire général du diocèse de Namur, F. De Cuvelier, signe, le 1er octobre 1831, l'imprimatur du feuillet. L'imprimeur s'appelle J. H. Misson.

Une autre image du groupe Bosq se présente comme **Lith: de H. Dessain, à Liège — Ed. Heusch,** sans date. Elle me-

◀ 76. Gravure de Corne.

sure 100 x 55 mm, soit exactement les dimensions de Bosq (fig. 77).

Les Archives de la Maison Généralice en possèdent 5 exemplaires, dont deux servirent de souvenir mortuaire. (AMG-BU 956, 1 et ALBUM IV) De ces exemplaires,



77. Gravure de Heusch.

l'un apparaît en noir sur fond blanc; un autre remplit la partie ovale d'un fond bistré; les derniers sont enrichis d'un fond bistre sur toute la surface. La technique de la lithographie facilite l'exécution de ces variantes.

Un des souvenirs mortuaires évoque la mémoire du Frère Mérole, Jean-Joseph Lambory, décédé à Verviers le 18 juillet 1846, à l'âge de 27 ans. L'autre porte le nom de Jean-Joseph Gondry, Frère Martyrius, mort à Namur le 15 juillet 1853. Ces deux dates peuvent servir de premier repère pour attribuer une date à l'impression de l'image, l'autre repère étant l'introduction du titre de vénérable. L'image se situe donc entre 1840 et 1846.

Nous ajouterons à ce groupe Crêpy, deux œuvres qui, par quelque côté, se rattachent à la filiation Crêpy-Bosq, même si leur allure générale apparaît éloignée et si d'autres influences y transpirent.

F. IMAGE PIEUSE DANS LA SUITE DE BOSQ

Quoique d'inspiration plus lointaine, voici une image pieuse anonyme, à l'effigie du Fondateur en habits sacerdotaux (fig. 78). Nous dirons brièvement que le Fondateur prie les mains jointes devant un crucifix vu de l'arrière. Un livre repose sur un autel dont la nappe se borde de dentelles. Une large calotte couvre la tête. La disposition de l'autel, avec la croix en avant-plan par rapport au saint et le livre fermé n'indiquent nullement l'intention de dire la messe; il s'agit simplement d'une transposition de l'image mortuaire, de longue tradition déjà à l'époque.

G. PORTRAIT EN VETEMENTS SACERDOTAUX

Un dernier tableau exploitant exactement le même thème et à la limite de la période que nous nous sommes assignée se trouve à Grand-Bigard (fig. 79). Il est



78. Image pieuse dans la suite de Bosq.

signé et daté F. L. 1888 et l'auréole annonce la béatification prochaine. Il présente l'intérêt d'une interprétation très originale du portrait funéraire.

Il s'inspire d'une gravure, car il respecte l'ovale encadrant le buste et les couleurs apparaissent totalement inventées, n'ayant aucun rapport avec le tableau de Saint-Germain-l'Auxerrois.

Le visage corrige l'austérité des estampes. La figure émaciée fait place à un visage aux traits pleins et rajeunis. La chevelure n'a pas l'ampleur des modèles gravés, mais elle encadre mieux le visage vers la gauche.

Les ornements sacrés, chasuble à parements dorés, étole décorée de rinceaux et manipule marqué par une croix ont adopté la couleur liturgique rouge. Aux extrémités des manches, des vermiculures en blanc sur fond noir se trouvent détachées et épaissies d'une manière qui suggère l'influence de la gravure de Bosq. Le livre ne porte aucun titre, le peintre s'est contenté de le marquer d'une croix située illogiquement par rapport à la tranche dorée.

Si les mains reprennent, par rapport au modèle, des proportions plus satisfaisantes, elles restent appliquées contre les ornements, l'artiste n'ayant pas réussi, pas plus que ses inspirateurs (depuis le portrait mortuaire !), à les situer correctement dans l'espace.

Le tableau mesure 657 x 538 mm. Au revers, le cachet d'une fabrique de « toiles fines » et d'« articles de dessins », **P. Briault, 2 rue du Louvre à Paris**, est une indication d'origine : le tableau provient de l'ancienne maison-mère de la rue Oudinot à Paris.



79. Peinture Crépy — Grand-Bigard. ▶

8



Crêpy I



Rieul



Bosq



Crêpy G.B.



Béziers



Heusch



Image (Bosq)



Corne

III
Le groupe Scotin-Scotin

Nous classons, à partir de ce titre, diverses gravures, peintures et lithographies qui sont vouées à l'image du Fondateur écrivant la règle des Frères, souvent dans le cadre d'une bibliothèque. Il s'agit en somme d'interprétations très proches de la gravure de Scotin. Si le nom de celui-ci est répété dans plusieurs des sous-titres suivants du chapitre, c'est afin de rappeler que son influence est première, même si elle se mêle à d'autres qui sont mentionnées à la suite. L'expression Scotin-Scotin, créée en parallèle à ces expressions, équivaut à « d'après Scotin exclusivement ».
Déjà au XVIIIe siècle, nous avons étudié des œuvres analogues à celles qui vont suivre sous le titre de Scotin-Scotin: ce sont les peintures de Scotin-Ciney et Scotin-Rome.
Un certain nombre d'estampes sont utilisées comme frontispices de livres. Les dates d'édition fournissent un élément chronologique appréciable.

A. LA LITHOGRAPHIE DE VICTORIN

Le portrait du saint qui apparaît dans cette lithographie se contente de copier, avec une grande précision, la tête dessinée par Scotin ; à ce titre, elle peut prendre place dans le présent chapitre. La composition présente néanmoins un autre intérêt en tant que premier exemplaire d'un groupe de trois lithographies réalisées en hommage aux supérieurs de la congrégation.

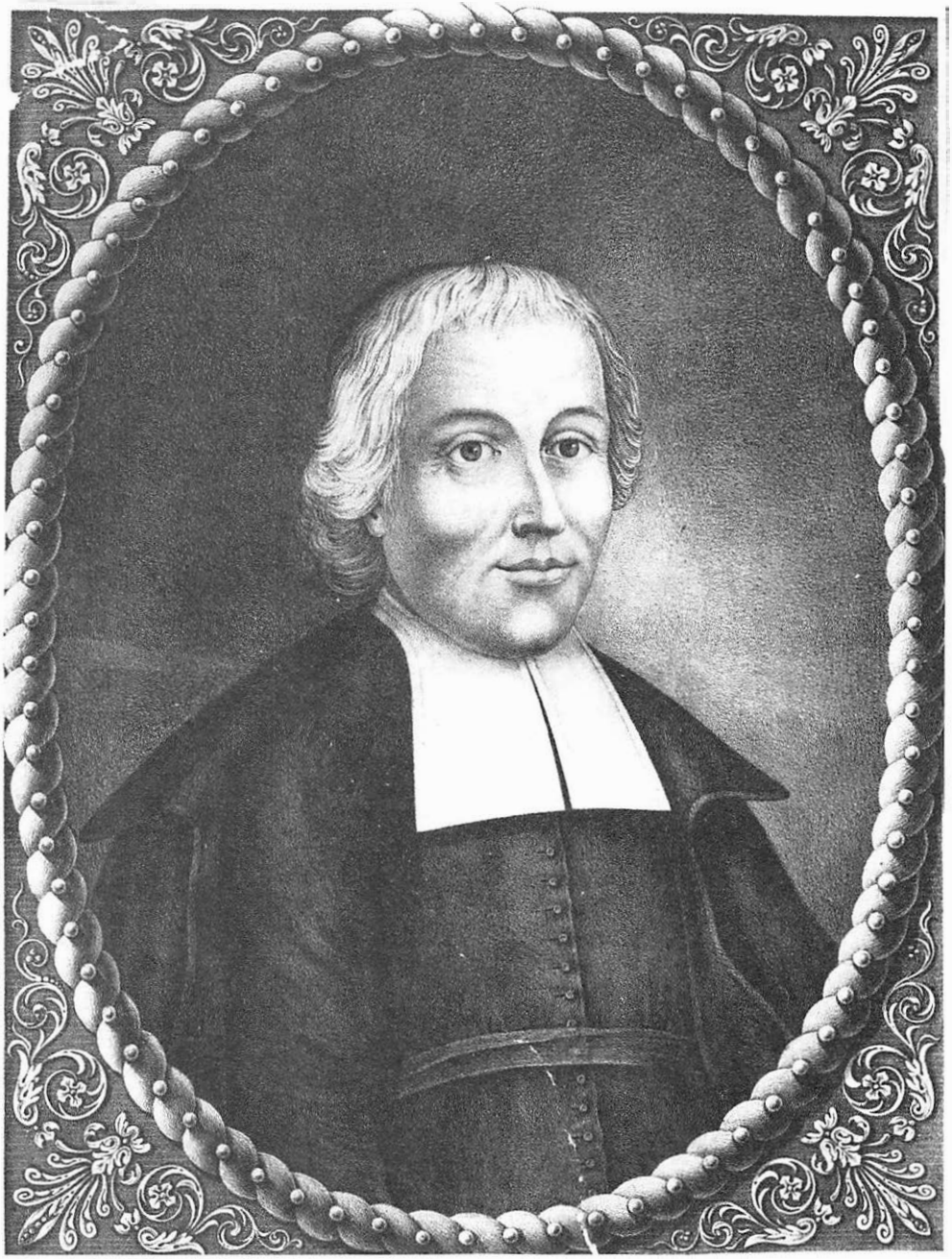
Aux Archives de Rome, il en existe un exemplaire unique (AMG-BU 957/1, 7 : 22). La partie centrale, seule significative pour le présent chapitre, mesure 525 mm sur 395 (fig. 80). Cf. p. 232, N° 126.

Dans le cadre du milieu, un ovale à bordure torsadée, aux encoignures enjolivées de rinceaux finement déliés, apparaît le buste de M. de La Salle, inversé par rapport à Scotin.

Tout autour du cadre, neuf portraits de Supérieurs Généraux forment comme une couronne d'effigies, à vrai dire d'un dessin médiocre, en commençant par celui du Frère Barthélemy dans l'angle inférieur gauche pour aboutir, presque à l'opposé, à la figure du Frère Anaclet, le dernier compartiment étant occupé par la dédicace. Le schéma se présente comme suit :

F. Florence F. Agathon F. Frumence F. Gerbaud
F. Claude F. Guillaume de Jésus
F. Timothée M. de La Salle F. Anaclet
F. Barthélemy (dédicace)

Toute la partie centrale, sous le portrait du saint, est occupé par une longue inscription pour laquelle ont été utilisés des caractères typographiques : **Mre J.^N B^TE. DE LA SALLE, / Prêtre. Docteur en Théologie, Ancien Chanoine de N. D. de Reims. / INSTITUTEUR DES FRERES DES ECOLES CHRETIENNES, / Mort à Rouen, en odeur de sainteté le vendredi-saint / de l'année 1719, âgé de 68 ans. //Sa vie sans tache fut pleine de bonnes œuvres. / Il consacra sa fortune et sa vie à l'instruction de la jeunesse. Une conduite si admirable fut constamment contredite et persécutée. / Mais Dieu a glorifié son Serviteur et béni son œuvre. / Aujourd'hui une multitude d'Enfants sont confiés à ses Disciples. / Des guérisons surnaturelles sont opérées**



80. Lithographie de Frère Victorin.

par l'invocation de son nom. / Et NN. SSrs. les Archevêques de Paris, de Rouen et de Reims / sollicitent sa canonisation. // Votre Règle, ô mon Père, est tout mon héritage, / Comme mes Supérieurs, je veux toujours l'aimer, // Je chercherais en vain un plus noble avantage, // Que celui de vous suivre et de vous imiter. L'importante dédicace rend hommage au Frère Supérieur Philippe et aux Assistants qui l'entouraient à l'époque, c'est-à-dire en 1839, car le Frère Victorin a dûment signé et daté son œuvre : **DEDIE / au / TRES-HONORE / FRERE PHI-**LIPPE / Elu Supérieur Général / le jour de la Fête / de la Présentation de la T. Sainte Vierge. / Année 1838, / Et aux Très-Chers Frères assistants / Eloi, Abdon, J[n]. Chrysostome, / Calixte, Nicolas et Benoît. / Litho. par le Frère VICTORIN, des Ecoles Chrét[nes] / Paris. 1839

Le Frère Victorin, Victor-Joseph Leroy, naquit le 15 novembre 1801 à Watten, dans le département du Nord. Novice à Saint-Omer le 26 octobre 1821, il fit sa profession perpétuelle le 13 septembre

1838 à Paris. Il mourut à Paris le 5 mars 1880. Il professa à Boulogne, Lille, Amiens, Senlis et surtout à Paris. Dans cette dernière ville, il exerça son apostolat principalement dans la communauté de Saint-Paul. Sa notice nécrologique atteste que « chargé de l'instruction des apprentis et des adultes, spécialement en ce qui concerne le dessin, il s'était fait une réputation des plus honorables par son zèle, son dévouement, et le talent avec lequel il dirigeait son enseignement. » — « On a même remarqué qu'il se plaisait beaucoup à faire des tableaux et des images où ses sentiments pour Jésus et Marie au pied de la Croix se trouvent exprimés par le pinceau, beaucoup mieux que ne saurait le faire la parole. » (N.T.T. 1880, 398 : 30-34)

B. LA PEINTURE DE TOUZET

Cette peinture est l'une des œuvres marquantes que conserve l'Hôtel de La Salle à Reims. Elle est signée et datée : **Touzet, 1824.** (fig. 81)

Les dimensions du panneau sont de 1020 x 800 mm. Le panneau est inséré dans un cadre de bois mouluré et doré.

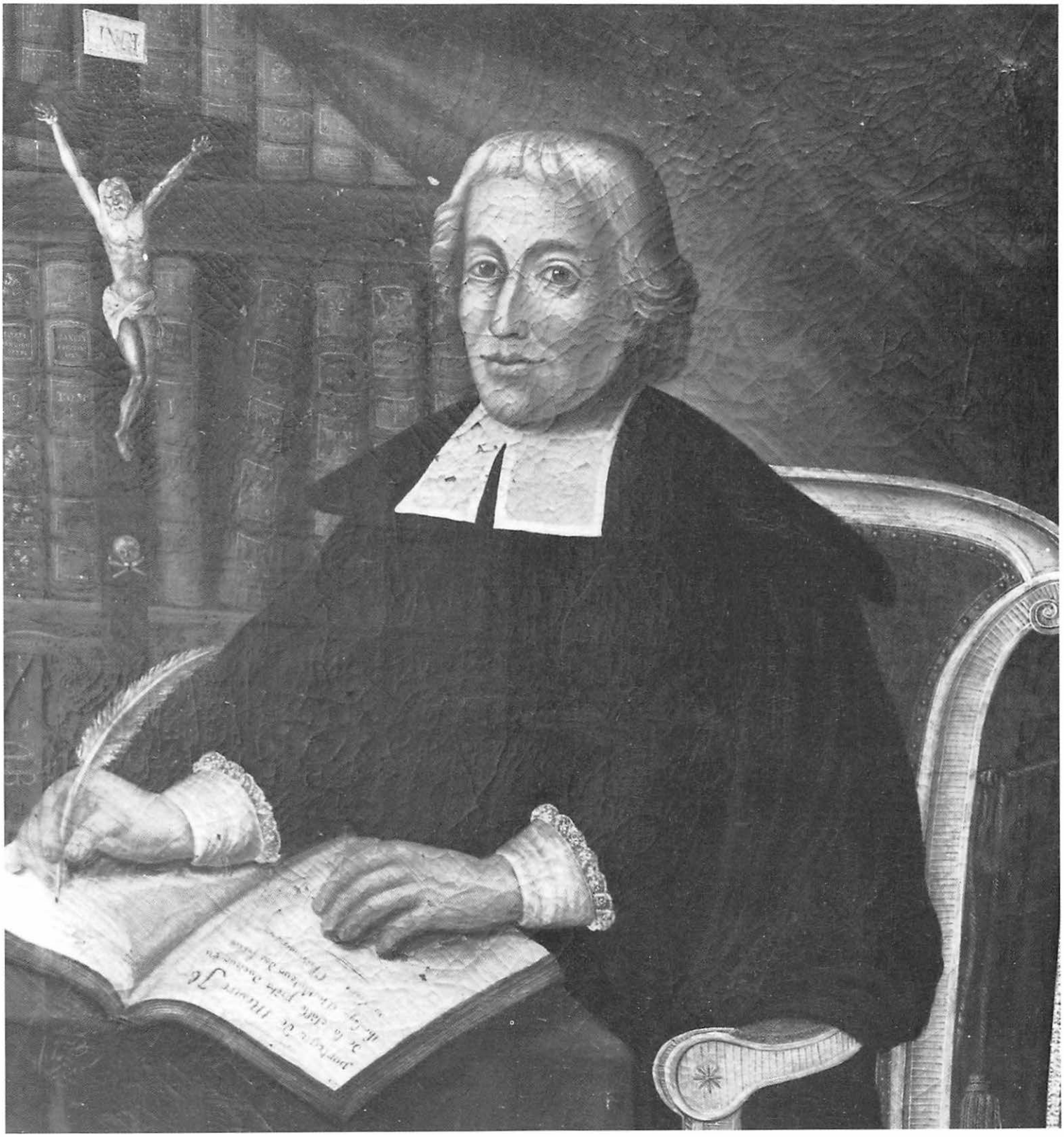
Le saint, assis dans un fauteuil, écrit sa règle dans un grand in-folio posé sur une table. Le fond représente une bibliothèque barrée par un rideau : la transcription de Scotin se reconnaît immédiatement, tant elle se montre fidèle, presque littérale.

Par exemple, le visage correspond au modèle au point d'en répéter certains défauts : l'emplacement maladroit des yeux, l'étalement de la racine du nez. Ce dernier est légèrement aquilin et la mâchoire plus marquée que dans l'original. La couleur chaude du visage contraste curieusement avec le gris blanchâtre de la chevelure. Aucune particularité à signaler pour le manteau à couleur sombre. Les manchettes blanches s'ornent d'une dentelle. Le fauteuil s'adapte au goût du jour : le dossier se recourbe en crosse et une corde à gland s'en échappe ; l'appui-bras, élargi en surface à bord courbe, porte une étoile dorée à huit branches. Sur la table, une nappe verte assez courte se termine par une rangée de franges.

Sur le livre ouvert, plusieurs textes. Sur la page de gauche : **règles communes / portrait de Messire J.B. / de la Salle prêtre docteur en / théologie et instituteur des frères des écoles Chretiennes.** La légende de la gravure-source est donc reprise intégralement. La page de droite complète le texte à la manière de Scotin **des frères des Ecoles chretiennes / Chapitre VII / de la manière dont les frères doivent se comporter dans les écoles / à légard de leurs écoliers /**

En observant que la main gauche appuyée sur le livre ne laisse pas apparaître le pouce, on se dit que le peintre a bien compris l'anomalie de la présence de ce doigt dans Scotin.

Près du livre et en arrière, le peintre n'a oublié ni le sablier ni le crucifix. Les parties métalliques de ce dernier attestent encore le style Louis XVI. Le crucifix est en bois noir, en contraste avec le corps du Christ, l'inscription **INRI** et la tête aux deux ossements. Une toile verdâtre, pour laquelle le peintre fait l'économie des nombreux et bizarres replis multipliés par Scotin, voile une partie de la bibliothèque.



81. Peinture de Touzet.

Les livres, reliés en cuir, s'étagent sur deux rangées. L'un d'eux est oblique. Les titres des ouvrages apparaissent sur des étiquettes à fond noir ou rouge. Certains de ces titres laissent entrevoir l'idée qu'on se faisait à l'époque de la bibliothèque d'un docteur en théologie. Sur le premier rang se trouvent trois ouvrages de saint Jean Chrysostome. Sur le second, deux volumes de saint Grégoire, **SANCTI GREGORII OPERA**, un tome de saint Augustin, **SANCTI AUGUSTINI OPERA Tom 1**, un volume **SE... OPUSCUL T**, deux volumes (et probablement trois) de théologie mystique **THEOLOGIA MYSTICA Tom 1, Tom 2.**

Au demeurant, l'œuvre, assez maladroite quant au visage du saint, se montre pleine de vie et de couleur.

Remarquable est la similitude des mesures de trois tableaux selon Scotin déjà analysés :

Scotin-Ciney	1000 x 810
Scotin-Rome	1005 x 815
Touzet	1020 x 800 mm.

C. LA PEINTURE DE SAUVAN

Dans le manuscrit intitulé **L'Historique de la Province Méridionale de l'Institut des Frères des Ecoles Chretiennes depuis son Origine jusqu'à la Révolution 1700-1792**, et signé par le Frère Théodose de Jésus, plusieurs paragraphes concernent un portrait qu'on peut mettre en relation avec les précédents. Nous les citons :

> « Nous donnons ci-contre les traits de St JBte de la Salle, photographie d'un portrait du saint par le peintre Sauvan d'Avignon, en 1773, d'après la copie du frère Sévoldus, vers 1868. L'ancien pensionnat de Marseille avait commandé deux toiles à cet habile peintre ; elles furent payées 280 livres. Le tableau original, que nous possédons, a été retrouvé par le C. F. Hermanfroy, directeur de la Communauté de Notre Dame du Mont, de Marseille, chez un marchand de bric à brac, en 1855 ou 1856.
> Madame Martin Moricelli, nièce de ce célèbre artiste, donna à notre maison d'Avignon, la maquette en pastel qui avait servi au travail de son oncle, et qui avait été relativement conservée dans cette honorable famille. Elle fut envoyée à la maison-mère rue Oudinot, 27, Paris, en 1851 ou 52. » (AMG-CJ 501/1 : 5)

Le portrait aura sans doute disparu, comme tant d'autres documents, en 1904. Selon le témoignage d'un Frère, entendu vers 1960, tout un camion d'archives des maisons de Marseille fut vendu au poids du papier.

La photographie est pratiquement effacée.

Dans la série des peintres lasalliens dont il convient de citer le nom dans une iconographie de M. de La Salle, celui du Frère Sévoldus mérite une place. Satragno Frédéric était le fils d'un soldat d'origine piémontaise au service de Napoléon. Son père, blessé en Italie, s'établit à Avignon. Frédéric y naquit le 3 août 1824 et décéda à Marseille le 19 mars 1888. Il fut professeur de dessin à Béziers en 1848, puis à Marseille en 1858. Dans sa notice nécrologique, il est dit que

> « le C.F. Sévoldus faisait partie du groupe de Frères qui, sous la direction de leur maître regretté, le C. F. Samuel, ont honoré l'art chrétien de notre époque et bien mérité de l'Institut. » (N.N.T. 1888 : 125)

Quant à Sauvan, il y eut deux peintres de ce nom en milieu avignonnais au

XVIIIe siècle, Philippe et son fils Pierre. Philippe Sauvan naquit à Arles en 1692, s'installa en Avignon en 1729, où il mourut en 1789. Il travailla beaucoup pour les églises d'Arles, d'Aix et d'Avignon ; le Musée Calvet de cette ville conserve un certain nombre de portraits dus à sa main. De son fils, Theme ne signale que la date de naissance, 1722. (THIEME 1935 : 501 ; BÉNÉZIT 1976 9 : 316)

D. LE PORTRAIT BOULOGNE

Aux Archives de l'Institut, une **Note concernant le véritable portrait de saint J.-B. de La Salle** s'exprime comme suit :

> « Le portrait dit de Boulogne, conservé dans la maison principale de cette ville jusqu'en 1906, a suivi à St-Omer le Directeur, F. Agnel-André, à la fermeture de son établissement. Ce portrait dit de Boulogne est la réplique primitive de celui de Saint-Omer avec des modifications dans la mise en scène. »

Une photographie ancienne du tableau lui-même, mais rendue pratiquement inutilisable à cause des reflets que l'opérateur n'a pas su éviter, en est conservée. (AMG-BJ 507/2, 2, 3 : 28)

Nous trouvons une reproduction de la peinture dans une image (fig. 82) qui porte en légende : Saint Jean Baptiste de la Salle / Tableau de 1716 / au noviciat des Frères des Ecoles Chrétiennes à Saint-Omer (AMG-BU 957/1, 3).

Le portrait prend place, lui aussi, dans l'abondante catégorie des portraits attribués à l'entourage de M. Gense. Il n'est pourtant qu'une copie, fortement défaillante, de Scotin. Le visage de M. de La Salle se montre certes plus régulier que dans l'estampe, mais il paraît assez durement dessiné, ce qui signifie probablement qu'il a été copié d'après la gravure de Scotin.



82. Portrait Boulogne.

L'interprétation ne brille d'ailleurs pas par la fidélité : rabat plus grand, fauteuil diminué de dimensions, tenture simplifiée, bibliothèque ne conservant qu'un seul rang de livres (l'un d'eux est vu en oblique).

On ignore ce qu'est devenu ce tableau.

E. LA GRAVURE « 1825 »

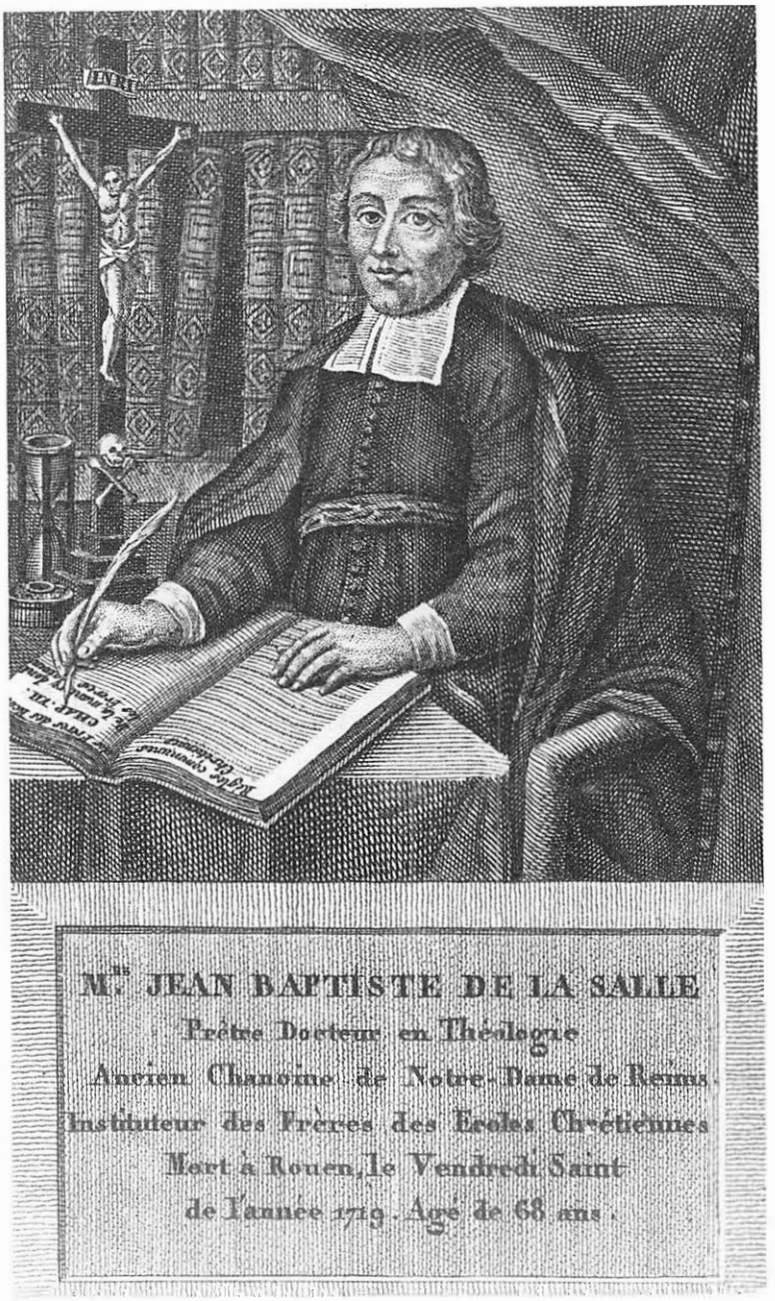
Nous désignons ainsi la gravure qui apparaît au frontispice du tome I de la **Vie de Messire Jean-Baptiste de la Salle** par le Père GARREAU, (nouvelle édition datée de 1825). (Aux AMG, des cinq exemplaires portant un frontispice, un seul adopte l'image dérivée de Bosq (fig. 83).

La même composition orne une édition italienne de la Conduite des Ecoles: **Condotta delle Scuole Cristiane** (Anonyme 1834) ainsi que des images reliques.

Les exemplaires isolés sont imprimés en noir et en bistre. Certains portent au revers une notice biographique du Fondateur. Il y eut plusieurs tirages, car la phrase « il eut la consolation de voir vingt maisons établies » est corrigée en certains exemplaires en « 22 maisons ». Enfin, trois exemplaires des AMG, dont deux en bistre, ajoutent le texte de la Postulation pour authentifier les images comme images-reliques. Le texte dit: « Ego infra scriptus sacerdos Postulator... » (AMG-BU 956/3) Le postulateur, avant le 24 mars 1836, est l'abbé Tinchant. Le Frère Chrysologue lui succéda à la date susdite.

La gravure mesure 103 x 56 mm.

L'auteur imite Scotin avec le souci d'une réelle similitude, même dans les détails. Il suffit de considérer les mouvements de la tenture qui passe devant la bibliothèque pour le constater. On ne peut déceler que deux légères différences: dans la forme de l'encrier et dans le raccourcissement de l'énoncé du chapitre des Règles, cette dernière modification nécessitée par l'exiguïté de la surface disponible.



83. Gravure 1825.

Le texte porte: **M^RE JEAN BAPTISTE DE LA SALLE / Prêtre Docteur en Theologie / Ancien Chanoine de Notre-Dame de Reims / Instituteur des Frères des Ecoles Chrétiennes / Mort à Rouen, le Vendredi Saint / de l'année 1719. Agé de 68 ans.**

Cette légende reproduit donc le texte de Scotin, en le cadrant dans un rectangle à marges en relief figuré, exactement comme dans les images de Bosq et, sauf le titre qui supprime évidemment l'allusion au portrait tiré après la mort, le

texte est exactement le même que dans Bosq, disposé identiquement ligne par ligne.

Ce dernier trait, ainsi que le fait que les mesures des deux estampes « 1825 » et Bosq, suggérerait que la gravure selon Scotin a été commandée pour remplacer les images du Fondateur en prière et les yeux clos, par une figuration moins austère.

F. LE FRONTISPICE DE ROBAUT

En 1831, paraît chez **L. Lefort, Imprimeur, rue Esquermoise, 55**, l'édition lilloise de **L'ami de l'Enfance ou Vie de M. J.-B. De la Salle, Instituteur des Frères des Ecoles Chrétiennes.** Il s'agit d'une biographie sans nom d'auteur; mais, par d'autres éditions, nous savons qu'elle est l'œuvre de l'Abbé Carron.

La page de titre s'accompagne d'une lithographie fort malhabile, inspirée de Scotin, ou mieux, si l'on tient compte de la forme de l'encrier et du contenu de la légende, par la gravure parue dans le Garreau de 1825 (fig. 84).

Le dessin paraît à la fois hésitant et simplificateur. Le crayon du lithographe est moins délié que le ciseau du graveur. Quelques variantes mineures apparaissent, telles l'esquisse d'une troisième rangée de livres en haut de la bibliothèque, la forme arrondie de l'appui-bras du fauteuil et l'absence de textes sur le livre.

Les mesures: 78 x 55 mm pour l'image proprement dite.

L'inscription, en petite italique et formant texte continu: la même que celle de Bosq.

Une seule note apporte quelque éclaircissement: la double signature, celle de l'éditeur **L. Lefort à Lille** et celle du lithographe **lith. de Fx Robaut à Douai.** Il semble donc que la lithographie a été créée expressément pour l'édition et qu'elle date par conséquent, de 1831.

Les études générales sur les artistes du temps signalent l'existence de Félix Fleury Robaut, lithographe, né à Douai le 3 août 1799. Le musée de Cambrai renferme un grand nombre d'œuvres de cet auteur, représentant des vues de la ville et des portraits: il a lithographié plus de six cents portraits. (BÉNÉZIT 1976 8: 790)



84. Lithographie de Robaut.

G. LE FRONTISPICE MARIETTI

Un troisième frontispice à signaler dans l'ordre chronologique, est celui d'une édition italienne de Carron, **Il Tenero Amico dei Fanciulli del Popolo ossia vita del Servo di Dio Giovanbattista de la Salle... scritta in francese dall'Abbate Carron.** L'éditeur est Giacinto Marietti, Torino 1834 (fig. 85).

La gravure mesure 70 x 55 mm. Elle reste dans la ligne des précédentes. Il y a identité des mesures générales, de la forme de l'encrier et du contenu du texte.

L'examen détaillé confirme cette impression. Les différences ne sont pas nombreuses : tête de M. de La Salle plus fortement redressée et ressemblance quelque peu transformée, rabat ombré à l'intérieur. Le texte sur le livre des Règles est italien : **Regole comuni.** En réalité, l'édition italienne de la règle est datée de 1836, soit deux ans après la gravure.

La légende est disposée en texte continu et, si sa substance est inchangée, il existe quelques petites additions. **Il Pio Servo di Dio / D. Gio. Battista De la Salle, / Canonico della Metropolitana di Reims, / Dottore in Teologia, e Istitutore dei fratelli / delle Scuole Cristiane morto in Roano / in concetto di santità li 7. Aprile 1719. / in età d'anni 68.**



85. Gravure de Marietti.

H. LA GRAVURE GANTOISE

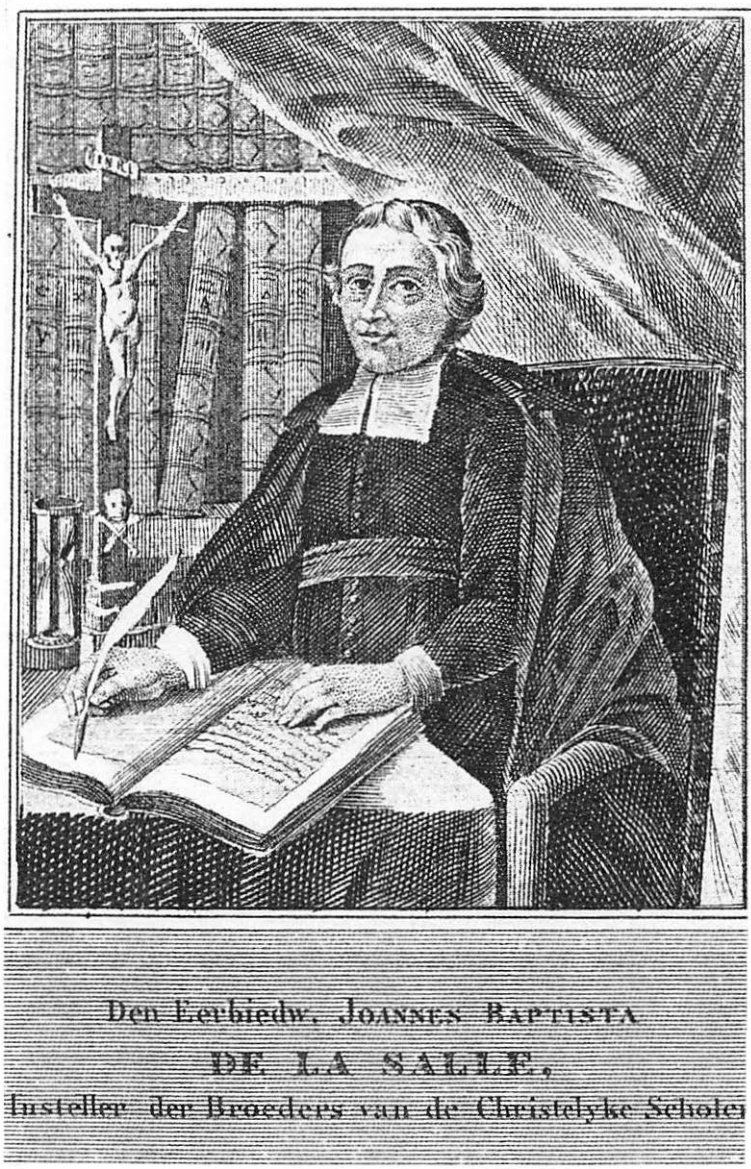
Le groupe fidèle à Scotin est encore représenté dans le frontispice d'une édition flamande de la biographie de Carron: **Den Teeren Vriend der Volkskinderen, of Leven van den Eerbiedw. Joannes Baptista DELASALLE, Insteller der Brœder van de christelyke scholen, door Carron, priester. Digelyk uyt het fransch verteld door J. F. V. Priester** (fig. 86).

Imprimé à Gand, **Gent**, en Belgique, par J. Rousseau, « éditeur près du Grand Béguinage », elle ne porte pas de date, mais elle est postérieure à 1840 puisque M. de La Salle porte déjà le titre de vénérable, **eerbiedwaardig**.

L'estampe proprement dite mesure 95 x 56 mm, dont 68 x 53 pour l'image comme telle.

Si nous voulons en préciser le modèle, le fait que le fauteuil soit conforme à celui de Scotin nous oblige à remonter au-delà de la deuxième image-relique que nous allons signaler. En réalité, seuls quelques infimes détails empêchent de conclure à la dépendance directe de Scotin : l'inclinaison et la forme de l'inscription **INRI** sur la croix, ou la légère courbure du bord de la table entre le livre et l'angle de l'appui-bras du fauteuil. Le dessinateur a supprimé les textes français du livre des règles, sans les remplacer.

La légende en langue flamande se traduit : « **Le vénérable Jean-Baptiste de La Salle, Instituteur des Frères des Ecoles Chrétiennes.** »



86. Gravure gantois

I. IMAGES-RELIQUES

Les images-reliques se sont sans doute multipliées au point que plusieurs éditions parurent nécessaires.

Deux d'entre elles apparaissent au premier abord comme fort semblables. En réalité, les différences se révèlent à l'examen attentif: mesures légèrement différentes, texte remanié, légende du verso renouvelée.

Les hauteurs mesurent respectivement 103 et 102 mm. La seconde gravure modifie également quelque peu la largeur.

Outre une trame de traits inégalement serrée, et une impression différemment opaque, les caractéristiques se résument dans la transformation des plis de la nappe, la torsion différente des éléments de la tenture et surtout la mutation du fauteuil, qui devient dans une deuxième version, en un élégant siège Louis XV, dont l'appui-bras se dégage complètement du manteau (fig. 87).

La date ? Un exemplaire du second type, conservé aux archives de la Maison Généralice a été utilisé ou préparé pour un fragment du vêtement, **particulam vestis**, et l'attestation du postulateur de la Cause porte le 10 mars 1839, **die 1° mensis martii anno 1839.** (AMG-BU 856/2, 5)

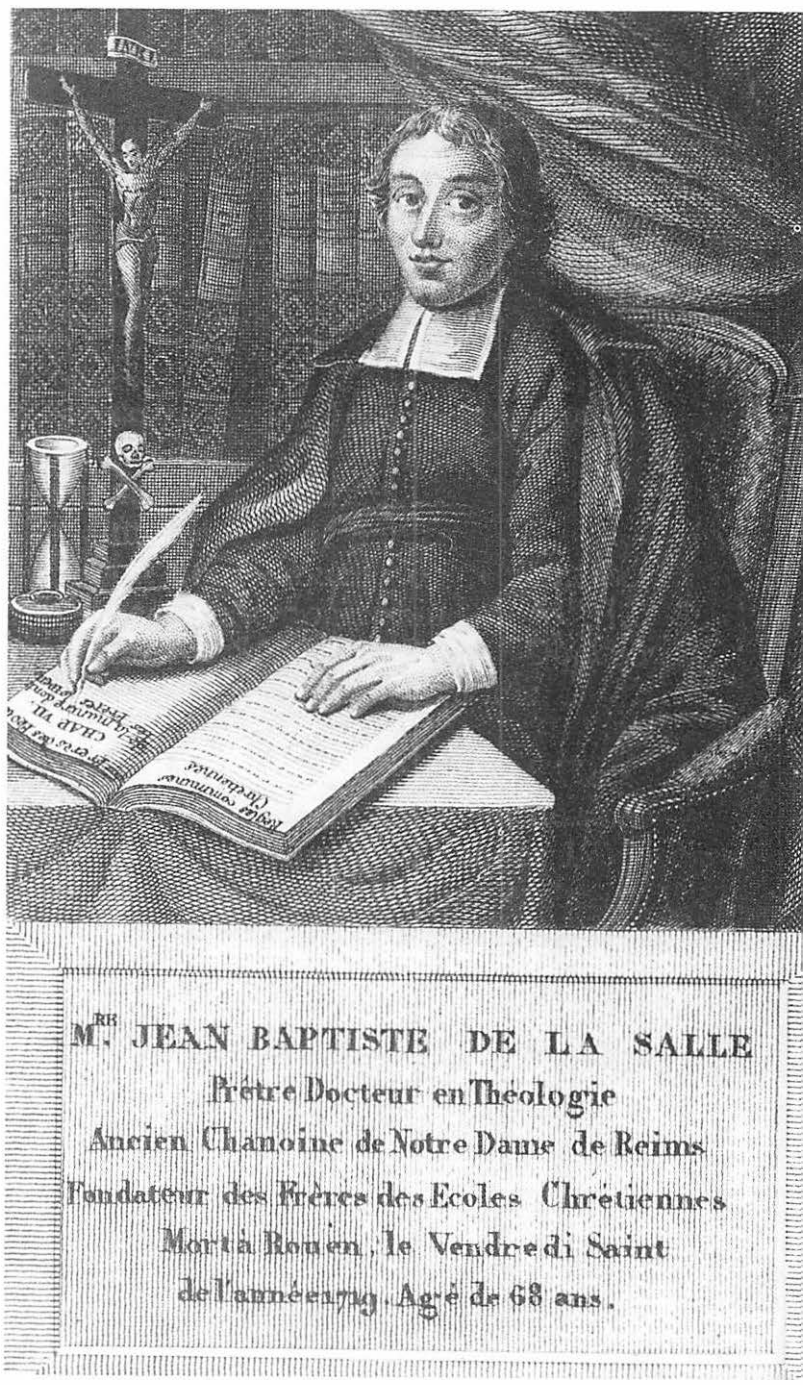
Il existe des exemplaires sur papier très mince.

J. LA LITHOGRAPHIE SAINT-ROCH

La présence du fauteuil Louis XV dans cette lithographie incite à la mettre en relation avec la deuxième image-relique, soit comme inspirée par elle, soit peut-être comme inspiratrice. Nous croyons plutôt à la première solution à cause des différences dans les plis de la tenture à propos desquels l'image-relique suit la tradition des gravures antérieures.

Notre lithographie (fig. 88) est connue par une photographie des archives de la Maison Généralice (AMG-BU 956/2: 7)

Elle est signée sur deux lignes sous l'image: **Par un Elève de l'Ecole de dessin**



87. Image-relique. ▶



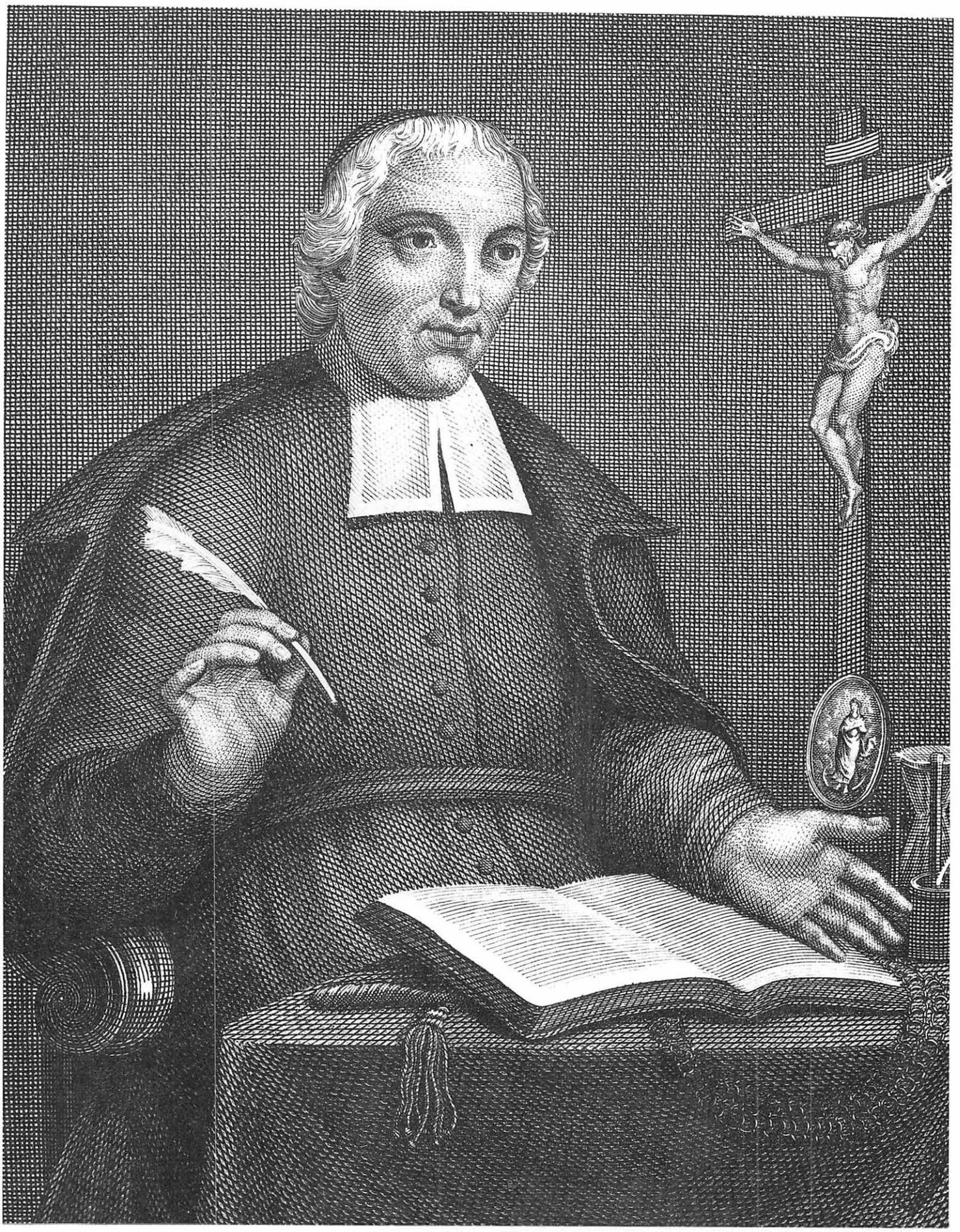
88. Lithographie Saint-Roch.

des Frères / des Ecoles Ch^nes de la Paroisse de St Roch (Paris). Symétriquement, l'imprimeur a donné son nom : **Lith. de Becquet rue Pierre S... à Paris.**

Le dessin apparaît avant tout comme un agrandissement, de qualité quelconque, de la gravure de l'image-relique. Le visage de M. de La Salle paraît plus proche de Scotin, qui a pu servir de référence en même temps que l'autre gravure. Cependant tous les autres détails correspondent à la gravure de l'image: non seulement le dossier et l'accotoir du fauteuil, mais les plis de la nappe de la table, l'éclairage différent du sablier et de l'encrier. La tête de mort sur la croix a été supprimée.

Le texte du cahier des Règles comporte, sur la page gauche, **28, Règles Communes** et un texte simulé; sur la page droite, **des Frères des Ecoles Chrétiennes / chapitre VII / De la manière dont les Frères / doivent se comporter dans les Ecoles / à l'égard de leurs Eco...**, la plume s'est arrêtée en plein mot.

La légende multiplie les types d'écriture, comme on aimait le faire dans les publications de l'époque: **J^N B^TE DE LA SALLE / Prêtre Docteur en Théologie, Ancien Chanoine de Notre Dame de Reims, / Fondateur des Frères des Ecoles Chrétiennes. / Mort à Rouen en odeur de sainteté le Vendredi Saint de l'Année 1719 âgé de 68 ans.**



92b. Gravure de Lepri. Cf. p. 20.



88. Lithographie Saint-Roch.

des Frères / des Ecoles Ch^nes^ de la Paroisse de St Roch (Paris). Symétriquement, l'imprimeur a donné son nom : **Lith. de Becquet rue Pierre S... à Paris.**

Le dessin apparaît avant tout comme un agrandissement, de qualité quelconque, de la gravure de l'image-relique. Le visage de M. de La Salle paraît plus proche de Scotin, qui a pu servir de référence en même temps que l'autre gravure. Cependant tous les autres détails correspondent à la gravure de l'image: non seulement le dossier et l'accotoir du fauteuil, mais les plis de la nappe de la table, l'éclairage différent du sablier et de l'encrier. La tête de mort sur la croix a été supprimée.

Le texte du cahier des Règles comporte, sur la page gauche, **28, Règles Communes** et un texte simulé; sur la page droite, **des Frères des Ecoles Chrétiennes / chapitre VII / De la manière dont les Frères / doivent se comporter dans les Ecoles / à l'égard de leurs Eco...**, la plume s'est arrêtée en plein mot.

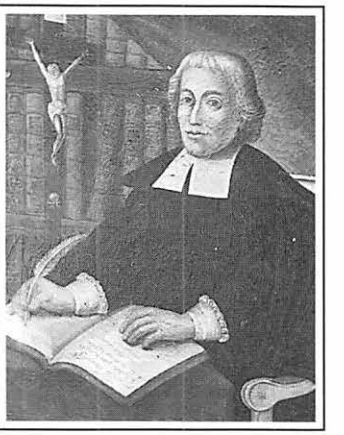
La légende multiplie les types d'écriture, comme on aimait le faire dans les publications de l'époque: **J^N^ B^TE^ DE LA SALLE / Prêtre Docteur en Théologie, Ancien Chanoine de Notre Dame de Reims, / Fondateur des Frères des Ecoles Chrétiennes. / Mort à Rouen en odeur de sainteté le Vendredi Saint de l'Année 1719 âgé de 68 ans.**



Scotin



F. Victorin



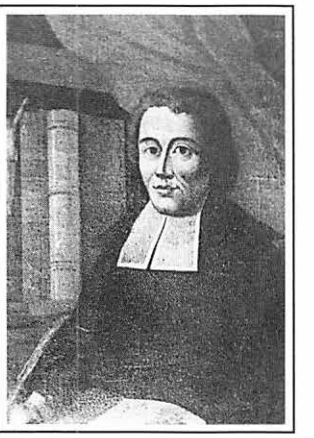
Touzet



Saint-Roch



Marietti



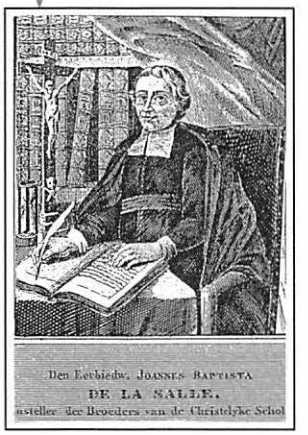
Boulogne



Gravure 1825



Image relique



Gantoise



Robaut

IV
Le groupe Scotin-Lepri-Rondoni

Le chapitre précédent groupe, autour de la gravure de Scotin, un certain nombre de peintures, de gravures et de lithographies, la plupart réalisées en France dans les premières décennies du XIXe siècle.
A la même période, les ateliers italiens interprétaient à leur tour la gravure de Scotin, mais avec plus d'esprit inventif. Certaines œuvres donnèrent naissance à des sous-groupes dont plusieurs vinrent en France concurrencer ceux qui copiaient fidèlement Scotin.
Dans un premier chapitre, nous verrons quelles sont les œuvres maîtresses, au nombre de quatre, et dont les deux dernières surtout, celles de Lepri et de Rondoni, exerceront une influence abondante et variée, et dont nous nous efforcerons de retrouver la descendance iconographique.



89. Gravure 1829.

A. LES PROTOTYPES

Les quatre œuvres auxquelles nous venons de faire allusion sont: un anonyme daté de 1829, une lithographie par Billotti, laquelle constitue une transition vers les deux œuvres maîtresses: de Gioacchino Lepri et de Fr. Rondoni.

1. L'anonyme 1829.

Un exemplaire de la Règle de 1821, aux Archives de la Maison Généralice, a pour frontispice une gravure, jusqu'à présent le seul exemplaire connu. Il s'agit d'une œuvre non signée, mais accompagnée d'une longue notice en italien. Celle-ci fait allusion à la date **ora nel 1829**, « aujourd'hui en 1829 ».

Le texte portait d'abord 1729, mais une correction manuscrite a réparé la distraction. Le livre des Règles orné par cette gravure est en français, imprimé à Lyon, mais il s'agit d'un exemplaire à l'usage d'une communauté italienne: la Règle en italien n'est pas encore éditée. D'autres exemplaires de la même édition française ont pris Scotin comme frontispice.

La gravure est un médaillon qui prend ses sources iconographiques à la fois dans Crêpy (ou l'un des épigones de celui-ci) et dans Scotin, à quoi l'artiste a ajouté plusieurs innovations. (fig. 89)

Le buste du saint s'inscrit dans un ovale dont le bord porte le texte habituel de saint Matthieu. Une minuscule étoile rayonnante à cinq branches luit au centre supérieur au-dessus de la bordure; dans le bas, celle-ci est accompagnée à l'intérieur par un ornement végétal simplifié et soutenue à l'extérieur par deux rameaux à feuilles étroites, reliés par un fin ruban.

L'image proprement dite est une interprétation libre — d'ailleurs fort déficiente au point de vue de l'art — de l'effigie de Scotin. Le fondateur est représenté de la même manière, mais avec une mâchoire accentuée. Le crucifix est présent, à gauche. La main gauche de M. de La Salle ouvre vers le lecteur un livre aux dimensions peu harmonieuses, sur lequel on lit difficilement, en trois lignes, **Regolae / Scholar. / Xnar :.** Près du livre se trouve l'encrier à panse ronde.

La main droite du saint tient la plume; elle s'appuie en même temps sur un petit cadre ovale représentant la Vierge Marie; oserait-on parler de l'Immaculée Conception? La définition dogmatique ne date que de 1854... Cette présence mariale, qui apparaît ici peut-être pour la première fois, met en œuvre un élément iconographique qui aura par la suite beaucoup de succès. La dévotion mariale est certes une constante dans l'Institut, mais il faut remarquer que ce sont les Frères de Rome qui ont introduit l'image de la Madone au cœur de l'iconographie lasallienne.

La longue légende, en italique soignée, peut être traduite de la manière suivante:

> **Le pieux Serviteur de Dieu, M. Jean-Baptiste de La Salle, / Fondateur des Frères des Ecoles Chrétiennes, naquit à Reims le / 30 avril 1651; à 17 ans, [il fut] nommé chanoine de la cathédrale; il étudia la théologie à Paris; à 27 ans, [il fut] ordonné prêtre; en 1691, / il fonda les Ecoles Chrétiennes gratuites, pour lesquelles il renonça à son canonicat / il dépensa 40.000 livres de son patrimoine pour les pauvres, il vécut / 40 [ans] avec les Frères, auxquels il donna des exemples de toutes les vertus; / il composa des règles et des constitutions adaptées aux mêmes; approuvées / par Benoît XIII; en 1702 il envoya les Frères**

90. Lithographie de Bellotti-Festa. ▶

à Rome. / Il mourut à Rouen en réputation de sainteté ; le vendredi saint à / l'âge de 68 ans, le 7 avril 1719. Il fonda 20 maisons, et aujourd'hui / en 1829, on en compte 24.

Le mot « pieux » a été surchargé à la main après 1840 par le mot Ven[erable].

Il Pio Servo di Dio D. Gio. Batta della Salle / Fondatore de' Fratelli delle Scuole Cristiane nacque in Reims il /30. Aprile 1651 ; di anni 17. nominato Can.co della Metropolitana ; / Studio Teologia a Parigi ; di anni 27. ordinato Sacerdote ; nel 1679, / fondo le Scuole Xe Gratuite, per cui rinuncio il Sua Canonicato, / dispenso quaranta mila lire del suo Patrimonio ai poveri, convis- / se 40. anni con i fratelli, a quali diede esempj di tutte le Virtù ; / compose regole, e Costituzioni adattate a medesimi, approva- / te da Benedetto XIII ; nel 1702 mando i fratelli a Roma. / Mori a Roano in concetto di Santita, il venerdi Santo, in / età di anni 68. li 7. Aprile. Egli fondo 20. Case, ed ora / nel 1829, se ne contano 240.

On peut se demander si le tableau marial a quelque rapport avec celui que le Frère Irénée vénérait au noviciat de Saint-Yon ? La gravure trop imprécise ne permet pas d'étayer une réponse. On imagine difficilement une influence venant d'un tableau conservé en France.



2. La lithographie de Billotti

Dans sa circulaire du 6 décembre 1834, par laquelle il communiquait aux Frères les arrêtés du Comité Général tenu à la Maison-Mère de Paris le 25 octobre précédent, le Frère Supérieur Anaclet déclarait: « Nous faisons lithographier le portrait de notre Saint Fondateur; nous vous les enverrons dans toutes nos maisons aussitôt qu'il sera achevé. » (Circ. 81: 2)

S'agit-il de cette lithographie italienne, datée de 1834 dont nous allons parler? Or une lithographie existe effectivement, qui est datée de 1834 (fig. 90). S'agit-il de celle à laquelle fait allusion le Supérieur? il semble difficile de le dire, les dates étant fort proches.

Plus significatif sans doute est le fait que l'édition italienne des Règles, **Regole e Costituzioni dell'Instituto dei Fratelli delle Scuole Cristiane**, édition Giuseppe Pomba à Turin, est datée de 1834, comme nous l'avons déjà signalé. On se demande dès lors si notre lithographie n'a pas été préparée pour cette édition. Le format de la Règle, de 215 x 170 mm, laisse à vrai dire trop peu de marges pour l'estampe dont les mesures sont 174 x 146 mm. Cependant, trois exemplaires des **Regole** aux Archives de la Maison Généralice portent la gravure comme frontispice. Un exemplaire a tout le haut de la marque rogné. Les Archives ne possèdent qu'un seul exemplaire sur papier libre. (AMG-BU 957/5, 1: 2)

L'estampe porte deux signatures, celle du dessinateur, **Billotti dir.** et celle du lithographe, **Lit. D. Festa 1834.** Entre les deux, un texte, **Con Permissione.**

Une longue légende traduit en italien le texte habituel d'identification en y ajoutant, comme l'anonyme de 1829, le détail significatif que le « pieux serviteur de Dieu » est « mort à Rouen en réputation de sainteté. » (**Il Pio Servi di Dio D. Gio. Battista De la Salle / Canonico della Metropolitana di Reims, Dottore in Teologia, / Institutore dei Fratelli delle Scuole Cristiane morto in Roanno / in concetto di Santità di 7 Aprile 1719 d'anni sessantotto.**)

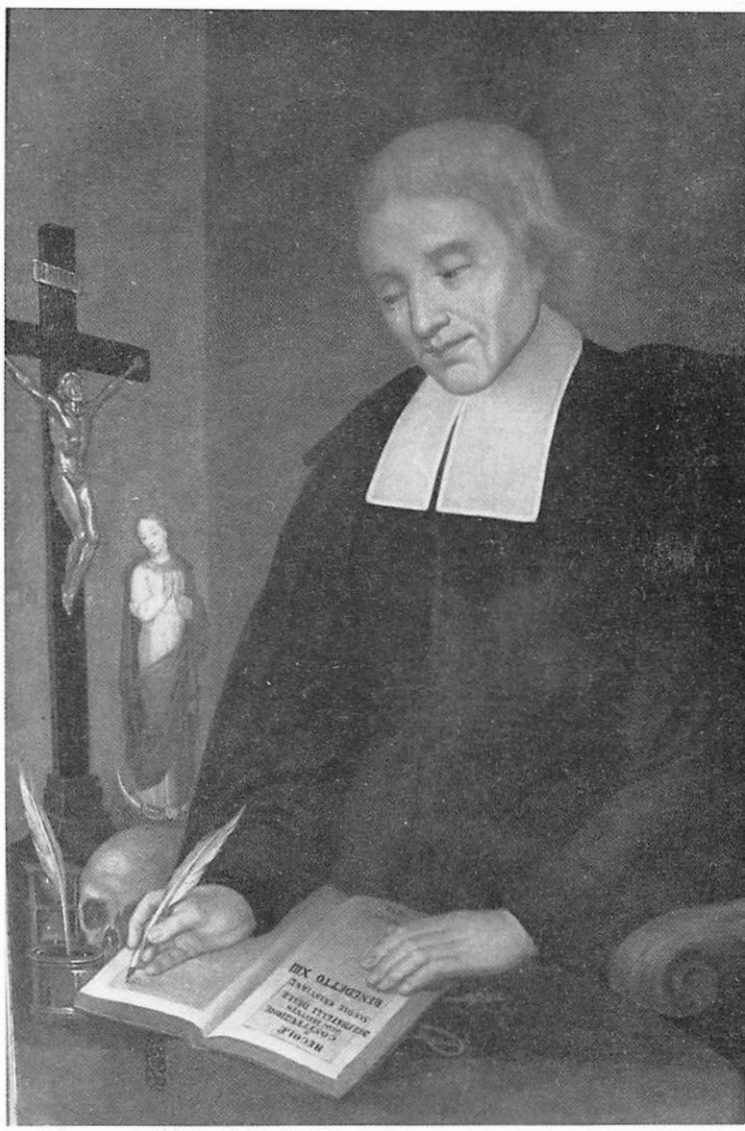
N'allons pas chercher bien loin le modèle dont s'inspire Billoti: l'artiste s'attache à imiter, plus exactement et plus complètement son prédécesseur de 1829, la gravure de Scotin. La confrontation des deux documents, détail par détail, confirme l'impression générale d'identité. Si la physionomie du Fondateur est un peu arrondie, les dimensions du rabat, les mouvements du manteau, le nombre des boutons de la soutane, la position des bras, les textes du livre des règles (traduits en italien), les plis du rideau, les éléments visibles du fauteuil, la nappe qui couvre la table, la forme de l'encrier et de la croix sont si fidèlement copiés sur Scotin qu'on peut se demander s'il ne s'agit pas d'un décalque, d'autant plus que les dimensions sont pratiquement identiques, 163 x 132 mm pour Scotin et 163 x 134 mm pour Billotti. La contre-épreuve est, en effet, concluante: les deux images se superposent rigoureusement. Billotti se contenta donc de calquer Scotin, sauf à transformer quelques éléments dans l'angle supérieur gauche.

Tout d'abord, il reculè le crucifix, tout en le calquant lui aussi, vers la gauche pour pouvoir introduire la statue de la Madone. L'encrier reste à sa place, mais

le sablier disparaît. La bibliothèque s'efface complètement. Le mur nu y est percé d'une haute fenêtre au travers de laquelle on aperçoit une colline pointue surmontée d'une chapelle. Cette dernière transformation crée un effet singulier à l'ambiance de la scène. Ajoutons que les trois marges reprennent le verset de Matthieu : **Sinite parvulos...** nous indiquant que l'artiste a eu en mains, en même temps qu'un original de Scotin, l'anonyme de 1829.

La statue sort sans doute tout droit du médaillon inventé par le même anonyme. La Vierge, en robe et en manteau porte une main sur la poitrine et pose les pieds sur un ample et mince croissant de lune, en même temps qu'elle écrase le serpent.

Comme telle, l'œuvre de Billotti semble restée unique. En fait, elle a exercé une influence considérable sur la gravure de Lepri dont il sera question plus loin et, peut-être, sur la peinture dont nous allons parler.



91. Peinture San Giuseppe.

3. La peinture San Giuseppe

Un tableau plus ou moins proche de Billotti est conservé dans la chapelle de la communauté centrale, Via san Sebastianello à Rome (fig. 91) En serait-il dérivé ? C'est possible. L'aurait-il inspiré ? C'est peu probable : la lithographie dépend trop de Scotin.

Le tableau mesure 995 x 760 mm. Le saint est assis sur un fauteuil genre Louis XV. Sa chevelure grise est abondante. Les traits sont empreints de bienveillance. Les yeux sont abaissés vers le cahier qu'il couvre de son écriture. Le rabat est très grand et particulièrement large au col.

Le cahier est posé sur une table couverte d'un tapis vert. On y lit : **Regole / e / Costituzione / dell' Istituto / Dei Fratelli Delle / Scuole / Cristiane / Benedetto XIII**

L'inscription sur le livre apparaît curieusement mise à l'envers pour le rendre facilement lisible à celui qui regarde le tableau ; texte d'ailleurs manifestement postérieur. Près de la main qui tient la plume, se trouve un encrier à parements

métalliques qui contient une deuxième plume. Juste derrière, on aperçoit un crâne, puis le crucifix et une statue de la Madone: celle-ci en robe blanche et ample manteau bleu, des étoiles entourant la tête et les pieds posés sur un croissant de lune. Un dernier élément à signaler: la présence de deux instruments de pénitence, discrètement dissimulés par le cahier; apparition importante car ils seront bientôt des accessoires obligés de nombreux portraits et sans doute orientent-ils la pensée vers l'héroïcité des vertus du futur bienheureux.

Tout en haut de la toile, on a apposé une inscription: **IL PIO SERVO DI DIO D. GIO. BATTISTA. DE LA SALLE.** Une autre inscription, **TORINO 1893**, indiquerait-elle une copie de la fin du XIXe siècle? Cela paraît peu vraisemblable car M. de La Salle était alors béatifié et l'iconographie en usage à l'époque toute différente.

4. La gravure de Lepri

Voici une œuvre capitale dans notre iconographie, moins par sa valeur artistique que par l'influence qu'elle a exercée (fig. 92). Par exception, la documentation qui la concerne ne laisse rien à désirer. Certes, Georges Rigault, dans la collection « L'Art et les saints », juge sévèrement, et avec une certaine raison, l'ensemble des créations de l'époque: « Les estampes — au moyen desquelles on essaya, entre 1815 et 1850, de vulgariser les faits et gestes du Fondateur — ne sauraient passer pour remarquables, dit-il. Elles ont la gaucherie et la pauvreté d'un siècle qui traverse, en matière de goût, l'âge ingrat. » (RIGAULT 1925: 60).



92a. Gravure de Lepri. Cf. p. 20 détail et p. 188.

Mais l'intérêt iconographique éminent se double parfois de surprises sur le plan de l'art.

Nous sommes en l'année 1839, à la veille de l'introduction de la Cause. La postulation romaine est sur les dents. Le responsable, Frère Chrysologue, écrit au Supérieur Général, le 30 avril de cette année:

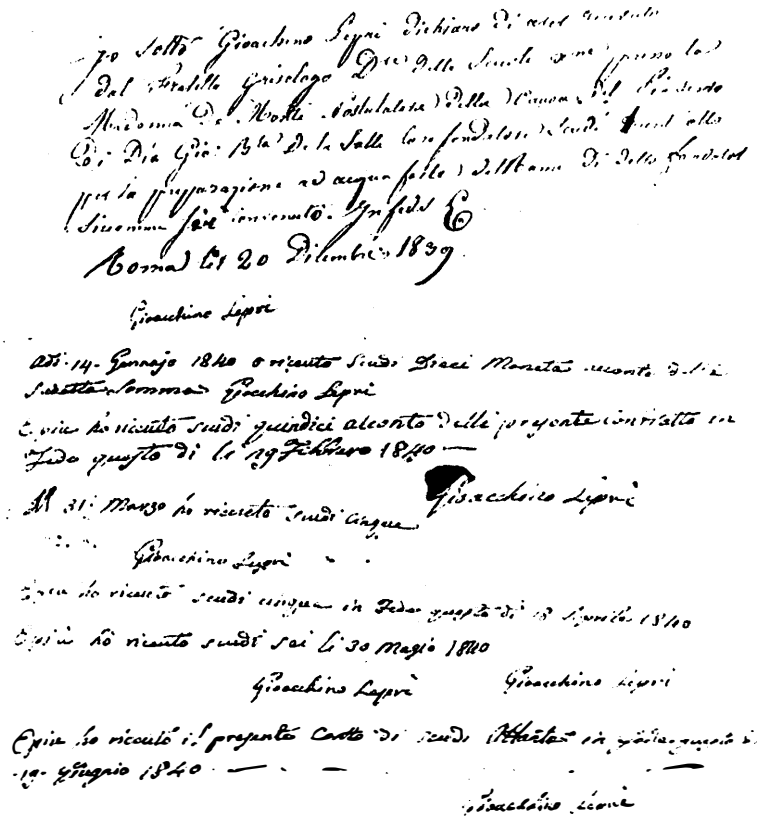
« ...article important, il faut de l'argent, et sans délai, car le compte de l'avocat

se monte à 214 écus romains = 1166 f 30 et je n'ai plus que 833 f. 85 à lui donner. Ainsi il attend, l'impression du sommaire attend, les tableaux attendent. Tout attend. Il en coûte pour les Saints ! » (AMG-BS 876/2, 16).

Au premier postulateur, l'abbé Tinchant, succéda, le 24 mars 1836, le Frère Chrysologue, directeur de la maison de Notre-Dame-des-Monts (jusqu'à sa mort en 1847). Avec son ami l'avocat Rosatini, le Frère Chrysologue joua un rôle éminent.

A la fin de l'année 1839, les événements ont bien progressé, même du côté des artistes ; deux notes l'attestent.

L'une, due à une plume non identifiée, et datée du 28 novembre 1839, déclare : « On espère qu'à la 1ère Congrégation Mr. De la Salle sera déclaré Vénérable ; son tableau modèle est achevé. » Et l'autre, du Frère Chrysologue, écrite le même jour au Frère Supérieur : « Le premier tableau de Mr De la Salle est fait : c'est celui-là qui doit servir de type à tous ceux que l'on fera par la suite. Les personnes qui l'ont vu avec son aspect de sainteté en sont restées extasiées. »



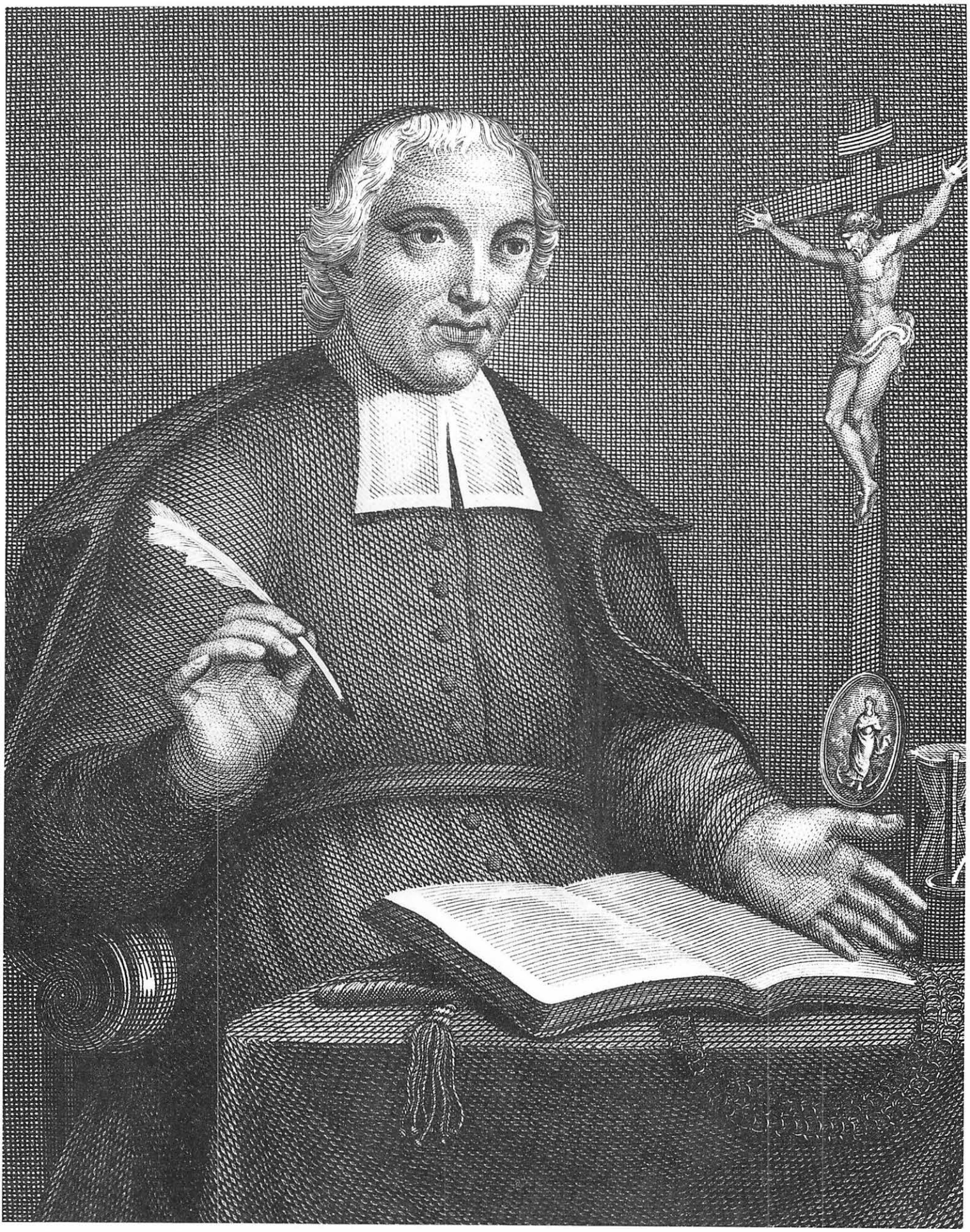
93. Feuille comptable de Lepri.

L'œuvre tant vantée consiste en une eauforte, signée Gioacchino Lepri, **Gioao Lepri inv. dis. e inc.**, « Joachim Lepri a inventé, dessiné et gravé. »

En fait, l'auteur exagère quelque peu dans sa prétention à l'invention du portrait, car l'œuvre dépend étroitement de l'anonyme de 1829, de la lithographie de Bellotti et du tableau San Giuseppe. D'une part, pour se faciliter le dessin, Lepri adopte les dimensions de Bellotti : ici 163 x 135 mm, là, 170 x 132 mm. D'autre part, il transpose directement la lithographie sur cuivre ce qui, à l'impression, donne une image inversée. Si la silhouette n'est pas un décalque rigoureux, elle en paraît bien proche.

Obligé de changer les bras, à cause de l'inversion, Lepri se contente de transformer la main qui tenait la plume en une main ouverte posée sur le livre. L'autre main change de geste : elle n'est plus appliquée sur la page ouverte, mais le coude à demi-plié dans un geste élégant tient la plume en l'air. Cette dernière invention aura le plus grand impact dans l'évolution iconographique.

Avant de signaler d'autres nouveautés, il faut considérer certains emprunts. L'un d'eux formera la deuxième grande caractéristique du groupe : la figuration de l'Immaculée Conception. Il provient sans doute directement de l'anonyme de 1829, le médaillon posé contre la croix montrant la silhouette de la Vierge, les



92b. Gravure de Lepri. Cf. p. 20.

bras repliés, et les pieds sur le croissant de lune.

Un autre élément signifie que Lepri avait sous les yeux un tirage de Scotin (ou un dérivé de celui-ci) : la présence du sablier n'appartient ni à l'anonyme, ni à Billotti, ni au tableau San Giuseppe. De ce dernier, l'artiste reprend l'idée des instruments de pénitence et les expose avec plus d'ostentation.

Lepri ajoute cependant du sien dans une très large mesure.

La figure du saint apparaît profondément transformée. S'ils sont transfigurés comme par une grande joie intérieure, les traits sont plus vigoureux, le front plus fuyant et surtout la mâchoire plus puissante, à la manière de l'anonyme de 1829. La physionomie qui en résulte est altérée au point de compromettre la ressemblance. Malgré un premier mouvement d'enthousiasme, dont nous venons d'avoir écho, le résultat a dû causer quelque insatisfaction, car aucun artiste ne l'imitera. Mais, outre le geste qui relève la plume, ce qui va créer une nouvelle formule iconographique, à longue postérité, c'est la manière dont Lepri a penché légèrement la tête vers le crucifix.

La tenture disparaît, de même que la bibliothèque ou la fenêtre ouverte sur le paysage. L'encrier arrondi, que Billotti avait repris fidèlement à Scotin devient un simple cylindre, muni d'une plume.

Sur la table, le livre adopte une autre perspective et on n'y lit plus le titre du Chapitre VII des Règles.

Enfin, le fauteuil abandonne la rigidité d'un meuble Louis XIII pour se transformer en siège baroque italien à grosses volutes terminant le dossier ; l'appui-bras est observé dans une perspective qu'il faut bien reconnaître maladroite.

L'inscription donne : **IL V^{E}. GIO^{I}. BAT^{A}. DELLA SALLE / Fondatore de' Religiosi delle Scuole Cristiane.**

L'identification du personnage est brève, mais significative le « Pio Servo di Dio » des récentes gravures devient **venerabile** : la cause est-elle ouverte officiellement ? ou la planche est-elle préparée pour cet événement ?

La seconde hypothèse est la bonne. Les Archives conservent, en effet (AMG- EJ 104/7, 72 : 1), une feuille comptable avec les reçus datés et signés par Lepri. La feuille est filigranée, avec des armoiries (fig. 93).

Nous y lisons d'abord que la préparation de la plaque gravée a coûté 38 écus et a été payée le 20 décembre 1839. L'auteur de la commande est le Frère Chrysologue, Postulateur de la Cause. Le travail s'est effectué à Rome même :

> « Moi, soussigné Joachim Lepri déclare avoir reçu du Frère Chrysologue, Directeur des Ecoles Chrétiennes près de Notre-Dame-des-Monts, Postulateur de la cause du pieux serviteur de Dieu Jean-Baptiste de La Salle, leur fondateur, trente-huit écus pour la préparation à l'eau-forte du cuivre dudit Fondateur, comme il fut convenu. — Rome, le 20 décembre 1839. Joachim Lepri. »
>
> « Yo sotto Gioacchino Lepri dichiaro di aver ricevuto / dal Fratello Grisologo D(iretto)re delle Scuole Xne (Cristiane) presso la / Madonna de Monte Postulatore della causa del Pio servo / di Dio Gio : B(attista) de la Salle loro fondatore Scudi trent'otto / per la preparazione ad aqua forte del Rame di detto fondatore / sicome fu convenuto. In fede L./ Roma li 20 Dicembre 1839 / Gioacchino Lepri. »

Rappelons que l'eau-forte est une technique de gravure à l'acide. L'aquafortiste couvre la plaque de cuivre d'un vernis,

enlève des parties de ce vernis à la pointe métallique en réalisant son dessin et dénudant par là partiellement la plaque. Il fait attaquer la partie ainsi découverte par l'acide chlorhydrique qui creuse le métal permettant, après enlèvement du vernis restant, l'encrage de la plaque.

La gravure est donc payée le 20 décembre. Nous avons vu plus haut qu'elle était prête le 28 novembre. Si elle porte déjà le titre de vénérable, c'est parce qu'on attendait la conclusion dès janvier. Il fallut attendre le 8 mai...

Pour en savoir davantage, il faut se reporter à l'estampe elle-même, c'est-à-dire à sa dédicace. **IL SIG[gnore] CARDINALE LUIGI LAMBRUSCHINI / Segretario di Stato di Sua Santità e de' Brevis / Bibliothecario di S.C. e Gran Priore dell' Or[dine]e Gerosolimitano, / Protettore della Congregazione delle Scuole Cristiane etc. etc. / Fr. Philippo Superiore Generale della med[esim]a D[at] D[icat] D[edicavit].**
Elle se lit en français : « A l'Eminentissime et Révérendissime Prince / Monsieur le Cardinal Louis Lambruschini / Secrétaire d'Etat de Sa Sainteté et des Brefs / Bibliothécaire de la S.C. Grand Prieur / de l'Ordre de Jérusalem / Protecteur de la Congrégation des Ecoles Chrétiennes, etc. etc. / Fr. Philippe, Supérieur Général de la même (congrégation) (dédie solennellement). »

Ainsi se découvre la signification complète du document. Le Frère Philippe, supérieur général des Frères, désire rendre hommage au Cardinal Protecteur de l'Institut, à l'occasion de l'ouverture officielle de la Cause du Fondateur. Il demande au Frère Chrysologue, Postulateur de la Cause, de s'entendre avec un graveur de la place pour produire un portrait original du Fondateur, au bas duquel portrait, une dédicace exprimera la reconnaissance de l'Institut. Le cardinal Lambruschini était Protecteur de l'Institut depuis 1815 et le restera jusqu'en juin 1854. (ANONYME 1913 : 262) Le successeur fut le cardinal Roberti, nommé le 23 juin 1854.

Dans **les Dépenses faites pour la cause...,** nous avons vu enregistrer une dépense de 7 écus 96 baïoques pour « deux portraits du Vénérable imprimés sur soie, envoyés à Paris et un autre, garni de franges d'or pour le cardinal Lambruschini. » De ces trois tirages spéciaux sur étoffe, les Archives de la Maison Généralice conservent un de ceux qui ont été envoyés à Paris : un tirage sur soie verte du cliché étudié ici.

Le prix des gravures sur soie pourrait se trouver inclus dans le compte du 14 janvier 1840 où Lepri reconnaît avoir reçu 10 écus.

Les comptes qui suivent sur la feuille comptable sont : 10 écus le 14 janvier, de 15 écus le 19 février, de 5 écus le 31 mars, de 5 écus le 18 avril, de 6 écus le 30 mai et de 80 écus le 19 juin de la même année.

> A li 14 Gennajo 1840 o ricevuto scudi Dieci moneta acconte della sudetta somma / Gioacchino Lepri / E più ho ricevuto scudi quindici al conte delle presente contratto in Fede questo di li 19 Febbraio / Gioacchino Lepri. / Il 31 Marzo ho ricevuto scudi cinque / Gioacchino Lepri / E più ho ricevuto scudo cinque in Fede questo di / 18 Aprille 1840 / Gioacchino Lepri / E più ho ricevuto scudi sei li 30 Maggio 1840 / Gioacchino Lepri / E più ho ricevuto il presente conto di scudi ottanto in Fede questo di 19 Giugno 1840 / Gioacchino Lepri.

Ces comptes s'avèrent difficiles à interpréter. Nous constatons six paiements successifs à intervalles rapprochés, puis un débours exceptionnel de 80 écus. Peut-on en conclure que l'image a été

tirée plusieurs fois, ensuite qu'on a acheté le cuivre à son auteur ? En effet, ne s'agirait-il pas du même cuivre, aux **Dépenses ...** en 1855, dans un texte que nous traduisons : « Pour avoir fait retoucher le cuivre de notre Vénérable, qui appartenait au Frère Gioacchino, c'est-à-dire à la Procure de San Salvatore, lequel après en avoir tiré 10 copies, [?] n'est plus bon à rien. » ?

Aux Archives de la Congrégation, en dehors des portraits tirés sur soie, il y a plusieurs exemplaires de Lepri. Un autre se trouve à la Bibliothèque de la Ville de Rouen. (AMG-BU 956/6) Un exemplaire de la Règle, édition de 1835, l'utilise comme frontispice.

Dans sa circulaire n. 110 du 26 mai 1840, le Frère Supérieur Philippe parle du portrait de Lepri.

> « Vous serez sans doute bien aises d'apprendre, N.T.C.F., que, selon l'usage ordinaire, on a dessiné à Rome le Portrait de notre VENERABLE Instituteur, tel qu'il doit être désormais représenté. Aussitôt que nous l'aurons reçu, nous le ferons graver et nous l'enverrons dans toutes nos maisons avec des parcelles de ses vêtements que nous avons le bonheur de posséder ; nous vous engageons à en distribuer aux personnes pieuses, aux malades, aux affligés, etc., en leur recommandant de s'adresser à Dieu, par l'entremise de son serviteur le VENERABLE JEAN-BAPTISTE DE LA SALLE »

L'idée d'adopter Lepri comme portrait officiel s'inspire sans doute de la suggestion du Fr. Chrysologue et le Supérieur lui fait confiance quant à la valeur artistique. Elle ne sera pas suivie d'effet, mais l'influence de Lepri sur l'iconographie ultérieure est certainement l'une des plus considérables de celles qui s'exercèrent.

5. Les deux lithographies de Rondoni

L'année même de la parution de l'estampe de Lepri, un autre artiste romain, Fr. Rondoni, signait deux nouvelles images du Vénérable, très différentes l'une de l'autre.

La première (fig. 94) est une lithographie dont la partie dessinée mesure 408 x 306 mm. (AMG-BU 957/2, 2 : 5)

La parenté générale avec Lepri apparaît avec évidence, bien que presque chaque détail ait subi une refonte dans le style du nouvel artiste.

La tête du saint se penche plus intensément, les yeux s'abaissent dévotement vers le crucifix, enlevé de son socle et serré par la main droite ; l'autre main achève le geste de croisement des bras sur la poitrine. Le dessinateur n'oublie pas l'habituelle calotte.

L'encrier et sa plume émigrent à l'angle de la table. Le livre reste ouvert, mais plus à plat. Le seul instrument de pénitence conservé est la discipline à bouts noueux, dessinés avec précision. La table n'est plus couverte d'un tapis, mais on admire la vigueur de sa construction.

L'inscription est la suivante : **LE VEN. JEAN BAPTISTE DE LA SALLE / Instituteur des Frères des Ecoles Chrétiennes.**

L'unique exemplaire conservé est coupé juste au-dessous de cette inscription, si bien que nous ne savons pas si elle était plus complète ; l'analogie avec la seconde image bientôt analysée, suggère qu'une partie a disparu.

Sous l'image, nous observons trois textes : **Fr. Rondoni inv. et des. 1840 / Rue**



F. Rondoni inv. et dés. 1840. *Rue Vacon, 47. Imprimerie Lithographique Molinier et Raibaud Marseille* *Rome Étude de Lithographie*

LE VEN. JEAN BAPTISTE DE LA SALLE

Instituteur des Frères des Écoles-Chrétiennes

Vacan, 47, Imprimerie Lithographie Molinier et Raibaud Marseille / Rome: Etude de Lithographie.

A leur propos, deux détails méritent d'être aussitôt soulignés: les textes en français, sauf la signature de présentation identique à celle de Lepri; ensuite, les indications de la maison d'édition écrits dans un caractère typographique différent, ce qui signifie que la partie centrale de l'inscription est postérieure aux deux autres.

Nous avons retrouvé Rondoni I comme frontispice d'un exemplaire des **Règles et Constitutions** de l'édition 1835, chez Poussielgue à Paris.

La deuxième lithographique (fig. 95) possède des éléments parfaitement identiques à la première: la signature, **Fr. Rondoni des.**, la date, **Rome 1840**, l'indication **Etude de Lithographie** et la première partie de la légende, laquelle se lit comme suit: **LE VEN. JEAN BAPTISTE DE LA SALLE / Instituteur des Frères des Ecoles Chrétiennes, / Dédié au très honoré Frère Philippe Supérieur Général / du dit Institut / par le F. Chrysologue Postulateur de la Cause du Vén. Serviteur de Dieu auprès du St Siège.**

On peut facilement suivre ce Rondoni II dans le détail de sa création. L'artiste a sous les yeux quatre sources différentes d'inspiration: la gravure de Crêpy, la lithographie de Billotti, l'eau-forte de Lepri et son propre premier projet. Il convient d'y ajouter, semble-t-il, une peinture disparue dans laquelle sans doute la synthèse des éléments, ou une partie d'entre eux, avait déjà été réalisée.

Citons à propos de ce tableau une lettre du Frère Alessio au Frère archiviste Donat, lettre qui tente de le situer par rapport aux deux lithographies de Rondoni.

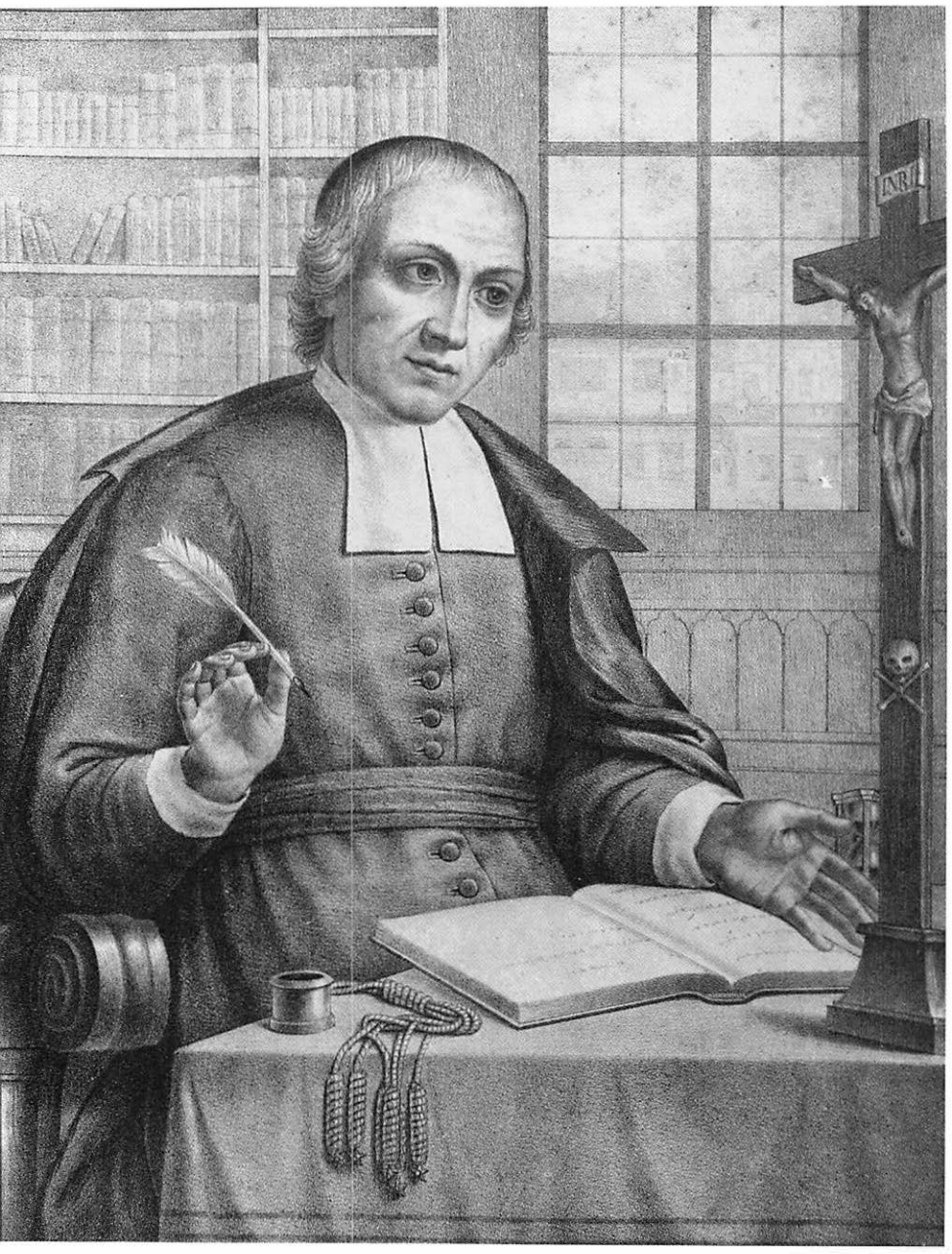
> « Vous remarquerez une lithographie représentant le Fondateur assis devant une table, en train d'écrire la Règle. C'est la reproduction d'un tableau fait à Rome en 1840, à l'occasion de l'introduction de la cause. C'est probablement de ce tableau que voulait parler la commission du Chapitre général de 1882 en faisant allusion à « une œuvre moderne, venue de Rome [...] Le tableau original se trouve dans notre communauté de la Madone des Monts. Le fond de ce tableau est uni. Dans la reproduction lithographique on a placé derrière le fondateur une bibliothèque. Il existe cependant une autre lithographie de ce même tableau, avec le fond uni comme dans l'original: mais nous n'en avons qu'un exemplaire, et par conséquent je ne puis pas vous l'envoyer. Les deux lithographies faites sans doute vers la même époque, ont altéré un peu la physionomie du Fondateur comme elle est sur le tableau. Je ne connais pas l'auteur du tableau. Celui-ci n'est pas signé. Fr. Rondoni, indiqué au bas de la lithographie, n'a fait que le dessin pour la reproduction. » (Rome, le 5 février 1929. AMG-EJ 401/12, 139)

Si ce tableau existait encore, nous aurions sans doute un document de grand intérêt, notamment pour la suite des œuvres San Giuseppe, Lepri et Rondoni.

Pour le Fondateur lui-même, Rondoni revient au parti général de Lepri. M. de La Salle porte la tête légèrement penchée, et regarde le crucifix; la main levée tient une plume d'oie et l'autre main se pose sur un livre identique au modèle. Le fauteuil a les mêmes ornements. Le crucifix est déplacé vers l'avant.

Deux améliorations apparaissent: il rapproche le visage des traits traditionnels du saint et il anime le vide uniforme du fond de l'image de Lepri. A cet effet, Rondoni s'inspire de Billotti, comme on

◄ 94. Lithographie de Rondoni I.



95. Lithographie de Rondoni II.

le voit par la présence d'une fenêtre. Celle-ci porte des barreaux et donne vue sur un paysage. Il n'est pas sans intérêt de noter, sous cette fenêtre, la rangée d'arcs trilobés d'inspiration néo-gothique : nous sommes en pleine période romantique, qui remet en honneur les formes du moyen âge après des siècles de mépris.

Rondoni est cependant remonté jusqu'à la source première, c'est-à-dire à la gravure de Scotin, comme en font foi la réapparition de la bibliothèque, interprétée, comme le reste du cadre qui entoure le saint, avec beaucoup de sécheresse, et le placement du sablier derrière le crucifix. Ce dernier élément fait éloigner l'hypothèse d'une influence de l'anonyme de 1829.

De Rondoni I, le dessinateur ne conserve que la forme du pied du crucifix et le dessin du martinet de pénitence. Les légendes en français s'expliquent par l'intention d'offrir les œuvres au supérieur général, le Frère Philippe.

L'existence de deux lithographies très dissemblables, signées par le même auteur la même année ne manque pas de piquer la curiosité. Une lettre du Frère Chrysologue au Frère Supérieur le 29

juillet 1840, dévoile le mystère :

Il s'occupe d'abord de problèmes de prix :

> « Les lithographies reviennent à peu près à 6 S 1/2 [Il s'agit sans doute de baïogues]. Ce serait une unité de comparaison précieuse pour les gravures de Lepri. Quand on lui paie 5 écus, soit 500 baïoques, ce serait pour un tirage de plus ou moins 400 lithographies. »

Puis il aborde le problème le plus important :

> « Ne vous étonnez pas d'en voir de deux sortes. Le lithographe, après avoir fait son dessin, et voulant faire l'épreuve, un jeune homme jeta par mégarde de l'acide sur la pierre et tacha le dessin. L'artiste désolé recommença tout de suite son ouvrage auquel il ajouta cette bibliothèque que vous voyez. Cependant il a pu ramener son premier dessin à sa première perfection. Il plaît même plus que le second à beaucoup de personnes. Je pense lui donner quelque compensation pour son second dessin.
> « Le tableau plaît à tout le monde, je pense qu'il plaira aussi à Paris. J'ai voulu vous faire cette surprise, et qui le mérite plus que le Régime ! Je viens d'en envoyer deux pour nos maisons à Marseille. »

Il continue :

> « Si d'autres en voulaient, le prix est de 60 à 65 francs et moins encore si l'artiste en avait un certain nombre à faire. Les tableaux, les gravures, etc. tout contribue à exciter la confiance des fidèles. Les religieux de St Camille n'avaient point de miracles quand ils entreprirent la Cause ; à force d'images ils en ont obtenu... » (AMG - BS 876/6, 3)

Nous avons entendu plus haut le Frère Alessio expliquer à sa manière la situation relative aux œuvres de Rondoni. Il s'est mépris sur la relation entre la lithographie et des peintures que nous situerons plus loin dans des groupes dérivés. Mais son allusion au Chapitre de 1882 semble correcte. Grâce au **Registre C**, nous pouvons compléter les textes déjà cités de la Commission capitulaire à propos du portrait Lucard par les phrases suivantes :

> « ... les deux toiles de Pierre Léger ont le tort d'exprimer bien peu le génie et les vertus du Vénérable de La Salle.
> « Elles ont cependant, l'une et l'autre, donné lieu à une œuvre moderne, venue de Rome par la photographie et qui nous représente le Vénérable, auprès de son crucifix, en présence de nos Constitutions qu'il élabore, et dont il va chercher, par le regard, l'inspiration au ciel. C'est notre vénéré Père tel que nous le comprenons par ses écrits, par les annales de sa sainte vie et par les traditions de l'Institut.
> « Ce sont ses traits, c'est le surnaturel qui a dominé son existence, c'est-à-dire tout lui-même ; ce serait aussi le portrait préféré par la Commission, et qui, de son avis, devrait être vulgarisé dans toutes nos Communautés, en même temps qu'arrive l'heure, si impatiemment attendue, de la béatification.
> « Mais ce dernier portrait qui satisferait si bien le sentiment de piété filiale, est considéré comme fantaisiste. C'est là l'opinion dernière, finalement acceptée par les membres de la Commission qui entouraient aujourd'hui même le Très Honoré Frère Supérieur Général, dans une des salles du Régime, où se trouvaient exposés les divers tableaux du Vénérable.
> Le tableau de Pierre Léger, peint en 1734, est proposé au Chapitre Général comme devant être le type unique à répandre dans tout l'Institut. » (AMG-ED 231, D6)

C'est ainsi que Rondoni I a manqué sa chance de devenir le portrait officiel du Fondateur.

10



San Giuseppe



Scotin



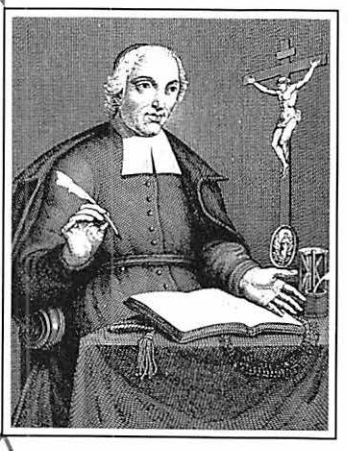
Gravure 1829



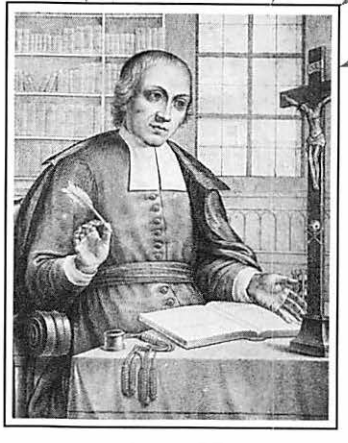
Crêpy I



Bellotti



Lépri



Rondoni II



Rondoni I



Image Rondoni



96. Image d'après Rondoni I.

B. L'INFLUENCE DE RONDONI I

Du Rondoni I, tant vanté, nous n'avons repéré qu'une influence sur une image italienne.

Celle-ci s'inscrit dans un ovale. La figure est celle d'un vieillard aux traits accentués, au front immense, bien différente en cela du modèle Rondoni, mais le reste demeure fidèle au modèle, y compris le rabat étroit et simple. Le buste seul est conservé. (fig. 96)

Légende italienne: **V[enerabile] Giambattista De La Salle / Fond[atore] dei Fratelli delle Scuole Crist[iane].**

L'œuvre n'est pas signée. Les axes de l'ovale: 66 et 56 mm. Aux Archives de la Maison Généralice, l'image de 107 x 70 mm porte le n. 88 dans l'Album X. (AMG-BU 959/1)

C. LE GROUPE LEPRI-RONDONI A LA MADONE

Le groupe Lepri-Rondoni II s'étend au plus grand nombre des collections d'œuvres dérivées des deux prototypes. Si le modèle dominant se reconnaît dans le second Rondoni, il faut garder en mémoire que l'eau-forte de Lepri se trouve à l'origine de maintes particularités importantes. Nous parlerons de Rondoni sans plus et non de Rondoni I et II, car, comme nous venons de le voir, le premier Rondoni n'a laissé qu'une postérité infime. Le groupe ainsi précisé se subdivise en cinq sous-groupes, dont le titre est donné par une caractéristique importante: celle-ci n'est pas absolument exclusive cependant, sinon le nombre et la dénomination des sous-groupes entraînerait de la confusion.

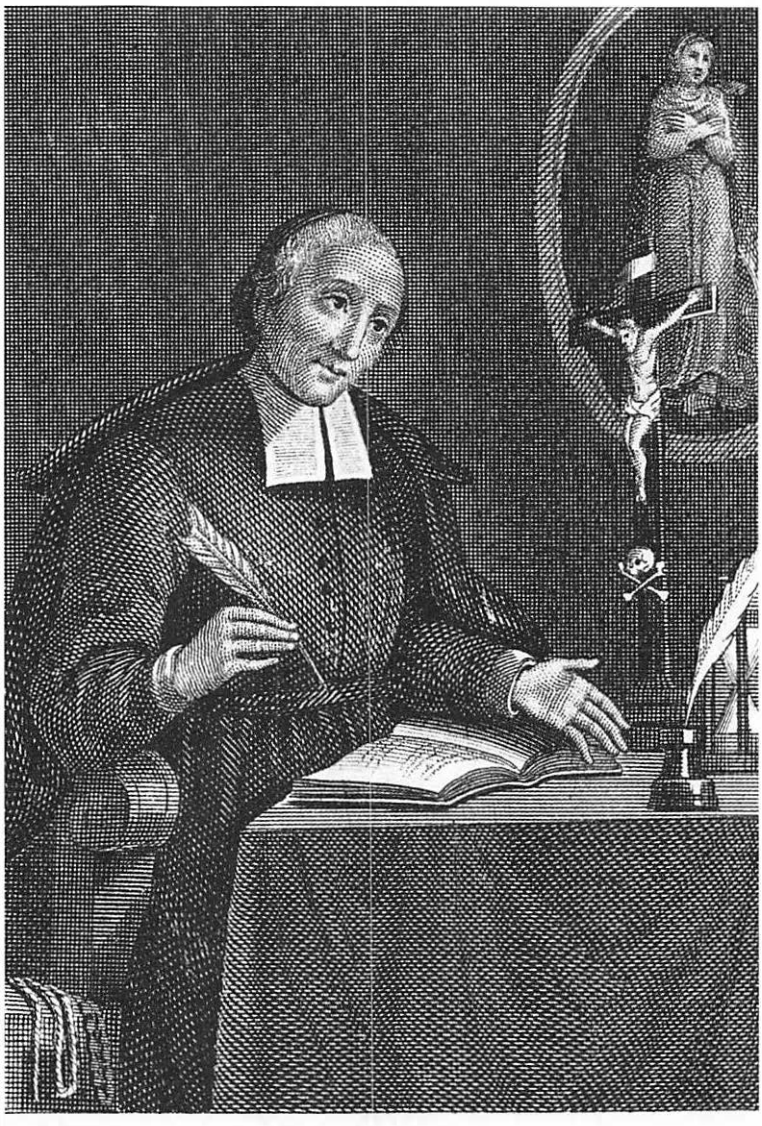
Nous compterons donc cinq subdivisions:
- le groupe à la Madone
- le groupe avec bibliothèque
- le groupe à fond uni
- le groupe à la tête levée
- le groupe avec les mains jointes

1. L'image de Sirletti

Un groupe d'œuvres important et d'une grande homogénéité adopte la figure de la très sainte Vierge. Il s'agit d'estampes de dimensions restreintes, réalisées pour des images ou comme frontispices de publications diverses.

Parmi elles, l'une provient d'Italie. L'origine du thème exploité étant italienne de création, il n'est pas trop imprudent de placer cette image avant les autres, et peut-être même à leur origine, d'autant plus qu'à part une imitation irlandaise, elle seule porte une signature.

Le graveur, nommé Sirletti — **Sirletti inc.** — a-t-il travaillé directement pour l'image ou celle-ci est-elle l'écho d'une estampe de plus grande dimension? Nous ne savons.



F. Sirletti inc.

VEN. GIO. BATTA DE LA SALLE
Fondatore de' Religiosi delle
Scuole Cristiane.

97. Image de Sirletti.

L'image proprement dite (fig. 97) mesure 68 x 47 mm et est entourée d'un simple filet rectangulaire. Les exemplaires étudiés proviennent de la Maison Généralice. La plupart ornent un feuillet avec l'authentification de la relique qui devait s'y trouver. Certaines apparaissent cependant sous forme d'image indépendante.

La vision artistique de Sirletti doit l'essentiel de ses détails à Lepri, mais la tête s'inspire de Rondoni.

La dépendance vis-à-vis de ces deux sources et particulièrement de la première est aisée à souligner. L'attitude générale du personnage est la même: buste légèrement penché, yeux fixant le crucifix, manteau rejeté largement en arrière dégageant tout le bras droit, main gauche complètement ouverte au-dessus de la page. L'ensemble formé par l'encrier additionné d'une plume, le sablier et le crucifix constituent un groupe plus proche de Lepri, car le crucifix est placé en arrière. Par contre, les larges plis de la nappe rappellent Rondoni.

Mais il existe aussi une part de nouveautés et qui mérite d'être soulignée, car trois éléments seront abondamment imités.

La Vierge de l'Apocalypse devient un grand tableau ovale décorant le mur et en partie hors du champ de la toile.

La main droite, celle qui tient la plume, allonge les doigts sur celle-ci et n'est plus projetée face au spectateur. Une sorte de banc apparaît dans l'angle inférieur gauche, sur lequel ont émigré les instruments de pénitence. Ajoutons le dégagement plus complet du soutien de l'appui-bras du fauteuil et le changement de forme de l'encrier.

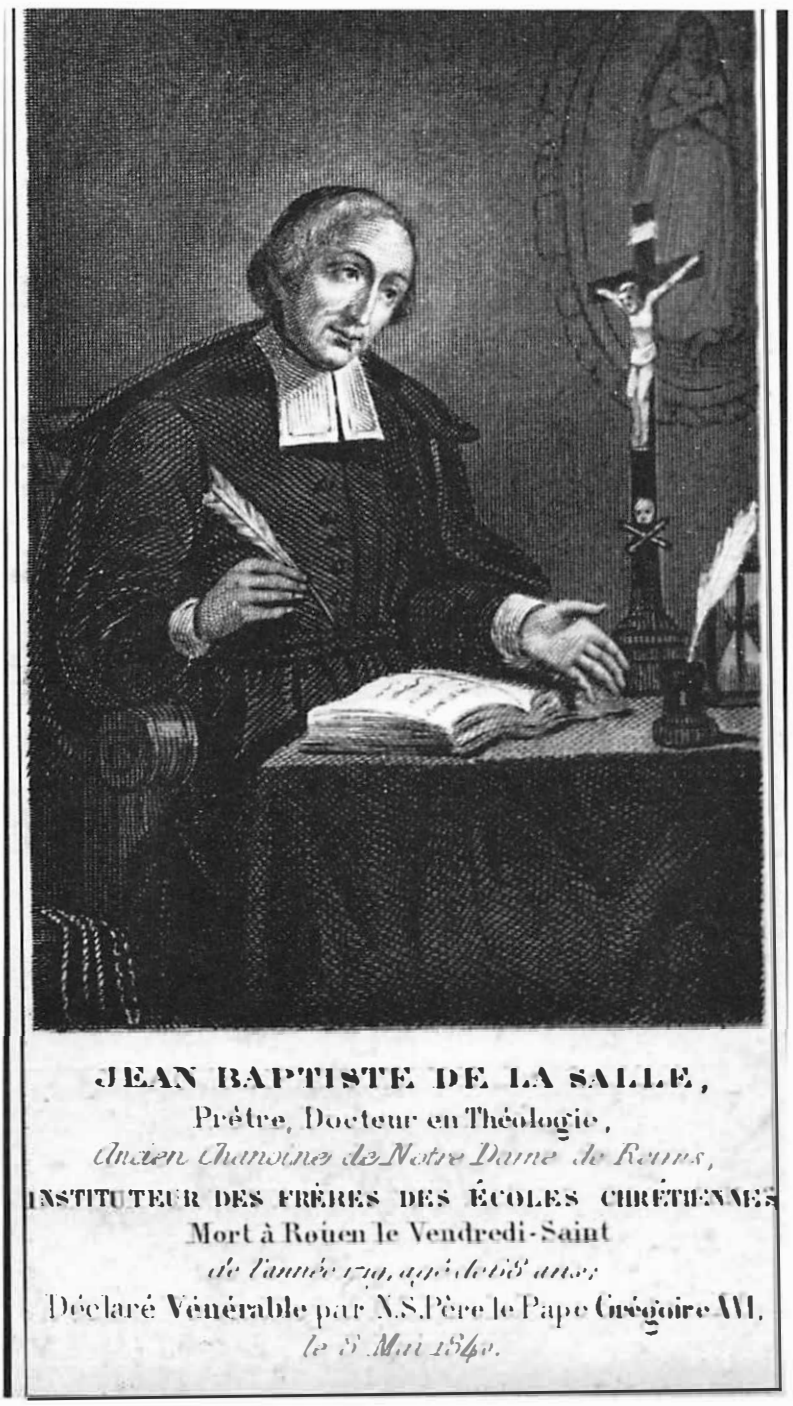
Enfin, l'artiste emprunte, sans doute à Rondoni, la tête de mort sous les pieds du crucifié.

La légende porte, comme dans Lepri: **VEN. GIO. BATTA DE LA SALLE / Fondatore de' Religiosi delle Scuole Cristiane.**

Aucune date ne figure sur l'estampe. M. de La Salle porte déjà le titre de vénérable: l'image est donc au plus tôt de

1840. Nous verrons plus loin qu'une copie date de 1842. On peut donc conjecturer que Sirletti se situe en 1840 ou très peu de temps après.

Un remaniement de la gravure apparaît quelques années plus tard et sert de frontispice à une vie italienne anonyme de 1855: **Notizie istoriche / della Vita / del Venerabile / Gio: Battista De La Salle / Istitutore della Congregazione / dei Religiosi Fratelli / delle / Scuole Cristiane**, chez Monaldi à Rome. Si la légende de la gravure, de même que la signature, sont superposables, la figure présente néanmoins des différences, provenant sans doute d'une retouche du cliché car l'impression est plus fruste. Le fond est uniforme avec des hachures parallèles. La Madone porte un manteau ombré à sa droite. La tête du Vénérable apparaît au centre d'une auréole claire. Les boutons de la soutane disparaissent pratiquement. La crosse de l'appui-bras du fauteuil perd ses détails. Le tapis de la table est beaucoup plus clair.



2. Image-relique anonyme

La gravure de Sirletti a été reprise avec une très grande fidélité par deux images ou images-reliques (ou peut-être davantage), auxquelles s'ajoute une longue légende française.

La première se caractérise par le cadre rectangulaire réduit à un mince filet qui entoure le portrait et la légende (fig. 98). Ses dimensions: 95 x 50 mm; celle de la gravure proprement dite: 69 x 48 mm, à rapprocher des 70 x 47 mm de Sirletti.

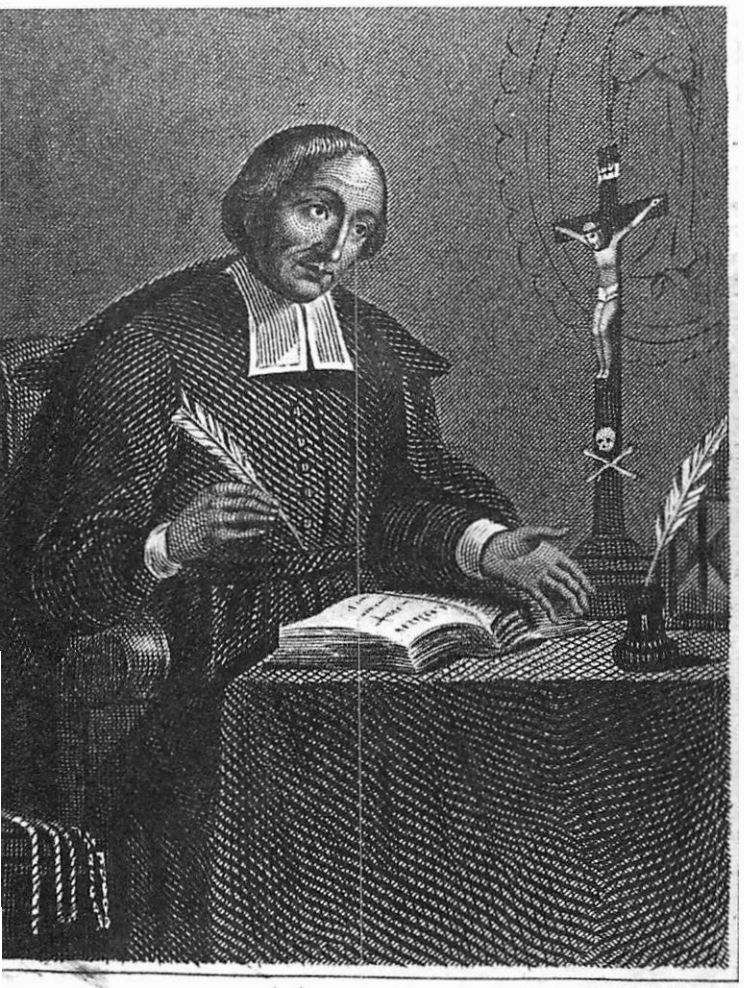
La gravure est remarquablement identique, sauf quelques éléments: la manière de traiter le Crucifié, le redoublement du cadre de la Madone, le quasi effacement de ce tableau dans la grisaille du fond, et l'épaisseur plus considérable du livre des Règles sur lequel le Fondateur a écrit ou se prépare à écrire.

La légende porte: **JEAN BAPTISTE DE LA SALLE, / Prêtre, Docteur en Théologie, / Ancien Chanoine de Notre-Dame de Reims, / INSTITUTEUR DES FRERES DES ECOLES CHRETIEN-**

◀ 98. Image-relique I.

NES / Mort à Roüen le Vendredi-Saint / de l'année 1719, âgé de 68 ans / Déclaré Vénérable par N. S. le Pape Grégoire XVI / le 8 mai 1840. Le texte s'inspire d'une gravure ancienne, car on peut s'étonner que le nom de Roüen porte encore un accent.

En ce qui concerne la date, un exemplaire des Archives de Rome porte au verso la mention « morceau de vêtement » avec la date du 10 mars 1860.



JEAN BAPTISTE DE LA SALLE,
. Prêtre, Docteur en Théologie,
ducien Chanoine de Notre Dame de Reims,
NSTITUTEUR DES FRÈRES DES ÉCOLES CHRÉTIENNES
Mort à Rouen le Vendredi-Saint
de l'année 1719 âgé de 68 ans;
Déclaré **Vénérable** par N.S.Père le Pape **Grégoire XVI,**
le 8 Mai 1840.

3. Deuxième image-relique

La deuxième image-relique dépend de toute évidence de la précédente, car on y retrouve les différences que celle-ci accuse par rapport à Sirletti (fig. 99). Quelques divergences cependant justifient la distinction entre les deux éditions. La plus apparente réside dans la transformation du cadre; la ligne qui entourait la totalité de l'image fait ici le tour du seul portrait et un autre cadre, à double filet, dont les angles sont enjolivés par des grecques, enferme l'image et les textes. Le plus grand cadre mesure 108 x 63 mm.

Quant à l'image elle-même, elle est un peu plus large que la précédente : 49 mm au lieu de 47. Tous les éléments du portrait sont repris intégralement et fidèlement, dans une gravure moins fine, comme on s'en aperçoit aisément dans la trame de la soutane et du tapis de table.

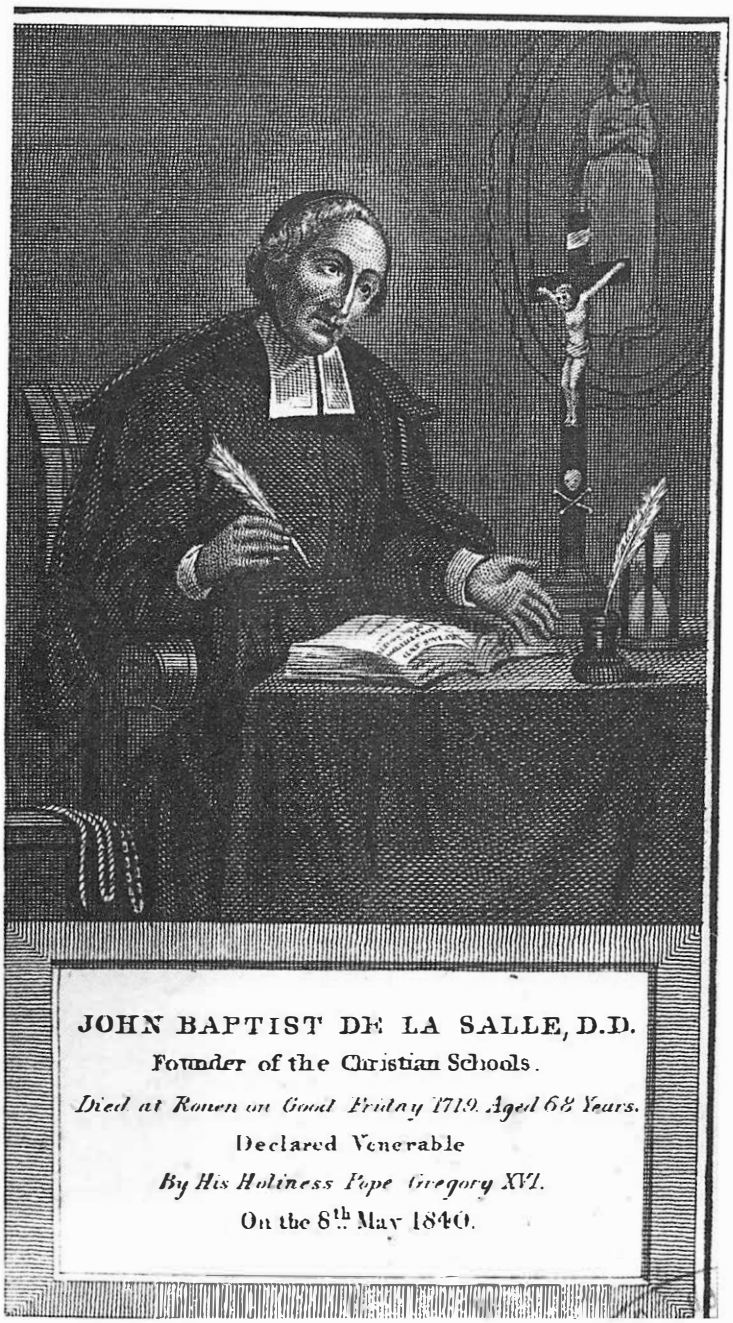
La légende est identique, mais les caractères ont été gravés à nouveau, car les deux textes ne sont pas superposables.

Les Archives de la Maison Généralice comptent 15 exemplaires dont 13 possèdent, au verso, le texte de la postulation. (AMG-BU 956, 5) Une image-relique complétée avec un morceau de vêtement, est signée par le Frère supérieur général Philippe, le 1er mai 1868.

4. La gravure de Mac Dowell

Une traduction anglaise de Garreau paraît en 1843, chez William Powell à Dublin, The Life / of the / VEN. J.B. DE LA SALLE / Founder of the / Christian Schools, / WITH AN HISTORICAL

◀ 99. Image-relique II.



100. Gravure de Mac Dowell.

SKETCH OF THE INSTITUTE TO THE PRESENT TIME.

Elle s'enrichit d'un frontispice de la famille des images Sirletti (fig. 100). La gravure existe aussi en images détachées (deux exemplaires dans AMG- BU 956, 5) et elle réapparaît en 1846 comme frontispice d'une traduction anglaise des Douze Vertus d'un bon Maître, **THE CHRISTIAN TEACHER, COMPRISING THE VEN. DE LA SALLE'S TWELVE VIRTUES OF A GOOD MASTER, EXPOUNDED BY BROTHER AGATHON** (fig. 101). Les deux ouvrages sont l'œuvre de « Christian Brothers » ou « Brothers of the Christian Schools. »

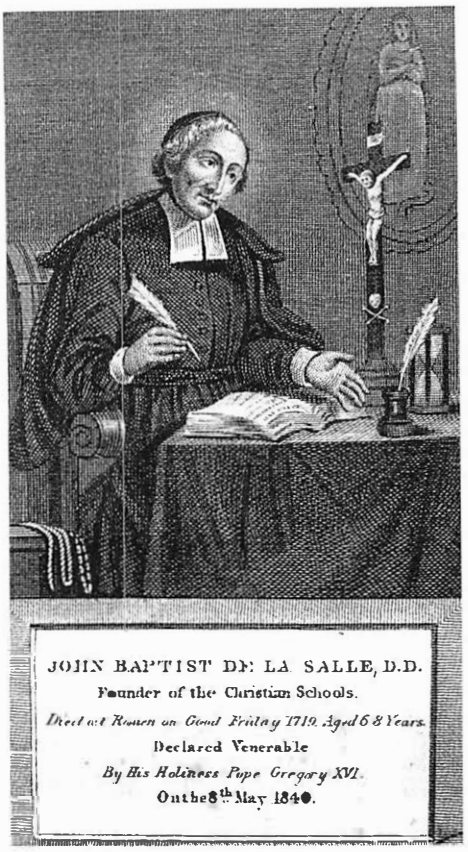
Les estampes sont signées **W. Mc Dowall St. Dublin.**

Leur légende est la traduction abrégée de celle de l'image-relique française, mais placée dans un cadre hachuré: **JOHN BAPTIST DE LA SALLE, D. D. / Founder of the Christian Schools. / Died at Rouen on Good Friday 1719. Aged 68 Years. / Declared Venerable / By His Holiness Pope Gregory XVI. / On the 8th May 1840.**

L'image-modèle est celle de notre deuxième image-relique. Les mesures certes diffèrent, 69 x 54 mm, mais plusieurs détails sont significativement identiques. A cause de la plus grande dimension en largeur, le graveur dégage mieux le dossier du fauteuil et le meuble qui porte des instruments de pénitence.

Dans une édition hors commerce, **A Tree is Planted, The Life and Times of Edmund Rice**, M. C. Normoyle apporte quelques compléments intéressants à l'édition irlandaise de Garreau. Edmund Ignatius Rice naquit en 1762. Après une vie consacrée aux affaires, et après la perte de son épouse, il résolut de se consacrer aux enfants abandonnés de Waterford en Irlande. Il fit la classe et réunit des collaborateurs avec lesquels il fonda un Institut, approuvé en 1820 par un bref de Pie VII, Institut qui se répandit dans le monde entier.

Le fondateur échangea une correspondance suivie avec les supérieurs des Frères des Ecoles Chrétiennes. Il y fit savoir qu'il avait adopté, pour ses disciples, Jean-Baptiste de La Salle comme



101a. Livre anglais avec frontispice de Mac Dowell.

THE LIFE

OF THE

VEN. J. B. DE LA SALLE,

FOUNDER OF THE

CHRISTIAN SCHOOLS,

WITH AN HISTORICAL SKETCH OF THE INSTITUTE TO THE PRESENT TIME.

TRANSLATED FROM THE FRENCH OF

PÈRE GARREAU, S.J.

AND ALSO AN ACCOUNT OF THE RISE AND PROGRESS OF THE SOCIETY IN IRELAND.

BY THE CHRISTIAN BROTHERS.

INSTITUT des FRÈRES des ECOLES CHRÉTIENNES
ARCHIVES

DUBLIN:

WILLIAM POWELL, 68, THOMAS-STREET.

SOLD BY DOLMAN, BROWNE, JONES, LITTLE, AND ANDREWS, LONDON: LYNCH, MANCHESTER: ROCKLIFFE AND ELLIS, AND BOOKER AND CO., LIVERPOOL: BATTERSBY, GRACE, GRACE, JUN., COYNE, MACHEN, DUFFY, AND BELLEW, DUBLIN: O'GORMAN, LIMERICK: BRADFORD AND CO., MULCAHY, BRENON, DILLON, AND MOORE, CORK; AND PHELAN, WATERFORD.

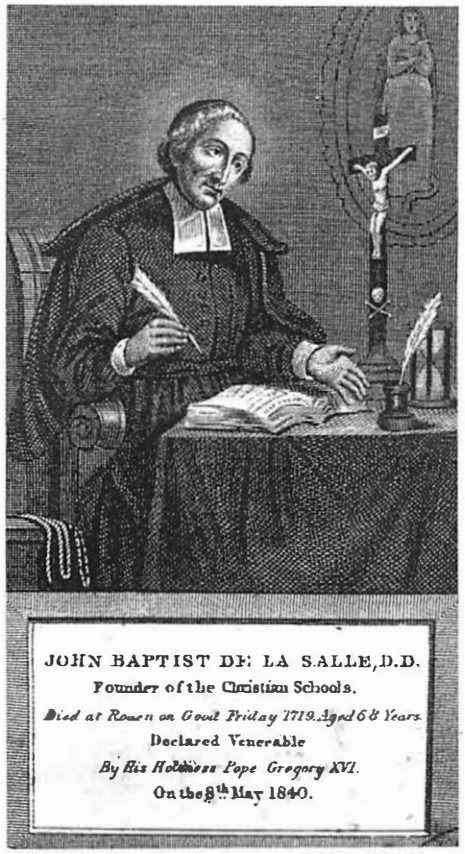
1843.

patron et les Règles lasalliennes comme celles qu'il destinait à sa congrégation. La Cause de Rice fut lancée en 1961.

La traduction de l'œuvre du père Garreau est attribuée au Frère Michael Paul Riordan, supérieur. Avec son premier Assistant, Frère Murphy, il visita la Maison-Mère des Frères des Ecoles Chrétiennes à Paris en 1843. A son retour, le Frère Murphy écrit: « Ce fut un grand réconfort pour nous de voir la tombe de notre vénéré Fondateur, le saint Père De La Salle. »

Une autre marque de cette dévotion pour le Vénérable de La Salle apparaît dans un livre de comptes, aux archives de l'Ecole O'Connell à Dublin. Elles intéressent directement notre gravure.

1843	April 1. To cash to Mac Dowell for engraving steel plate of the Ven. De La Salle per Br. Austin Grace	L 3.13.6.
	June 21 For printing engravings of Ven. De La Salle	L 2.0.0.
	July 4 Advertisment of Life of Ven. De La Salle in « Daily Freeman's Journal »	3.6.
	Decembre 2. Cleaning plate of Ven. De La Salle by Mac Dowell	7.6.
1845	June 10. Printing 1,100 of Ven. De La Salle	16.6
1849	December 19. Miss Dowling's bill for prints of Ven. De La Salle	L 1.12.6.
1850	January 13. Two frames for French Superior	L 0.14.0.



101b. Livre anglais avec frontispice de Mac Dowell.

THE CHRISTIAN TEACHER,

COMPRISING THE VEN. DE LA SALLE'S

TWELVE VIRTUES OF A GOOD MASTER,

EXPOUNDED BY BROTHER AGATHO,

Superior-General of the Christian Brothers;

THE DUTIES OF A RELIGIOUS INSTRUCTOR, BY PERE JUDDE, S.J.; SAINT LIGOURI'S ADMONITIONS TO A CATECHIST; INSTRUCTION IN THE CHRISTIAN DOCTRINE, THE FIRST OF OBLIGATIONS, BY REV. A. BUTLER; ABBE FLEURY'S DISCOURSE ON CATECHETICAL INSTRUCTION; WITH A DISCOURSE ON THE INSTRUCTION OF YOUTH, BY PERE CRASSET, S.J.

THE WHOLE SLIGHTLY ABRIDGED, AND IN PART TRANSLATED, BY THE

BROTHERS OF THE CHRISTIAN SCHOOLS,

And chiefly intended for the Junior Members of their Society.

SECOND EDITION.

"*Come, children, hearken to me: I will teach you the fear of the Lord.*" —Ps. xxxiii. 12.

DUBLIN:

RICHARD GRACE & SONS, 45, CAPEL-STREET.

Sold by Dolman, Brown, Jones, and Little, London; Lynch, Manchester; Rockliffe and Ellis, and Booker and Co., Liverpool; Battersby, Coyne, Machen, Duffy, and Bellew, Dublin; O'Gorman and O'Brien, Limerick; Bradford and Co., Mullenby, Dillon, O'Brien and Brehon, Cork; and Phelan, Waterford.

1846.

1853 November 26. Exhibition framed picture of Ven. De La Salle — L 1.10.0. »

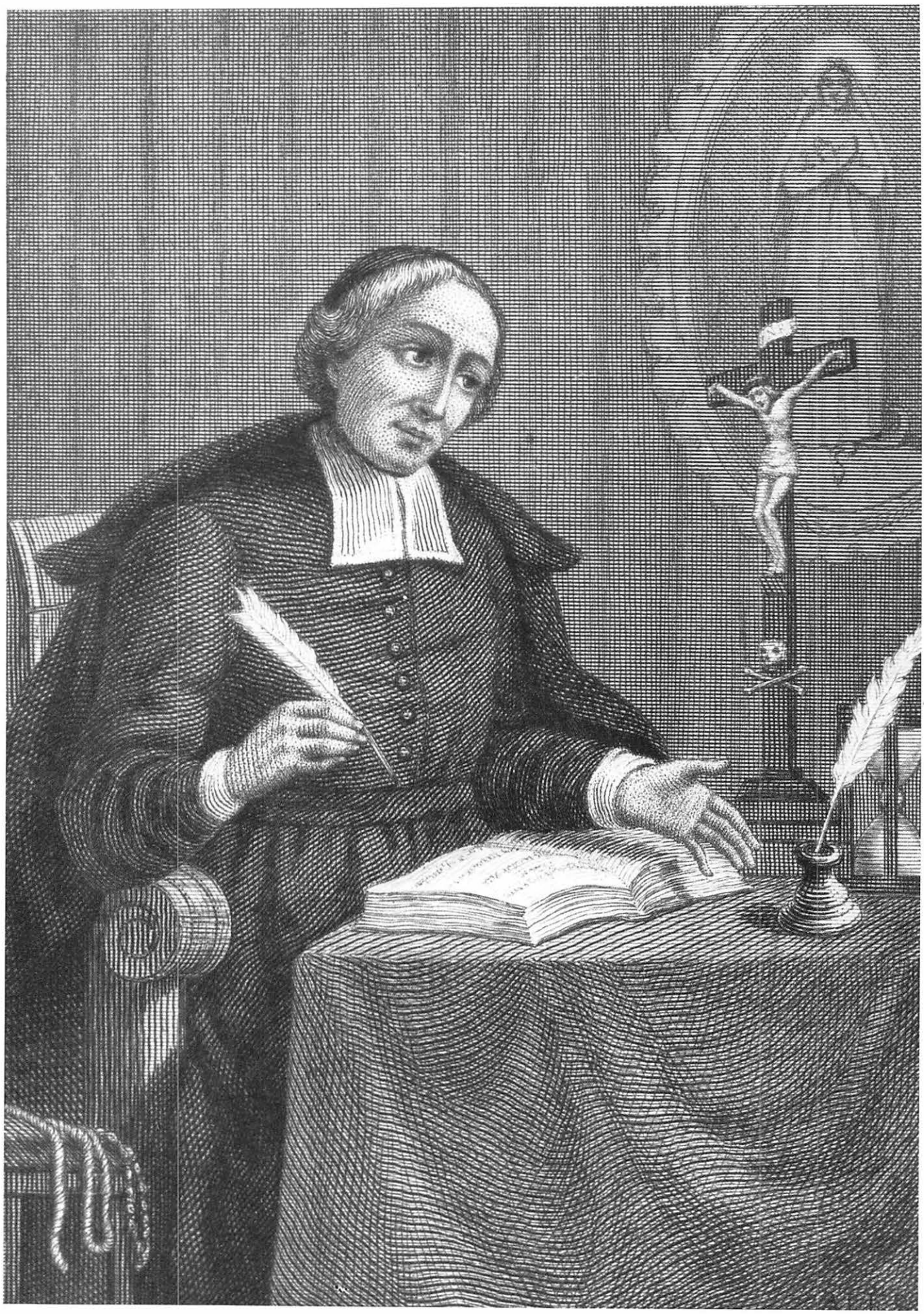
La gravure de Mac Dowell est donc datée du début de 1843. Elle fut préparée sans doute expressément pour l'édition irlandaise de Garreau, car, par les textes cités plus haut, nous savons que dès le 4 juillet de cette année, la publicité pour le livre paraît dans un journal local. Des rééditions de l'image sont faites en 1845 et 1849.

Mac Dowell signa aussi une gravure représentant le Frère Edmund Ignatius Rice, qui mourut à Waterford le 29 août 1844, âgé de 82 ans.

5. Les gravures d'Alès

Les deux gravures dont l'examen va suivre présentent une particularité commune; dans l'angle inférieur droit est écrit, en capitale, le nom ALES, assez peu visible dans la trame qui figure la nappe de la table; d'où les dénominations Alès I et Alès II que nous adoptons.

Alès est le nom d'un graveur, prénommé Auguste-François, né à Paris en 1797 et décédé en 1878. Miniaturiste de la taille-douce, il est aussi spécialiste de la gravure sur acier. Il s'est abondamment adonné à l'imagerie religieuse (THIEME 1907: 253; LARAN 1930: 79-80).



102. Gravure d'Alès 1.

La première gravure (fig. 102) n'existe aux Archives de la Maison Généralice qu'en un seul exemplaire, encore est-il incomplet. Dans les maisons de formation de Kinshasa, il s'en trouve deux, avec des signatures de supérieurs : l'une signée par le Frère Philippe, le 1er mai 1868 et l'autre, par le Frère Irlide, le 24 juin 1876. Il s'agit sans doute d'une nouvelle édition d'images-reliques remplaçant celles dont nous avons parlé plus haut.

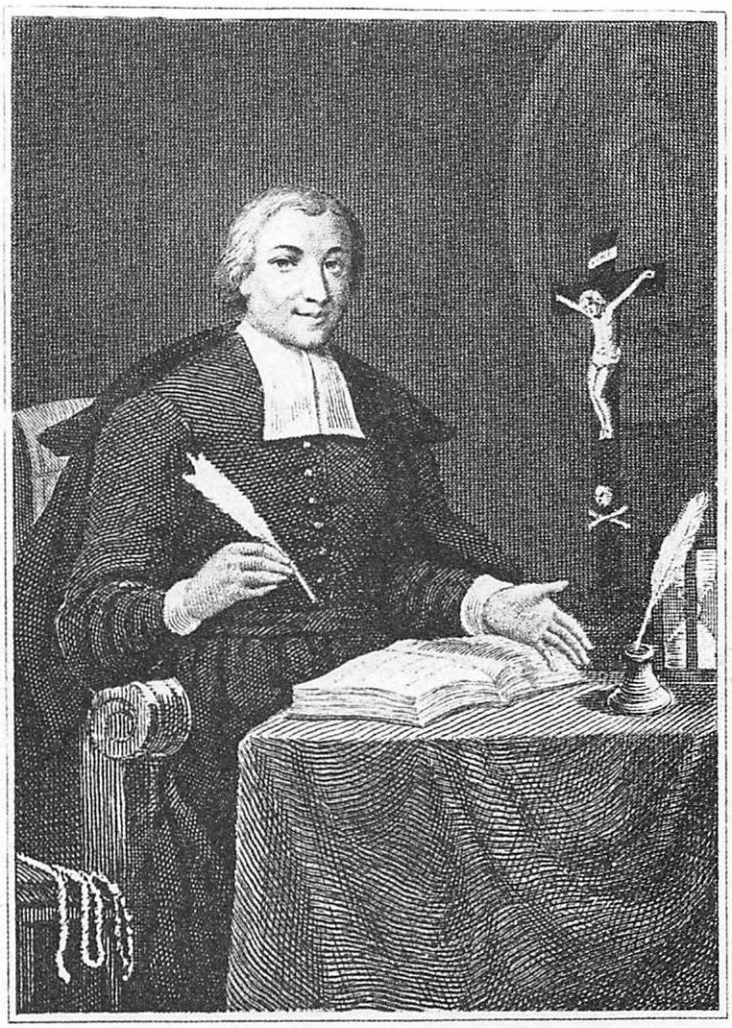
La gravure proprement dite s'entoure d'un mince filet rectangulaire, qui mesure 71,5 x 50 mm. Gravure agréable et fine : de toutes les productions inspirées par Sirletti, elle réussit le mieux à faire ressortir les reliefs. Le modèle est celui que nous avons vu dans la deuxième image-relique, avec le livre épais et le jeu des plis de la nappe.

La différence principale consiste dans l'interprétation du visage du saint, plus ramassé et plus arrondi ; les petits doigts des mains sont plus minces que sur le modèle ; l'encrier est mieux éclairé, de même que l'angle visible du dossier du siège. On peut observer pour la première fois des bandes verticales qui rythment le fond.

L'inscription demeure la même que sur les images-reliques précédentes, le caractère des lettres changeant parfois.

La deuxième gravure signée par Alès (fig. 103) dépend de la précédente, mais elle manifeste de nouvelles sources d'inspiration.

Elle imite le cadre extérieur d'Alès I, quoique en dimensions légèrement réduites, 105 x 62,5 mm. Alès I inspire aussi le nouvel éclairage de l'encrier, les deux éléments visibles du fauteuil et l'inscription, parfaitement superposable.



103. Gravure d'Alès II.



104. Feuille de propagande.

La particularité principale d'Alès II n'appartient pas à la ligne Sirletti: le buste du saint se redresse et le visage, très différent, regarde le spectateur; il dépend en réalité d'un tableau de la série Lucard, qui sera étudié plus loin.

Dans les exemplaires que nous avons pu consulter, à Rome et à Grand-Bigard, nous avons relevé les deux dates et les signatures suivantes: « 5 mars 1878, Frère Irlide » et « 25 avril 1879, Fr. Irlide. » Une troisième porte: « Reims, 24 juin 1880. Souvenir du Deuxième Centenaire l'Institut. » (AMG-BU 956, 5 et Archives de Grand-Bigard.)

6. Gravure de feuilles de propagande

La circulaire 334 bis du 2 décembre 1867, sous la signature du Frère supérieur général Philippe, demandait aux Frères une prière fervente au moment de l'examen de l'héroïcité des vertus du Fondateur. La consigne ne valait pas seulement pour les Educateurs, mais aussi pour les élèves: « Nous vous engageons, mes très chers Frères, à distribuer dans vos classes la petite feuille que nous joignons à la présente circulaire. »

Il s'agit d'un double feuillet formant quatre pages de format 114 x 70 mm. Une traduction italienne fut préparée à Rome dans la même intention.

Le texte comporte essentiellement une courte biographie du vénérable, une exhortation aux enfants pour vénérer et prier le Fondateur des écoles chrétiennes; il se termine par une prière pour

l'heureux aboutissement de la cause de béatification.

La gravure est signée Battenberg (fig. 104), elle est ronde et appartient formellement au groupe Lepri-Rondini, avec un fragment du tableau de la Vierge. En fait, l'image de Sirletti est copiée sans changement, on a seulement raccourci la longueur de la plume. L'impression, sur papier très ordinaire, manque de finesse. (AMG-BU 959)

L'édition française reçut l'imprimatur le 12 octobre 1867.

Pour être complet, nous signalerons que l'image de la feuille de propagande a été interprétée dans des proportions plus réduites encore, ne conservant que le haut du buste, avec la tête penchée et l'air bienveillant telle qu'elle fut dessinée par Sirletti. De forme ovale, elle est entourée d'un ensemble décoratif, rocailles, coquilles et rameaux. En bas, les armoiries de l'Institut sont accostées d'un ruban portant l'inscription **SIGNUM FIDEI**. La gravure est signée **Gerlier et Ch. Dietrich s.c.**

Le dessin a servi d'en-tête pour un « souvenir de retraite » et les en-têtes de correspondance pour les supérieurs.

Les mêmes artistes, dessinateurs et graveurs ont développé le dessin en ajoutant, à gauche, une figure de l'Immaculée provenant du type de la Médaille Miraculeuse, avec l'encrier et la plume, de l'autre côté, le livre des Règles, le crucifix et le sablier, tous éléments sortis de la gravure de Sirletti ou d'une de ses nombreuses imitations (fig. 105).


SOUVENIR DE RETRAITE

NOS DEVOIRS ENVERS NOTRE V. PÈRE

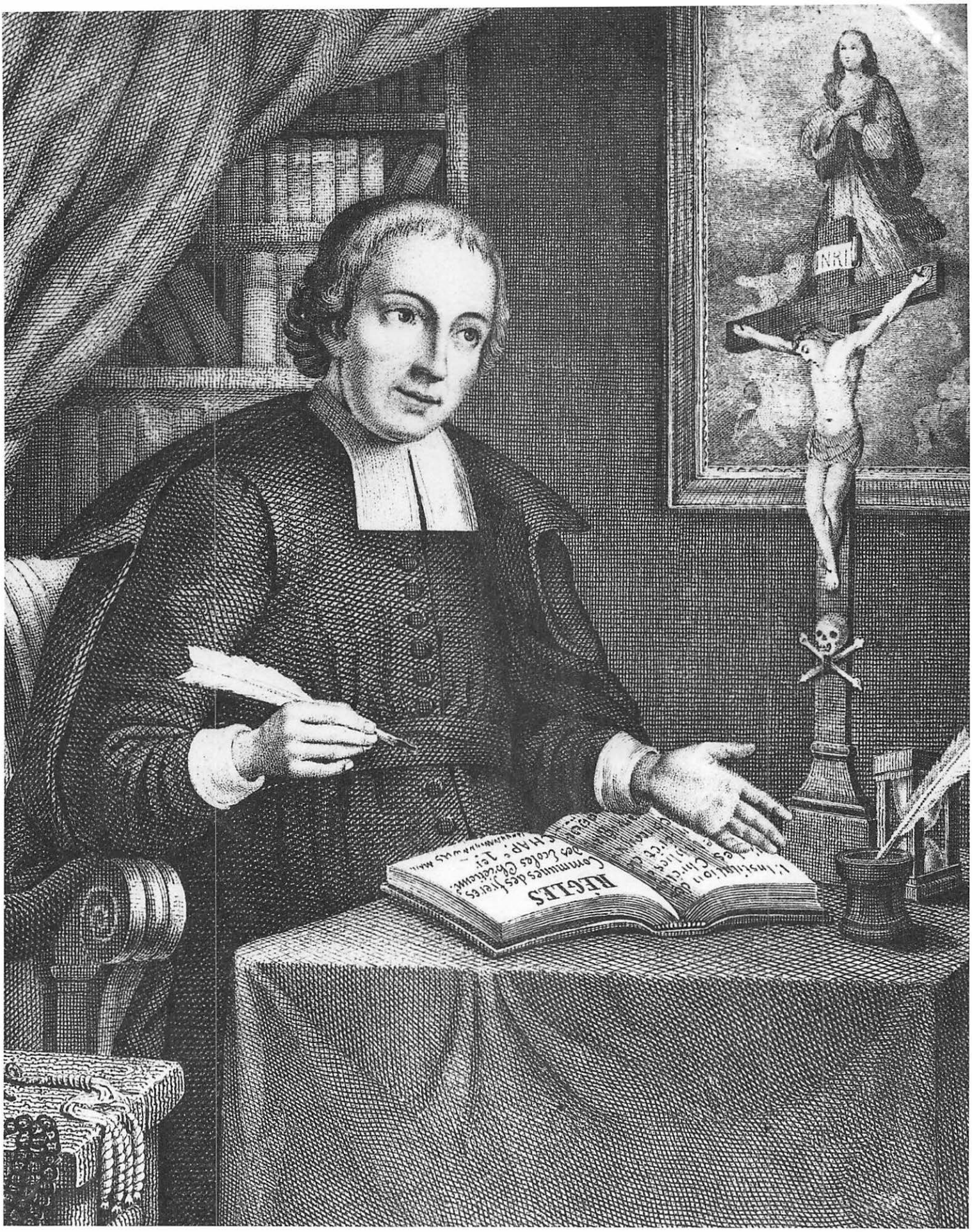
I. — Amour et respect

Honore ton père... afin que tu vives longuement. (Exod. xx,12.)

Enfants du Vénérable de la Salle, nous avons à remplir envers notre Père les devoirs d'un bon fils, devoirs qui se traduisent par ces deux mots : *amour* et *respect*. Pratiquons-les fidèlement, et le Seigneur non-seulement nous réservera une plus belle récompense au ciel, mais encore, suivant sa parole, il accordera à notre Institut de se perpétuer dans le temps, prospère et glorieusement fécond en fruits de salut et de sainteté. Que cet amour, ce respect ne soient pas pour nous de vaines paroles ; qu'ils soient gravés profondément dans nos cœurs; qu'ils se manifestent surtout par nos actes :

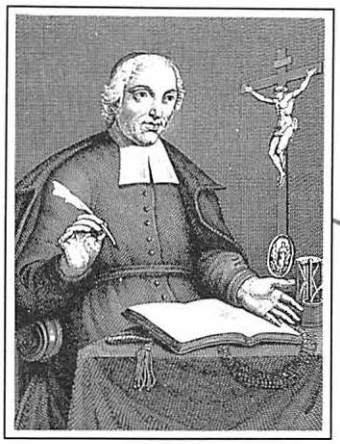
1. Un fils de famille aime à étudier les hauts faits de ses ancêtres ; il se glorifie des recherches qu'il fait pour les mettre en lumière. Nous aussi, fils du Vénérable de la Salle, aimons à étudier son édifiante vie; soyons saintement curieux d'en connaître les moindres détails ; faisons-nous même un honneur de les savoir de mémoire, afin que nous puissions plus facilement les redire et les publier autour de nous.

105. En-tête Gerlier-Dietrich.

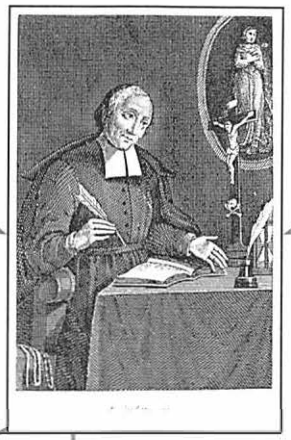


106. Lithographie de Jopé-Carles, détail.

11



Lépri



Sirletti



Rondoni II



Image-relique I

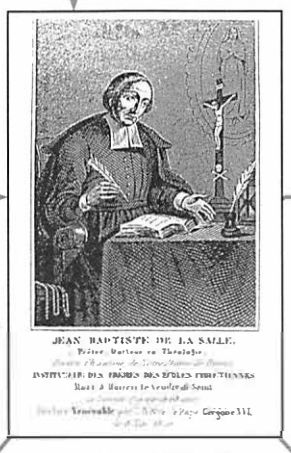
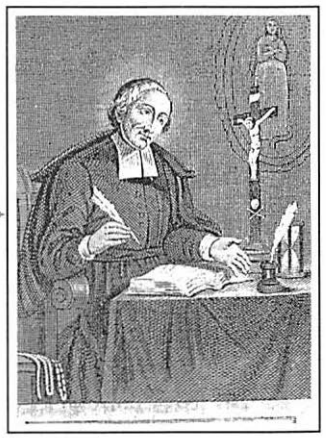


Image-relique II



Mac Dowell



Alès I



Alès II

D. LE GROUPE RONDONI-LEPRI AVEC BIBLIOTHEQUE

1. La lithographie de Jopé

L'étude complète de cette œuvre est reportée au chapitre suivant, mais la partie centrale, consacrée au portrait du Fondateur écrivant sa Règle doit nous retenir maintenant. On l'identifie par une légende écrite en italique: **Le Vénérable De La Salle écrit la règle de son Institut, en 1691** (fig. 106).

L'auteur est Jopé et l'éditeur, Carles. Dans le dictionnaire d'Adhémar, Lethève et Gardey, R. Jopé est tenu pour dessinateur-lithographe, auteur d'images pieuses, notamment d'une lithographie « le Vénérable J. B. de La Salle et trois images de piété, vers 1850. » (1960: 481) La Maison Carles est une habituée des commandes de l'Institut. Le premier auteur, Adhémar, désigne Carles comme dessinateur et éditeur, imprimeur lithographe de la Bibliothèque du Roi et il le signale comme ayant produit un « Cahier d'écriture » pour les écoles chrétiennes (1949: 105).

Signalons dès à présent que Jopé s'inspire, dans l'ensemble de sa composition, d'illustrations commandées par le Frère Supérieur Anaclet en 1836 — que nous étudierons aussi plus loin — et que l'illustration correspondant à la composition de la Règle ne manque pas d'analogies avec Rondoni. On lui trouve surtout de grandes similitudes avec la lithographie suivante, que nous analyserons avec quelque détail.

2. La lithographie Ciney

Elle est si proche de la lithographie précédente, qu'on ne peut juger de l'antériorité de l'une par rapport à l'autre.

Nous la connaissons par un exemplaire complet conservé au Mont de La Salle à Ciney (fig. 107) et par la photographie d'un autre tirage, sans indication d'auteur ni de maison d'édition, aux Archives de la Maison Généralice. (AMG-BU 957/1: 7, 27) Un troisième exemplaire se trouve à Grand-Bigard, mais avec la mention « Bienheureux », remplaçant « Vénérable ». Il est signé Nachman.

L'exemplaire de Ciney porte le nom de « Luanta », dont la lecture est incertaine pour la deuxième lettre. La suscription se continue: **Lith, A Paris chez CARLES lith. Editeur No 12, rue J.J. Rousseau.**

Les dimensions: 385 x 359 mm, mesurées sur le cadre qui sert de filet. Les divers éléments de la représentation proviennent principalement de Rondoni, auxquels d'autres sources s'ajoutent, Sirletti principalement, non sans quelque retour à Scotin ou à l'un de ses imitateurs.

Le visage du Vénérable a régularisé et quelque peu empâté celui de Rondoni. Tous les autres détails du personnage correspondent parfaitement à ceux de la même source, sauf que le col du manteau sur l'épaule droite est plus accentué et que le Vénérable porte la calotte. Il faut observer notamment que la main prend la position que Lepri a inventée.

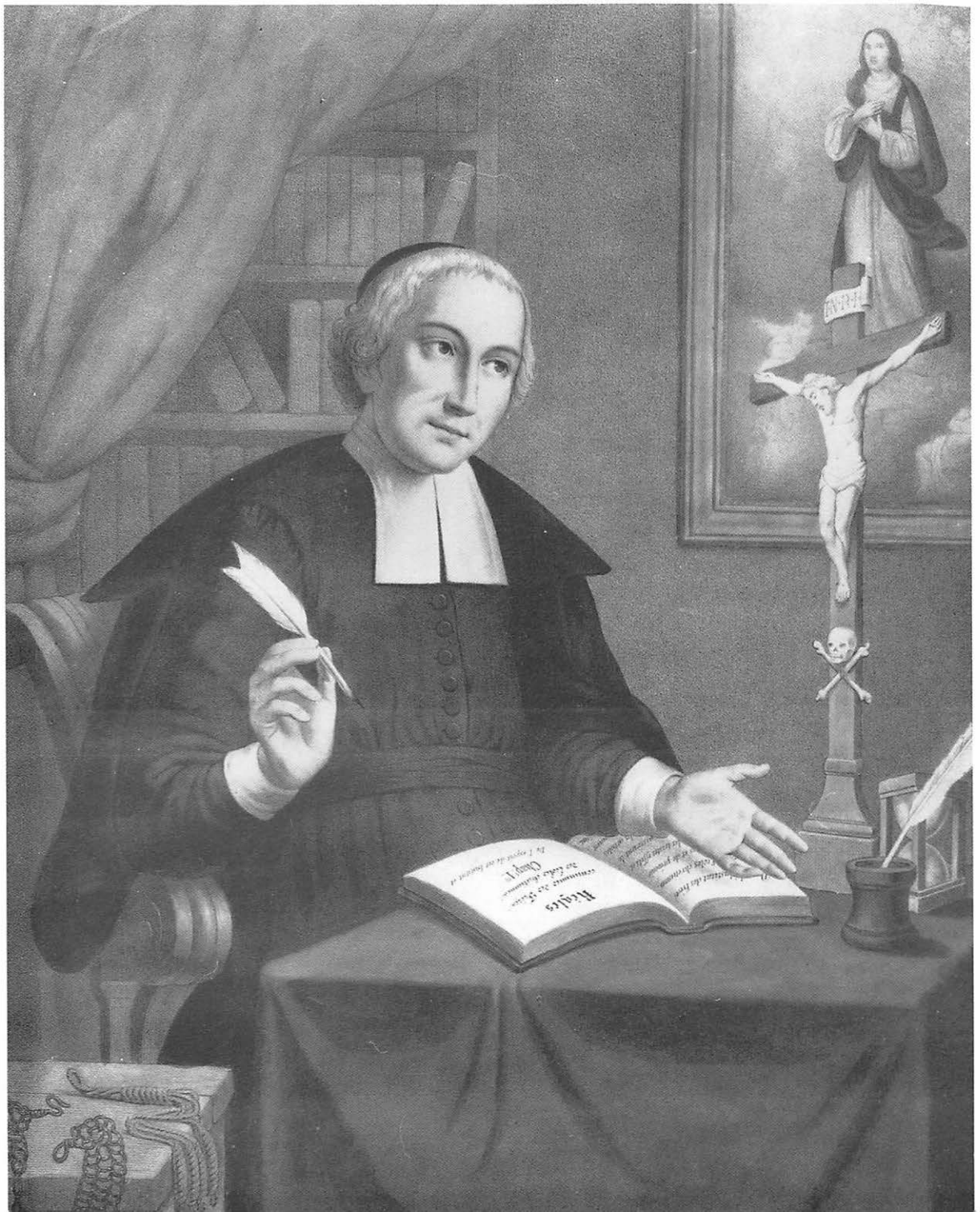
Sur la table se trouve le livre des Règles. On y lit, sur une page, **Règles / communes des Frères / des Ecoles Chrétiennes, Chap^e 1er / De l'esprit de cet Institut et //.** Sur l'autre page, **l'Institut des Frères**

107. Lithographie de « Luanta ». ▶

/ ... Ecoles chrétiennes / ...es et de prévenir / ... les tristes effets et / aisément le / articles / ... nant / ... itut//. Ce texte est proche de l'article 6 du chapitre premier des Règles. L'édition de 1726 dit, à cet endroit : « Et comme le fruit principal qu'on doit attendre de l'Institution des Ecoles Chrétiennes, est de prévenir ces désordres, et d'en empêcher les mauvaises suites, on peut aisément juger quelle en est l'importance et la nécessité. »

L'ensemble formé par l'encrier à plume, le sablier et le crucifix à l'arrière-plan appartiennent à Sirletti, de même que le tableau représentant l'Immaculée Conception, qui remplace une fenêtre tout en reprenant la forme rectangulaire. La figure de la très sainte Vierge, en manteau bleu et les mains croisées sur la poitrine, est évidemment plus élaborée.

Un autre emprunt à Sirletti : le petit





108. Image avec photographie.

meuble qui reçoit les instruments de pénitence, ceux-ci détaillés, deux bracelets en fer, représentés bleutés, la « discipline » cependant dessinée comme chez Rondoni.

La bibliothèque enfin se trouve au même endroit que chez Rondoni. Elle montre quatre rangs de livres dans l'ordre suivant: 6 livres, 8 livres, dont le dernier est penché; 6 livres dont deux penchés; 7 livres. Le dessin est plus ramassé: une travée représentée, mais avec grand soin. Une partie de la bibliothèque est cachée par une draperie rose brun, nouée vers le bas: souvenir possible de Scotin.

Outre les signatures dont nous avons fait état, l'inscription sous le tableau se résume au titre **LE VENERABLE J^h. B^te. DE-LA-SALLE / Instituteur des Frères,** disposé de part et d'autre d'un dessin des armoiries de l'Institut circonscrites par une rocaille.

Aucun élément ne paraît révélateur pour la question de la datation. Mais le fait que la lithographie a été utilisée à nouveau après la béatification donne à penser à une date assez tardive.

3. Les images photographiques

Le développement de la photographie suggéra, dans les années 1860, d'utiliser la nouvelle technique pour des images de propagande. Aux archives de Rome, il en existe deux types qui prennent place dans le présent chapitre.
Le premier, dont il existe quatre exem-



109. Image avec photographie. ►



110. Lithographie de Malapeau-Houbloup.

plaires, est une image de 102 x 61 mm. La minuscule photographie, de 30 x 20 mm reproduit exactement le tableau que nous venons d'analyser. (fig. 108)
L'inscription, interrompue par les armes de l'Institut, désigne **LE VEN. J.B. DE LA SALLE.**

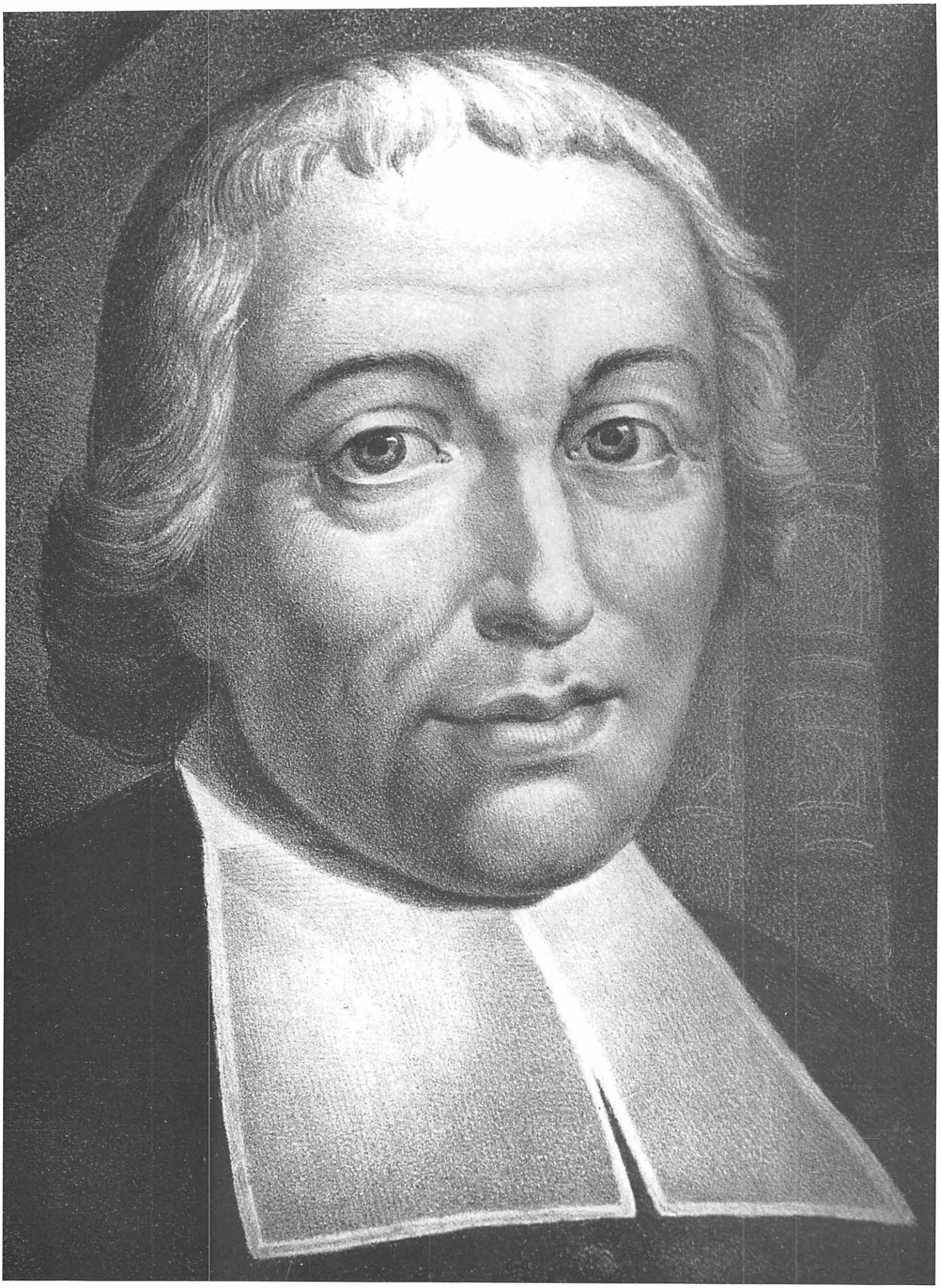
Le verso comporte deux variantes, l'une reproduit le testament de M. de La Salle, ses dernières recommandations et ses dernières paroles ; l'autre est une adresse aux enfants chrétiens. Un des exemplaires porte au crayon la date de 1868.

La deuxième image reproduit un tableau légèrement différent, mais que nous ne connaissons que par cette photographie miniature (fig. 109). L'image dans sa totalité mesure 92 x 58 mm ; mais le tableau est réduit à 30 x 20 mm. L'attitude du Vénérable paraît à peu près la même. La main gauche est modifiée. Près d'elle se trouve une statue de la très sainte Vierge. Au lieu du tableau habituel, l'artiste place un crucifix dans une niche figurée sur le mur. La bibliothèque et son rideau sont reproduits tels quels. Deux exemplaires appartiennent aux AMG. Ils portent tous deux la signature du Frère Judore, sans doute le Frère Assistant de ce nom, décédé en 1879. Il faut rapprocher l'image de l'illustration d'une édition de 1838 que nous étudierons plus loin.

4. La lithographie de Malapeau-Houbloup

C'est sans aucun doute l'œuvre la plus magistrale de la collection des lithographies consacrées à M. de La Salle. Non seulement par ses dimensions considérables, 695 x 525 mm, mais surtout par la maîtrise de la technique du crayon gras et par l'ampleur du style. (fig. 110, 111)

L'œuvre porte la signature **Malapeau del. / Lith. de Houbloup.** Charles-Louis Malapeau, peintre de paysages, d'animaux, de natures-mortes et en même temps lithographe, naquit à Paris le 30 novembre 1795 et y mourut vers 1878. Il fut élève de Percier, artiste éminent de l'époque néo-classique (THIEME 1929: 586; BÉNÉZIT 1976 7: 112)
L'estampe inverse Scotin. La bibliothèque comprend deux rangs de livres, mais ceux-ci disposés avec plus de fantaisie.



Le crucifix et le sablier copient Scotin. Pas d'encrier : le Fondateur n'est pas occupé à écrire. La main à plat sur la table vient aussi de Scotin ; l'autre tient, dressé sur la table, un livre relié avec les armoiries aux trois chevrons brisés. Une petite croix rayonnante surmonte l'écu, qu'entoure un dessin fantaisiste qui se termine en chef par un lion rampant à mi-corps.

La légende dit : **Mre JEAN-BAPTISTE DE LA SALLE / Chanoine de Reims, Instituteur des / Frères des Ecoles Chrétiennes.**

Cette belle lithographie se doit d'avoir exercé quelque influence ; nous la reconnaîtrons effectivement chez un autre lithographe de valeur, Adolphe Mouilleron.

5. La lithographie de Dambour et Gangel

Cette lithographie (fig. 112) représente un type original, entre le groupe qui ajoute une Immaculée à la scène et celui qui reste fidèle à la bibliothèque de Scotin. Ici, pas de statue, ni de tableau de la très sainte Vierge et, de la représentation du mur à bibliothèque, on ne conserve qu'une tenture nouée.

Le dessinateur s'est senti inspiré, car il développe et enrichit le thème proposé par les divers graveurs qui l'ont précédé, surtout Lepri et Rondoni.

On retrouve fidèlement le Fondateur, la tête légèrement penchée, la plume à la main, l'autre main montrant le crucifix. Il est assis sur un fauteuil où déborde le manteau. Devant lui, divers objets, notamment un cahier, un encrier avec plume et un crucifix.

Mais les comparaisons s'arrêtent là, ou peu s'en faut. Tout d'abord, le saint est vu en entier, bien que tout le bas du corps disparaisse derrière le riche tapis qui orne la table et dont le bord frangé descend jusqu'au parquet. Le regard se fixe dans le vague, sans rejoindre le crucifix comme dans ses modèles. La calotte est particulièrement visible. La forme du rabat amplifie le col plus que chez Rondoni et même chez Jopé. La main gauche est relevée au-dessus de la table : cas unique dans cette série iconographique.
Le fauteuil devient un de ces meubles fantaisistes à dossiers tarabiscotés et soutiens en balustres torsadés tels que les inventa le mauvais goût du XIXe siècle. La crosse du meuble que nous trouvons à partir de Lepri se double d'une feuille d'acanthe.

La table, au lieu du livre habituel, porte un parchemin déroulé qui déborde de la table. A l'avant-plan, un imposant lutrin issu du moyen âge comporte un haut piédestal et deux atlantes qui sont des personnages en prière.

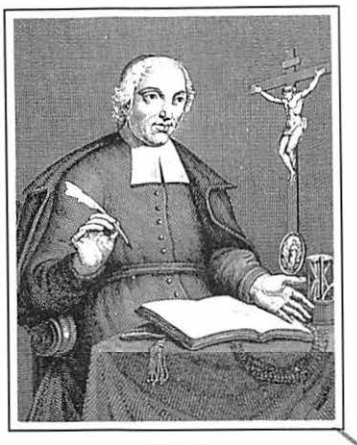
Le fond de la pièce : un mur à l'appareil visible. A droite, selon la formule créée par Billotti, la fenêtre s'ouvre sur un immense paysage à colline surmontée par deux tours. Deux arbres servent à encadrer le lointain.

Nous ne connaissons cette œuvre que par une photographie fort imparfaite (AMG-BU 957/2, IV, 19) d'une lithographie qui portait le cachet de la Bibliothèque Royale.

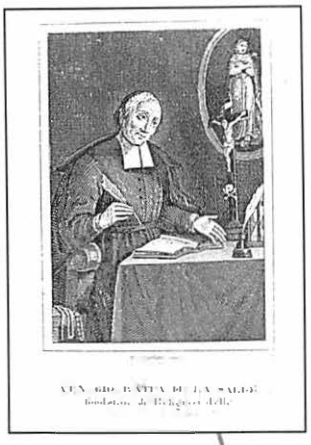
Les deux signataires sont bien connus. Adrien Dambour naquit à Lunéville vers 1820 et travailla de 1835 à 1858. De

◀ 111. Lithographie de Malapeau-Houbloup, détail.

12



Lépri



Sirletti



Bellotti



Scotin



Luanta



Jopé



Dambour



Image



Malapeau



Image

1840 à 1855, il s'associa à Gangel, un lithographe dont la production fut énorme et, dit-on, souvent très médiocre, ses sujets religieux particulièrement ne présentant guère d'intérêt. Une boutique prospère, rue Serpente à Paris, écoulait leur commune production (ADHÉMAR ET LETHÈVE 1953: 231; 1954b: 357).



112. Lithographie de Dambour-Gangel.

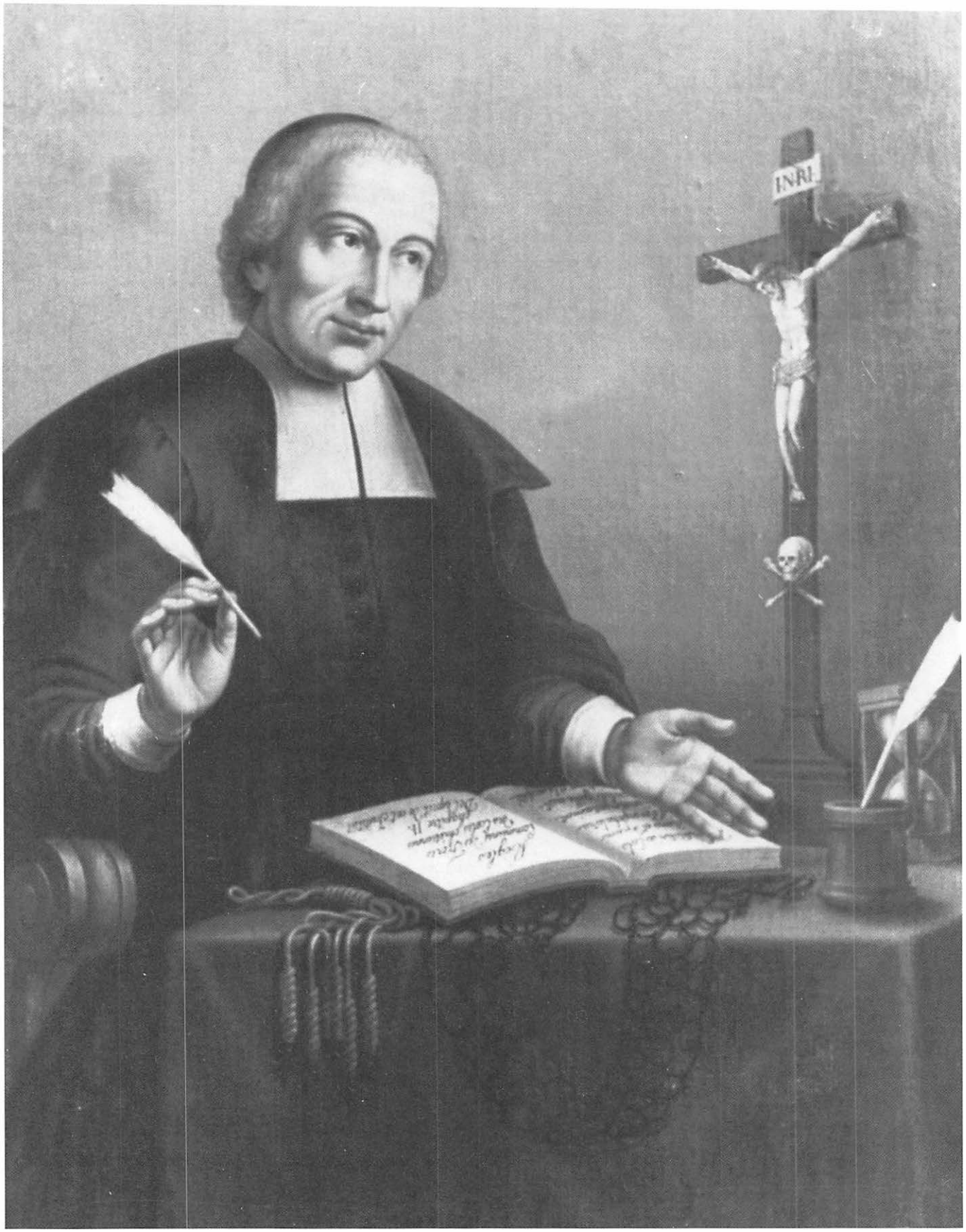
E. LE GROUPE RONDONI-LEPRI A FOND UNI

Quand on lit, dans les comptes de la Postulation à Rome, le souvenir de commandes considérables comme celle de 1839, ici « 7 tableaux du Vénérable peints à l'huile », là, « trois grands tableaux idem », etc., on doit s'attendre à rencontrer des tableaux réalisés en série, formant des groupes de portraits pratiquement identiques. L'hypothèse se vérifie au moins dans le cas d'un ensemble de six tableaux, qui s'expliquent parfaitement par ce type de commande, peintures d'ailleurs très suggestives et d'une certaine qualité artistique. Ils appartiennent au groupe Rondoni-Lepri, mais se caractérisent par l'absence de tout détail dans le fond, bibliothèque, fenêtre ou tableau de Notre-Dame. L'un d'eux se trouve à Grand-Bigard, les cinq autres à la Maison provinciale du district de Rome, place d'Espagne.

1. Le tableau Christiaens

Il orne un salon de la Maison provinciale de Grand-Bigard. (fig. 113-114) Il fut offert en 1963 au Frère Marcel Christiaens, à cette époque directeur de l'Institut Technique de La Salle à Molenbeek, commune de Bruxelles. Le tableau se trouvait jadis rue Oudinot à Paris. Lorsque, après 1904, on transporta les biens de la Maison-Mère à Lembecq, la peinture en question fut « conservée » par un ouvrier préposé au déménagement, qui habitait à Schepdael, près de Dilbeek. Un voisin, huissier d'une brasserie, recueillit le tableau. Ne pouvant le mettre en valeur dans sa maison, trop exiguë pour les dimensions de la toile, il proposa au Frère directeur de Molenbeek de reprendre le portrait. La peinture fut ensuite transportée à Grand-Bigard.

Le panneau, inséré dans un cadre massif,



113. Peinture Christiaens. Cf. p. 345.

mesure 1350 x 985 mm. Aucune indication d'auteur ni de date ne se lit soit à l'avers, soit au verso.

Le saint est représenté devant une table qui disparaît sous un tapis de couleur verte. Le Fondateur est assis sur un fauteuil dont on n'aperçoit que le sommet de dossier en crosse moulurée, et l'appui-bras, également en crosse, reposant sur un montant repris à la lithographie de Rondoni.

Le Vénérable porte manteau et soutane noire à ceinture médiocrement large, surmontée par la rangée des boutons de la soutane. Le visage, illuminé par un beau regard et un sourire, contemple le crucifix placé devant lui. La chevelure grise disparaît à sa partie supérieure sous une calotte noire.

La main droite est celle que Lepri inventa avec beaucoup de bonheur; elle tient la plume qui vient de tracer deux pages sur le cahier des règles posé sur la table et que l'autre main, largement ouverte, désigne en s'y appuyant.

Sous le cahier sont disposés deux instruments de pénitence, une large ceinture en fer, telle que Lepri l'a dessinée, et une « discipline » identique à celle de Rondoni, aux bouts noués et terminés par de redoutables rosaces de métal.

Au-delà du livre, une courte plume trempe dans un encrier brun-rouge, près d'un sablier en bois légèrement plus clair. Le crucifix, maintenu sur un large pied mouluré, porte une saisissante tête de mort sur deux tibias.

Le texte est écrit en belle italique. On lit, sur la page de droite: **Règles / Communes des Frères / des Ecoles Chrétiennes / Chapitre II / De l'esprit de cet Institut.** La page de gauche est en partie cachée par la main: **... l'institution des Ecoles / ... étiennes est de prévenir / et d'empêcher les trist- / ... ences, on peut aisément / conclure qu'elle (sic) en est / ... et la nécessité.**

2. Les portraits San Sebastianello

Au cœur du district de Rome, via San Sebastianello, près de la Place d'Espagne, se trouvent cinq tableaux, dont quatre appartiennent à la Communauté Centrale, tandis que le cinquième orne le parloir de l'Istituto San Giuseppe.

Leur description correspond presque mot pour mot à celle du tableau Christiaens. (fig. 115)

Les dimensions varient très peu. Seul, celui de San Giuseppe est nettement plus grand: 990 x 745 mm; 985 x 745; 990 x 750; 1350 x 990.

Il y a quelques variantes dans les textes et des hésitations dans l'orthographe. Les inscriptions identificatrices sous le tableau ne manquent pas d'intérêt, surtout celle qui porte la mention 1840. Après la canonisation du saint on a ajouté des auréoles et un « S. » au début des légendes.

3. Les images Bouasse-Lebel

Avec les deux pénibles images de l'édition Bouasse-Lebel, 29, rue St Sulpice à Paris, nous entrons dans une imagerie profondément décadente.

La première, connue par une photographie agrandie (fig. 120) retient, des com-

positions précédentes, un **Vénérable de La Salle** à peine reconnaissable, assis dans un grand fauteuil maladroitement dessiné. Le livre, le crucifix, le sablier, l'encrier avec plume se trouvent au rendez-vous, mais disposés autrement. L'instrument de pénitence où l'on reconnaît habituellement une chaîne de fer à pointes, se change curieusement en chapelet. Le fond du tableau est un ciel nuageux. (AMG-BU 956/5)

Dans la deuxième image (fig. 121), à



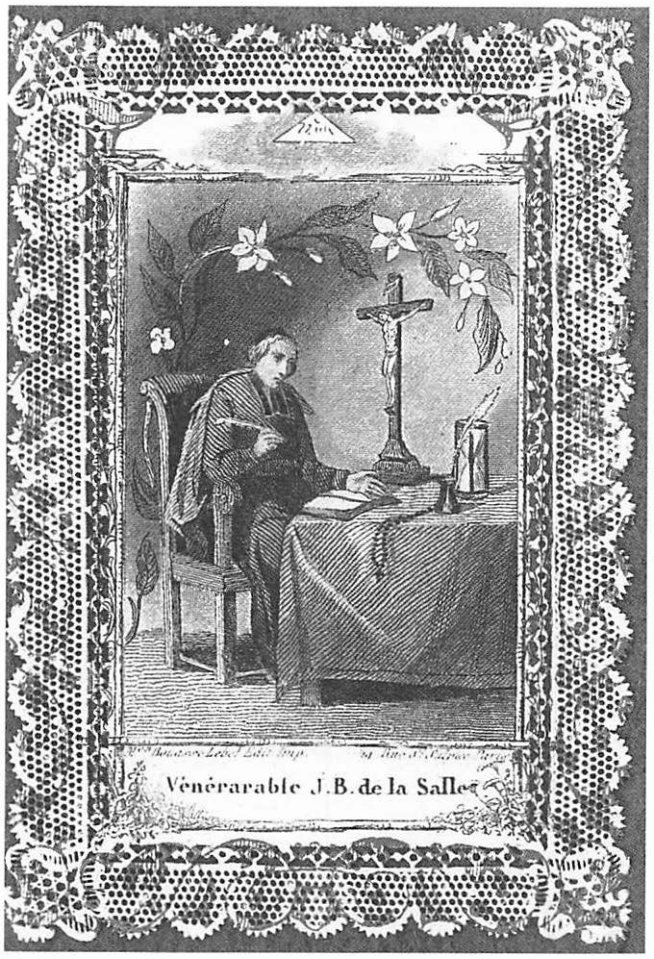
115. Tableau San Sebastianello.



116. Imitateur italien.

bords en dentelles, la composition demeure identique, mais aux nuages se substitue une branche avec des feuilles et des fleurs. L'inscription confirme la négligence flagrante du créateur de l'image: **Vénérarable** [sic] **J. B. de la Salle.**

Retenons que Bouasse-Lebel se pare du titre de **Edit. Imp.**, « Editeur impérial », sous le second Empire, c'est-à-dire entre 1850 et 1870.



120. Image Bouasse-Lebel.



◄ 121. Image Bouasse-Lebel.

F. LE GROUPE RONDONI-LEPRI A TETE DROITE

Ce groupe doit l'essentiel de ses caractéristiques à Lepri, mais il possède quelque relation avec le groupe précédent. Notons en passant qu'une des images Alès avait déjà la tête levée.

1. Imitateur italien

La première œuvre à signaler est une assez médiocre lithographie (fig. 116) dont les Archives de la Maison Généralice conservent trois exemplaires. (AMG-BU 956, 6 et ALBUM V)

Le dessin, non signé, mesure 93 x 66 mm. L'intention visible de l'artiste est de corriger Lepri en rappelant des traits traditionnels du saint. A ce titre, il se rapproche plus de Rondoni que de Lepri. On a ajouté une calotte. Tout le reste concorde : position des mains, dessin du livre, présence des instruments de pénitence, encrier avec plume, sablier...

Seul, le médaillon avec la Madone disparaît et, comme dans Rondoni, l'appui-bras du fauteuil se dégage mieux. L'inscription annonce : **IL VEN. G. BATTA DE LA SALLE / Fond. di Relig. delle Scuole Cristiane.**

Pas plus d'indication d'éditeur que d'auteur. Une des images des AMG porte, écrite en dehors de l'image, la date 1842. Mais sur quoi ce renseignement repose-t-il ?

2. Les peintures de Molinari

Il s'agit de deux peintures qui sont tangentes à la limite chronologique de notre champ d'investigation, mais qui complètent heureusement le chapitre en cours.



117a. Peinture de Molinari-Rome.

Les archives de Rome apportent à leur propos des précisions éclairantes. Un contrat est signé le 21 octobre 1887 par Guido Molinari et le Frère Robustiano. Le peintre y prend l'engagement de réaliser trois tableaux avec « le Bienheureux de La Salle écrivant les Règles des Frères des Ecoles Chrétiennes », le premier sur une toile d'environ 30 centimètres de hauteur, les deux autres sur une toile dite « d'imperatore », le tout pour la somme de mille lires. Le Frère Robustiano remettra 400 lires pour la petite toile et 300 pour chacune des autres. **... Molinari ... prende l'impegno di dipingere in tre quadri il B. G. B. de La Salle scrivendo le regole dei Fratelli delle Scuole Cristiane, il primo sopra une tela dell'altezza di circa 30 centimetri, i due altri sopra une tela detta d'imperatore, il tutto per la somma di Lire Mille.** (AMG-EJ 401, 69)

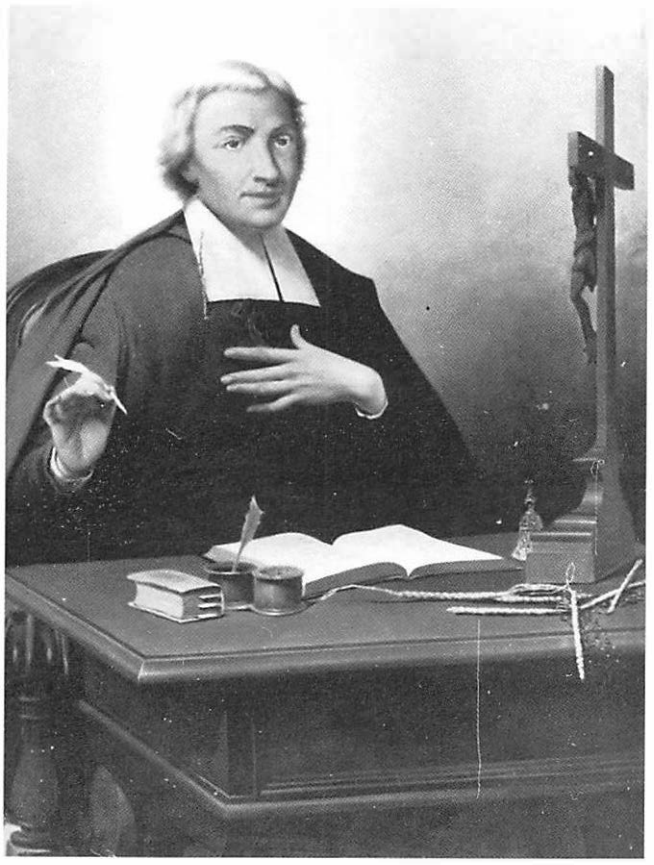
Les pièces comptables conservées sont relatives à un payement de 400 lires le 28 octobre 1887 et deux reçus de 300 lires dont le dernier porte la date du 28 novembre 1887, « **per un secondo quadro consegnato rappresentante il Beato de La Salle** ».

La petite toile n'est pas connue. L'une des deux grandes se conserve à la Scuola Angelo Mai, rue des Zingari à Rome. Elle est signée **G. Molinari, 1887.** (fig. 117)

Elle a été restaurée par un ancien élève de l'école qui en profita pour ajouter une auréole. Une photographie ancienne témoigne cependant de l'existence primitive d'un rayonnement lumineux autour de la tête. (AMG BU 957/2, 2: 8 (ALBUM IV). Voir aussi le **Bulletin de l'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes**, avril 1955, p. 110)

Le Fondateur lève les yeux face au crucifix vu presque de profil. L'attitude doit l'essentiel de son allure à Lepri ou à Rondoni, sauf que le bras qui montrait le livre se ramène maintenant sur la poitrine. La ceinture est nettement plus large, davantage même que chez Rondoni.

La table devient un meuble monumental, sans nappe, en belle menuiserie à moulures. La soutane apparaît à travers les supports qui sont des pieds à balustre surmonté d'une crosse plus riche que dans le modèle.



117b. Peinture de Molinari-Irlande.

Les objets sur la table sont disposés d'une manière nouvelle. Le livre reste ouvert devant le législateur des Frères, mais un autre livre à signets, un bréviaire sans doute, s'y ajoute. L'encrier est double avec une deuxième plume. La discipline et le bracelet de fer sont disposés autrement. Enfin, une clochette ouvragée apparaît, en partie cachée par le socle monumental du Crucifix. Le sablier n'a pas été repris.

Le second exemplaire de Molinari se trouve en Irlande, au De La Salle College à Waterford. La signature se trouve à gauche de la toile: **C. MOLINARI / ROMA 1887.** Les dimensions sont de 1140 x 1110 mm. De légères différences apparaissent par rapport au premier, notamment dans l'expression du visage, mais le portrait peut passer pour une réplique.

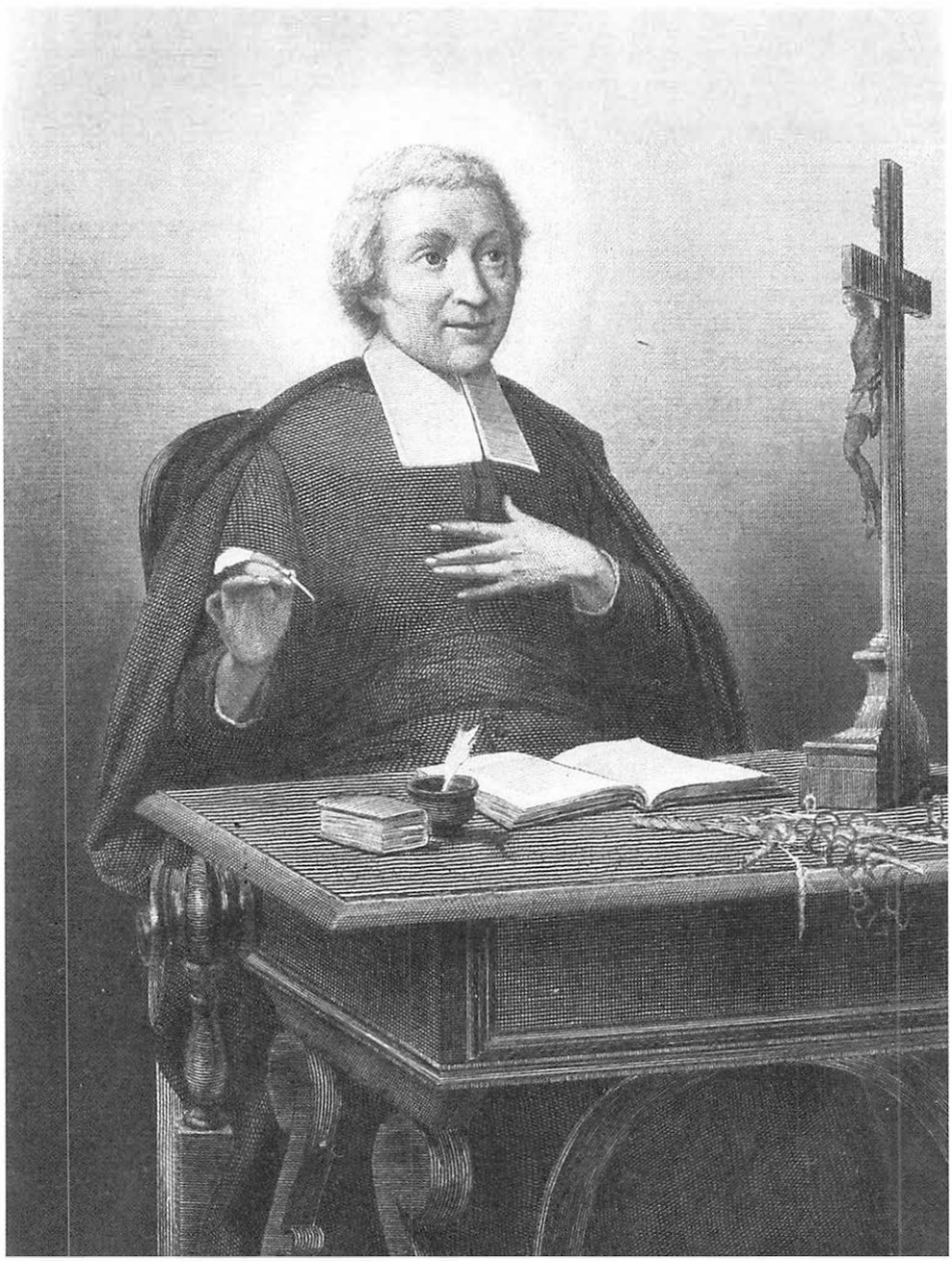
On suppose que c'est un don de la Maison Mère lors de l'ouverture de la Maison en 1894. Le 13 novembre 1907, le Frère Bénézet Thomas répondait à une lettre du Frère Assistant demandant le nom du peintre du tableau du Fondateur dans la chapelle de la communauté. (AMG-NA 345/8). Un recueil de photographies du Collège montre le portrait dans une salle d'études.

3. La gravure de Speranza

On ne peut la séparer du tableau précédent bien qu'elle attribue déjà au Fondateur le titre de Bienheureux. Elle porte trois signatures: **G. Molinari dip.** et **S. Speranza dits. e inc.** Et en bas, **E.L. Franceschi imprese P.**

La légende: **B. IOANNES BAPTISTA DE LA SALLE / FONDATOR INSTITUTI FRATRUM SCHOLARUM CHRISTIANARUM./**

La gravure mesure 190 x 135 mm, entourée d'un encadré grisé de 9 mm. de large. Elle montre une grande fidélité à son modèle (fig. 118).



118. Gravure de Speranza.



119. Portrait de la suite des Supérieurs.

4. Le portrait de la suite des Supérieurs à Rome

Dans un couloir de la Maison Généralice, une suite complète des portraits de supérieurs orne les murs (fig. 119). Le premier est celui du Fondateur ; il appartient à la série des portraits à tête levée. Une grande partie des autres effigies, dues à la même main, se reconnaissent surtout à l'accentuation des ombres des visages. Le portrait le plus récent de ce style étant celui du Frère Jean-Olympe, décédé en 1875, l'ensemble de l'œuvre daterait donc de l'époque du Frère Irlide, mais avant la béatification, car nul nimbe n'auréole la tête du Fondateur.

M. de La Salle, assis devant une table à nappe rouge, redresse le buste d'une manière un peu raide et tient en main une plume. Le visage n'appartient guère à la manière habituelle des portraits ; il est émacié, mais très vivant, exprimant fort bien l'inspiration spirituelle qui l'habite. La lumière le frappe autour du front et s'étend autour de l'œil gauche, l'autre partie restant dans l'ombre.

Le crucifix habituel et un petit encrier sont disposés sur la table, mais l'attention se concentre sur le parchemin que tient la main gauche, des feuillets dont le premier se remplit de textes aux grandes lettres : **Règles / et / Constitutions / des Frères / des Ecoles / Chrétiennes / 1680.** La date rappelle la fondation de l'Institut.

13



Christiaens



Imitateur italien



Place d'Espagne



Molinari I



Molinari Irlande



Spéranza



Supérieurs Rome



Bouasse-Lebel



Bouasse-Lebel

G. LE GROUPE RONDONI-LEPRI AUX MAINS JOINTES

Ce dernier sous-groupe apparaît comme une variante du précédent. Quoique difficile à dater, il paraît le plus récent. Sur plusieurs réalisations, M. de La Salle porte encore le titre de Vénérable.

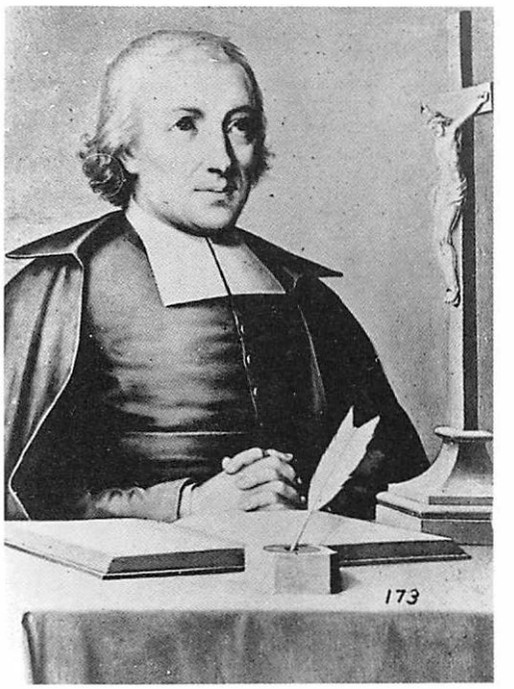
1. La peinture San Giuseppe

Elle orne le grand parloir du Collège San Giuseppe, place d'Espagne à Rome. Il mesure 990 x 800 mm. (fig. 122)

Le Fondateur joint ses deux mains qui reposent sur le bord d'une grande table à tapis vert. La tête ne s'éloigne guère de celle de Molinari, dont elle a pu s'inspirer. Le manteau reprend quelque élément de la gravure de Scotin. La partie visible du dossier s'incline vers l'arrière, en forme de crosse.



122. Peinture Place d'Espagne.

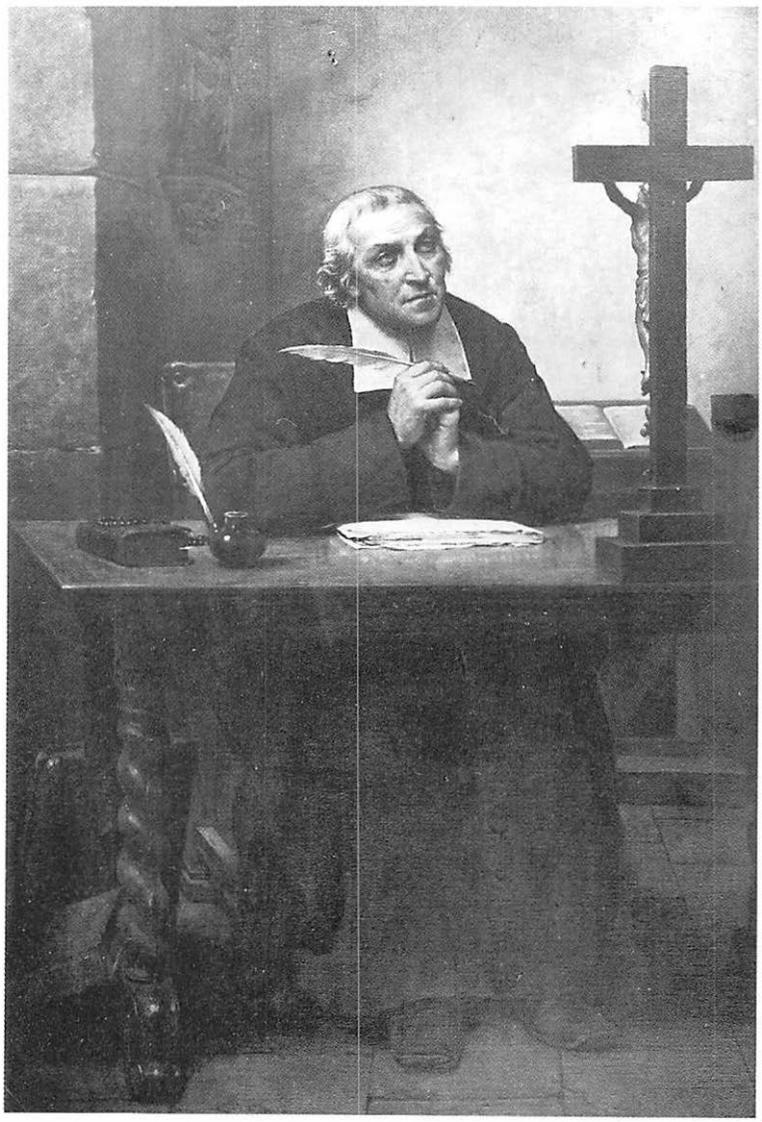


123. Image avec mains jointes.

Sur la table se trouve le livre des Règles, où l'on peut lire, sur une page, **52. Règles communes. / Ch. XXI de l'Obéissance**, et sur l'autre, **53, des Frères des Ecoles Chrétiennes.**

2. Image pieuse

Aux Archives centrales de l'Institut, une photographie très agrandie s'avère très proche de la peinture dont nous venons de parler (AMG-BJ 507/4, 1 : 36). Un exemplaire original se trouve dans les archives de Grand-Bigard, sous forme d'une gravure proprement dite, mesurant 75 x 55 mm (fig. 123). L'inscription : **Le Vble J. Bte DE LA / SALLE,** en grandes lettres. Sur le carton en bas, un mot, **ROMA** et sous le crucifix, **173.**



124. Peinture de Müller.

Le même numéro apparaît sur la photographie. Il doit avoir été écrit à la main car il ne correspond pas à celui de l'image. Nous n'en connaissons pas la signification. Dans l'album des AMG, on affirme qu'il indique le numéro du tableau, mais pourquoi existe-t-il aussi sur l'image ?

Le sujet ne présente qu'une infime variante avec le tableau du parloir de San Giuseppe. Le dossier du fauteuil, droit et orné de motifs décoratifs, est surmonté d'une pomme de pin, à la manière d'un mobilier néo-gothique.

Le crucifix est vu très latéralement. Il ne porte ni inscription ni tête de mort. Le pied est particulièrement volumineux.

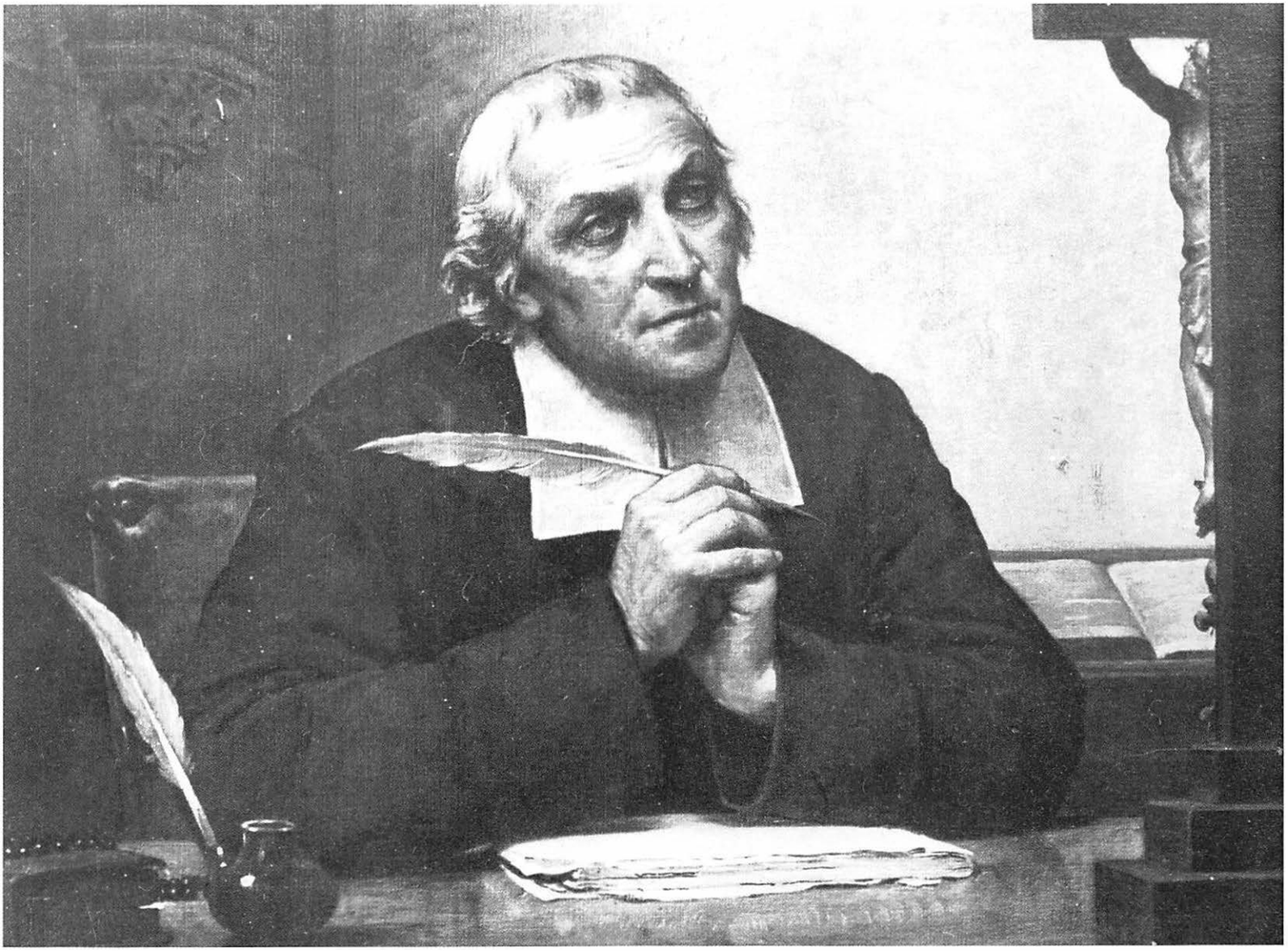
Aucune date n'est indiquée directement, mais le titre de Vénérable désigne une antériorité à 1888. D'autre part, au verso de l'image, une inscription fournit une autre date de référence : « Au cher frère Maxime Joseph / Témoignage de / satisfaction. / Namur, le 24.4.82 / F. Marianus ».

3. Le tableau de Müller

Nous avons vu le Chapitre de 1882 voter une résolution visant « des projets de tableaux à confier à de nouveaux artistes », notamment d'une représentation « en costume de chanoine, écrivant nos constitutions ».

Un des artistes chargé de cette commande est Charles-Louis Müller qui, à l'époque, jouissait à Paris d'une réputation enviable. Né en décembre 1815, il avait été élève du baron Gros. En 1850, il avait dirigé la Manufacture des Gobelins. En 1865, il avait succédé à Hippolyte Flandrin comme membre de l'Académie des Beaux-Arts. Son œuvre est surtout historique et religieuse. BÉNÉZIT (1976, 7 : 589-90) ne le ménage pas : talent froid et correct, il fut accepté tout de suite par le public ; ne froissant aucune tradition, il obtint tous les honneurs et toutes les récompenses ; « le grand homme qu'il fut de son vivant est bien oublié aujourd'hui ». Quoi qu'il en soit, il nous valut un portrait du Fondateur de grande qualité d'âme.

L'histoire de notre tableau est précisée dans le **Bulletin de l'Oeuvre du Vénérable de La Salle**, en 1887. (Anonyme 1887 : 51-54) Quatre pages sont consacrées au tableau.



125. Peinture de Müller, détail.

> « On sait que le procès de béatification du serviteur de Dieu est fort avancé et qu'il est permis d'espérer bientôt une heureuse solution, et c'est à cette occasion que le très Honoré Frère Joseph, Supérieur Général, a demandé à M. Ch.-L. Müller le concours de son talent et de sa foi [...] le saint prêtre est représenté assis devant une table de bois, tenant une plume entre ses mains jointes, les yeux à demi-levés et fixés sur un crucifix qu'il interroge du regard, de l'esprit et du cœur. » (p. 51).

Le Frère Robustinien, dans une lettre du 8 mai 1887 au supérieur général, tente de tirer des conséquences du résultat obtenu :

> « Je viens de lire dans le Bulletin de l'Oeuvre du Vén. de La Salle la description d'un portrait de notre Vén. Fondateur, fait par Ch.-L. Müller, de l'Institut. Puisque ce portrait est un chef-d'œuvre et défie toute critique fondée, il est certain que c'est celui qui doit être représenté dans les tableaux à offrir dans la circonstance de la Béatification. L'original devant certainement rester à la Maison-Mère, les tableaux présentés à Rome, même celui destiné au St Père, ne seront que des copies : je n'y vois aucun inconvénient si ces copies sont très bien faites. [...] je me demande, mon Très Honoré Frère, s'il ne serait pas possible, au moyen d'une copie très bien exécutée envoyée de Paris de faire faire une demi-douzaine de copies à Rome... » (AMG-EJ 401/12, 1391).

Sous une photographie du tableau (AMG - BU 957/4, 5), on lit: « Frère Scipion a posé ».

Le thème de la Madone réapparaît sous la forme d'une statue gothique de la Vierge à l'Enfant, posée sur un socle accroché au mur. D'autres détails sont propres au peintre, notamment les livres à gauche contre la table et à droite dans le fond de la pièce.

Le peintre signe et date son œuvre: **Ch. L. Müller / MDCCCLXXXVI.**

Les comptes des dépenses pour la béatification indiquent le payement de 2000 francs.

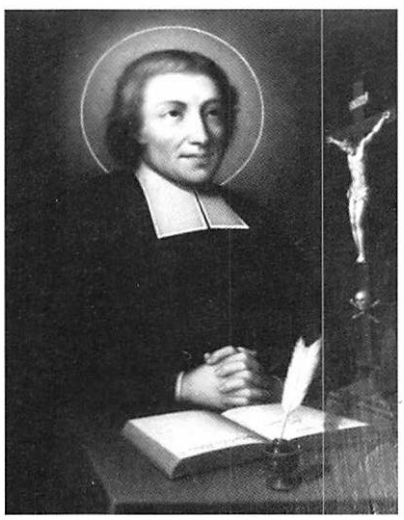
La peinture fut gravée par L. Chapon pour la monumentale biographie écrite par Ravelet.

Nous n'avons pas réussi à connaître le destin de ce tableau.

On ignore la substance de la réponse.

Müller s'inspire très visiblement du tableau de Molinari réalisé la même année (fig. 124). La conception générale est la même: le Fondateur, assis derrière une table de bois, regarde un crucifix que nous apercevons de l'arrière.

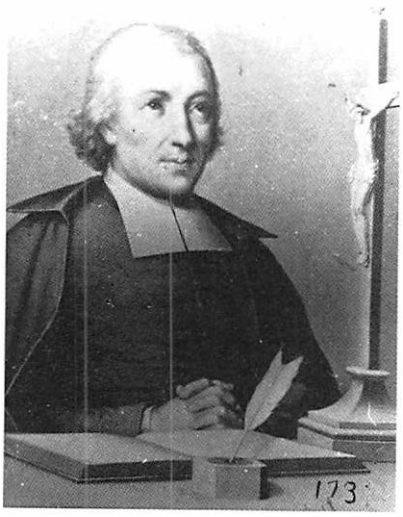
La table est plus complète, permettant de voir pratiquement le personnage en entier. Les pieds du meuble sont torsadés et surmontés d'un chapiteau. De la peinture de Molinari, Müller conserve le bréviaire, l'encrier, la plume de rechange, mais les instruments de pénitence ont fait place à un chapelet posé sur le livre. Un paquet de feuilles volantes remplace le cahier des Règles. Les bras appuient les coudes sur la table et, sur la poitrine, la main droite tient la plume. Le regard du saint législateur est particulièrement intense (fig. 125).



122. Peinture Place d'Espagne.



124. Peinture de Müller.



123. Image avec mains jointes.

QUATRIEME PARTIE

LES ILLUSTRATIONS ANACLET

Un nouveau chapitre de l'iconographie lasallienne s'ouvre en l'année 1838, à l'époque même des inventions italiennes si importantes des Rondoni et des Lepri. Il s'agit au départ d'un ensemble de nouvelles compositions illustrant une biographie populaire du Vénérable de la Salle.
Nous en dirons l'origine, en signalerons les éditions, puis chaque image sera suivie dans son évolution propre jusqu'à l'époque de la béatification.

I
La circulaire du frère Anaclet

Elle porte le numéro 97 et la date : Paris, le 2 avril 1838. La quatrième et dernière page annonce ce qui suit :

« La Notice concernant notre Cher Père M. De la Salle sera terminée vers la fin du mois ; nous l'avons divisée en trois parties ; la première contient l'abrégé de sa vie ; la seconde les principales vertus qui ont le plus éclaté en lui, et la troisième les faveurs extraordinaires obtenues par son intercession. Cette petite brochure d'environ quatre feuilles in-18, sera ornée de six gravures : - La première représentant M. De la Salle réunissant les premiers Frères ; - la deuxième donnant ses biens aux pauvres ; - la troisième faisant la classe ; - la quatrième écrivant la Règle ; - la cinquième recommandant son œuvre à Dieu ; - la sixième mourant entouré de ses enfants. Ceux de nos Chers Frères Directeurs qui en demanderont au Cher Frère Procureur désigneront s'ils les désirent reliées en basane ou couvertes seulement en papier de couleur : il y en aura de l'une et de l'autre sorte. Ce petit volume, répandu en grand nombre parmi les Familles Chrétiennes, contribuera beaucoup à faire connaître les mérites de ce grand Serviteur de Dieu, et pourra accélérer le moment de sa béatification ; on pourra le donner aux Enfants en récompense. »

II
Les réalisations d'ensemble

Nous avons repéré trois séries d'œuvres.

A. L'EDITION DE 1838

Il s'agit de la première édition du **Véritable Ami de l'Enfance**, à Paris. Les illustrations annoncées par la Circulaire prennent la forme d'estampes à légendes en italique, entourées d'un cadre qui mesure 100 sur 62 ou 63 mm. En dehors du cadre, au-dessus et à droite, est indiquée la page où doit être insérée l'image. Les œuvres ne sont pas signées. Les illustrations occupent la première partie de l'ouvrage, celles de la biographie proprement dite, le reste étant consacré aux vertus de M. de La Salle.

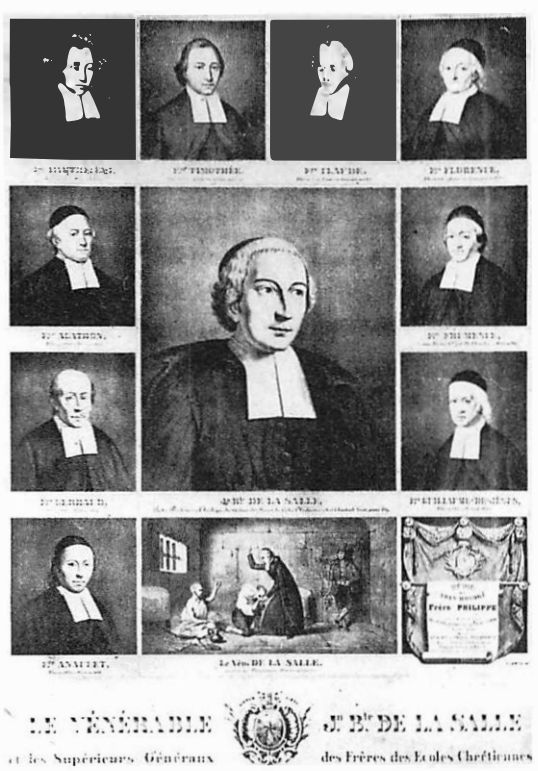
B. LES EDITIONS DE BERTIN

Les illustrations de l'édition de 1846 du même ouvrage, au lieu d'être entourées d'un filet, présentent un encadrement en grisaille de 90 ou 91 x 61 ou 62 mm. La légende se trouve en dehors du cadre, généralement en deux lignes d'écriture droite dont l'une, en capitales, porte: **LE VENERABLE DE LA SALLE.** Elles sont signées **Bertin et Cie.** Il va sans dire que Mr De La Salle est devenu le Vénérable de La Salle.

Un certain P. Grand, aussi peu connu que le lithographe précédent, signe une série d'images identiques aux précédentes, au point que les légendes sont superposables et qu'on semble avoir réem-

126. Trois lithographies d'hommage.







ployé les clichés eux-mêmes. L'édition est donc absolument identique à celle des gravures de Bertin et Cie.

Quelle est la raison du changement de signature ? Une note des AMG suggère l'existence d'un conflit entre les deux éditeurs ou au moins entre un éditeur et l'Institut (AMG-EA 132/4). Les images de Grand seraient-elles antérieures et les droits seraient-ils passé à la Compagnie qui est désignée sous le nom de Bertin ?

C. LES DEUX LITHOGRAPHIES DE CARLES

La majeure partie des images du Véritable Ami de l'Enfance réapparaissent en groupe dans une lithographie signée Jopé, qui les inverse, les adapte à de nouvelles dimensions et ajoute même des scènes inédites. Cette lithographie, véritable synthèse du présent chapitre de l'iconographie, fait suite elle-même à une autre lithographie, publiée par le même éditeur. Enfin, il faut rapprocher ces deux documents de la lithographie du Frère Victorin, avec laquelle ils ont plusieurs éléments communs. La fig. 126 en fournit une confrontation suggestive. A la suite de l'étude des deux nouvelles lithographies, nous reprendrons, thème par thème, chacune des illustrations en leur ajoutant diverses copies et interprétations ultérieures.

1. Les portraits des Supérieurs

Faisant suite à la lithographie du Frère Victorin, datée — rappelons-le — de 1839, un nouveau tableau-hommage en l'honneur des supérieurs généraux est édité par Carles, dessinateur-éditeur, qui signe parfois **imprimeur en lithographie de la Bibliothèque du Roi**. La dédicace se présente dans un dessin identique.

M. de La Salle figure en buste, au centre de la composition (fig. 127). Essentiellement, l'artiste interprète Scotin, peut-être à travers Rondoni : c'est ce que suggère par exemple la forme du rabat. Le visage s'allonge, les cheveux ondulent, l'oreille et le col du rabat se dégagent mieux que dans Scotin. Le regard ne fixe plus de face, mais se détourne modestement. Résultat : un portrait rajeuni, assez peu traditionnel.

L'inscription déroule, sous la figure, les indications habituelles : **J^e^ B^te^ DE LA SALLE / Prêtre Docteur en Théologie Instituteur / des Frères des Ecoles Chrétiennes, mort le Vendredi-Saint, année 1719.**

Comme pour une couronne autour de la figure centrale, l'auteur aligne les portraits des supérieurs généraux, chacun étant identifié par son nom et par les dates de l'élection et de la mort. La série commence en haut à gauche par le Frère Barthélemy, deuxième supérieur général, et se continue de gauche à droite, en trois registres, dont deux interrompus par le portrait central. Ainsi, le classement des portraits ne se fait plus, comme dans Victorin, en tournant autour de l'image, mais s'impose en lignes horizontales à partir du haut.

Fre Barthélemy	Fre Timothée	Fre Claude	Fre Florence
Fre Agathon			Fre Frumence
	M. de La Salle		
Fre Gerbaud			Fre Guillaume de Jésus
Fre Anaclet		[scène]	[dédicace]

Comme on le voit dans le schéma, le bas de la lithographie compte trois divisions. Le premier compartiment porte le portrait du Frère Anaclet, dernier Supérieur disparu, mort en 1838. Le deuxième, sous l'effigie du Fondateur, nous introduit dans la série des images que nous avons appelées illustrations Anaclet, et



127. Lithographie II de Carles.

représente M. de La Salle visitant les prisonniers. La dédicace occupe le dernier compartiment.

Cette dédicace est importante. Elle contient une liste des assistants du Frère Supérieur, identique à celle figurant dans la dédicace analogue en dessin et en composition à celle de Victorin: **Dédié / au / Très-Honoré / Frère PHILIPPE / élu Supérieur général / au jour de la fête / de la Présentation de la Ste Vierge, / année 1838 / Et aux T. C. Frères Assistants / Eloi, Abdon, J. Chrysostome, / Calixte, Nicolas et Benoît.**

Sous le cadre proprement dit se trouve la signature: **Lith. de Carles...** Enfin, de part et d'autre de l'écu de l'Institut, le titre général souligne la composition sur toute sa largeur: **Le Vénérable J^n^ B^te^ DE LA SALLE et les Supérieurs Généraux des Frères des Ecoles Chrétiennes.**

L'œuvre n'est pas datée directement. Elle se situe entre 1840, date à laquelle le titre de Vénérable a été autorisé, et 1844, date de la nomination de nouveaux Assistants qui ne figurent pas encore sur la liste.

Quant au reste, la disposition du tableau du Frère Victorin est fidèlement imitée, à part quelques différences: le type de portrait du Vénérable, l'ordre des supérieurs et l'addition du tableau de la visite aux prisonniers, laquelle remplace une longue inscription.

2. La lithographie de Jopé

Le même Carles a lithographié ce nouveau dessin à grand spectacle, où les bustes des supérieurs sont remplacés par des compositions riches en détail, inspirées directement par les illustrations commandées par le Frère Anaclet (fig. 128).

Jopé signe le document, **R. Jopé, Dt..** ADHÉMAR, LETHEVE et GARDEY (1960: 481) se contentent de dire de lui qu'il est dessinateur-lithographe, qu'il a créé des images pieuses et une lithographie « Le Vénérable J. B. de La Salle » vers 1850. Carles est le lithographe de notre document: **Litho par Carles, 12, rue JJ. Rousseau, à Paris.**

En dehors de la dédicace, huit scènes se partagent toute la surface de la composition. Le portrait central, celui du Fondateur écrivant la règle, dans la descendance iconographique de Rondoni, et que nous avons détaillé déjà, occupe une place privilégiée en surface, si bien que les scènes qui l'entourent ont dû en tenir compte pour adapter leur hauteur ou leur largeur.
Une légende en lettres italiques identifie chacune des représentations. Le rang supérieur porte trois petits tableaux: « Le Vénérable De La Salle distribue son bien aux pauvres / en 1681. »; « Le Vénérable De La Salle réunit ses premiers Disciples, en 1680. »; « Le Vénérable De La Salle fait l'Ecole aux enfants, / en 1690. ». Le rang moyen possède aussi trois scènes, identifiées comme suit: « Le Vénérable De La Salle dit la Messe aux enfants »; « Le Vénérable De La Salle écrit la règle de son Institut, en 1691. »; « Le Vénérable De La Salle recommande son œuvre / à Dieu et à la Ste Vierge, en 1717. » Quant au rang inférieur, à cause de la dédicace, il ne retient que deux représentations: « Le Vénérable De La Salle visite les Prisonniers »; « Mort du Vénérable Serviteur de Dieu, (7 avril 1719.) ».



Le Venerable De La Salle distribue son bien aux pauvres en 1681.



Le Venerable De La Salle réunit ses premiers Disciples en 1680.



Le Venerable De La Salle fait l'école aux enfants en 1690.



Le Venerable De La Salle dit la Messe aux enfants



Le Venerable De La Salle écrit la regle de son Institut en 1691



Le Venerable De La Salle recommande son œuvre à Dieu et à la S.te Vierge, en 1717.





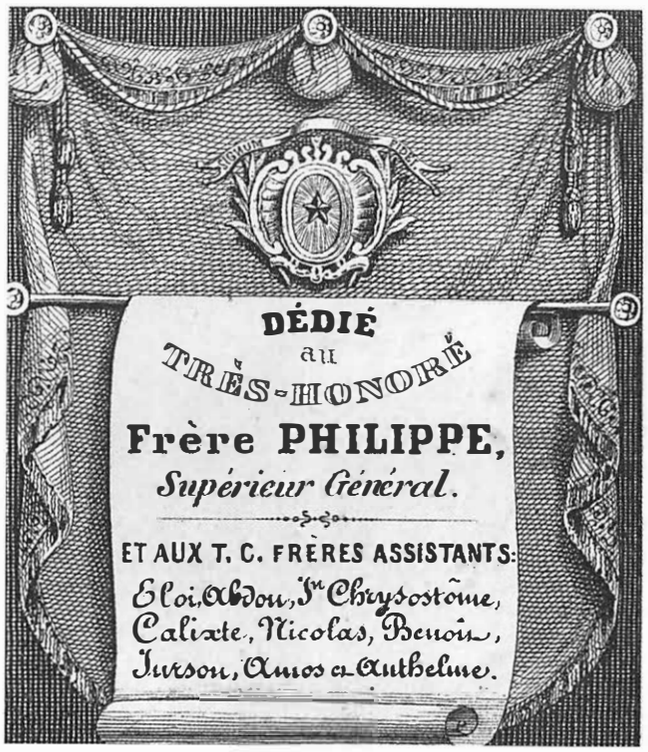


128. Lithographie de Jopé.

Le cadre enveloppant les scènes mesure 265 x 234 mm. Les Archives de la Maison Généralice ne conservent qu'un seul exemplaire complet de la lithographie (AMG-T 5)

Le dessin qui porte la dédicace est exactement pareil à celui de la lithographie des portraits des supérieurs. Un parchemin enroulé à une barre horizontale porte le texte suivant: **Dédié / au / Très-Honoré / Frère Philippe, / Supérieur Général, / Et aux T. C. Frères Assistants / Eloi, Abdon, Jn Chrysostome, / Calixte, Nicolas, Benoît, / Jurson, Amos et Anthelme.** La dédicace diffère donc de la précédente par l'addition des noms des trois nouveaux Assistants, les Frères Jurson, Amos et Anthelme, tandis que le Frère Benoît est encore nommé. La nouvelle élection de supérieurs date du 2 février 1844 et le Frère Benoît donna sa démission le 15 décembre 1849: la lithographie se situe donc entre ces deux dates: 1844 et 1849.

L'inscription principale, sous le cadre enveloppant les scènes, est identique à celle de la lithographie antérieure. Elle observe la même interruption centrale pour faire place à l'écu ovale de l'Institut, orné d'une étoile rayonnante, entouré de rocailles et surmonté de la devise de la Congrégation.



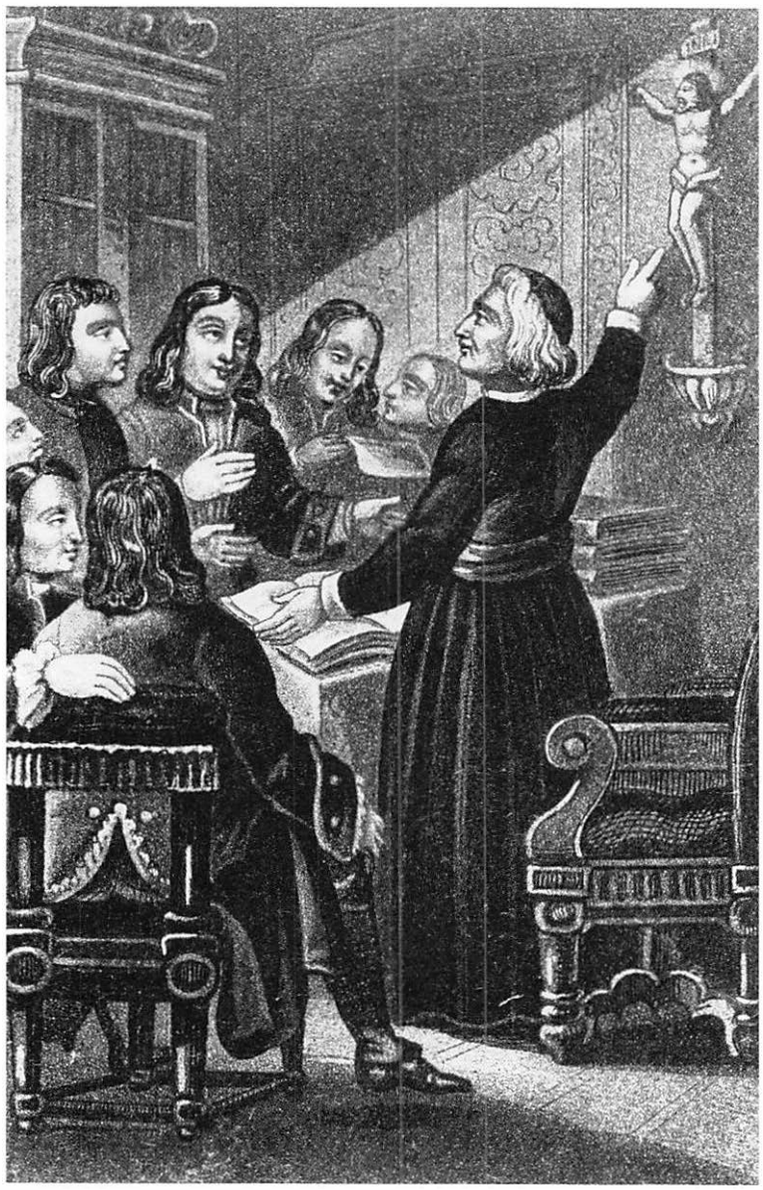
III
Analyse des illustrations

A. LES PREMIERS DISCIPLES

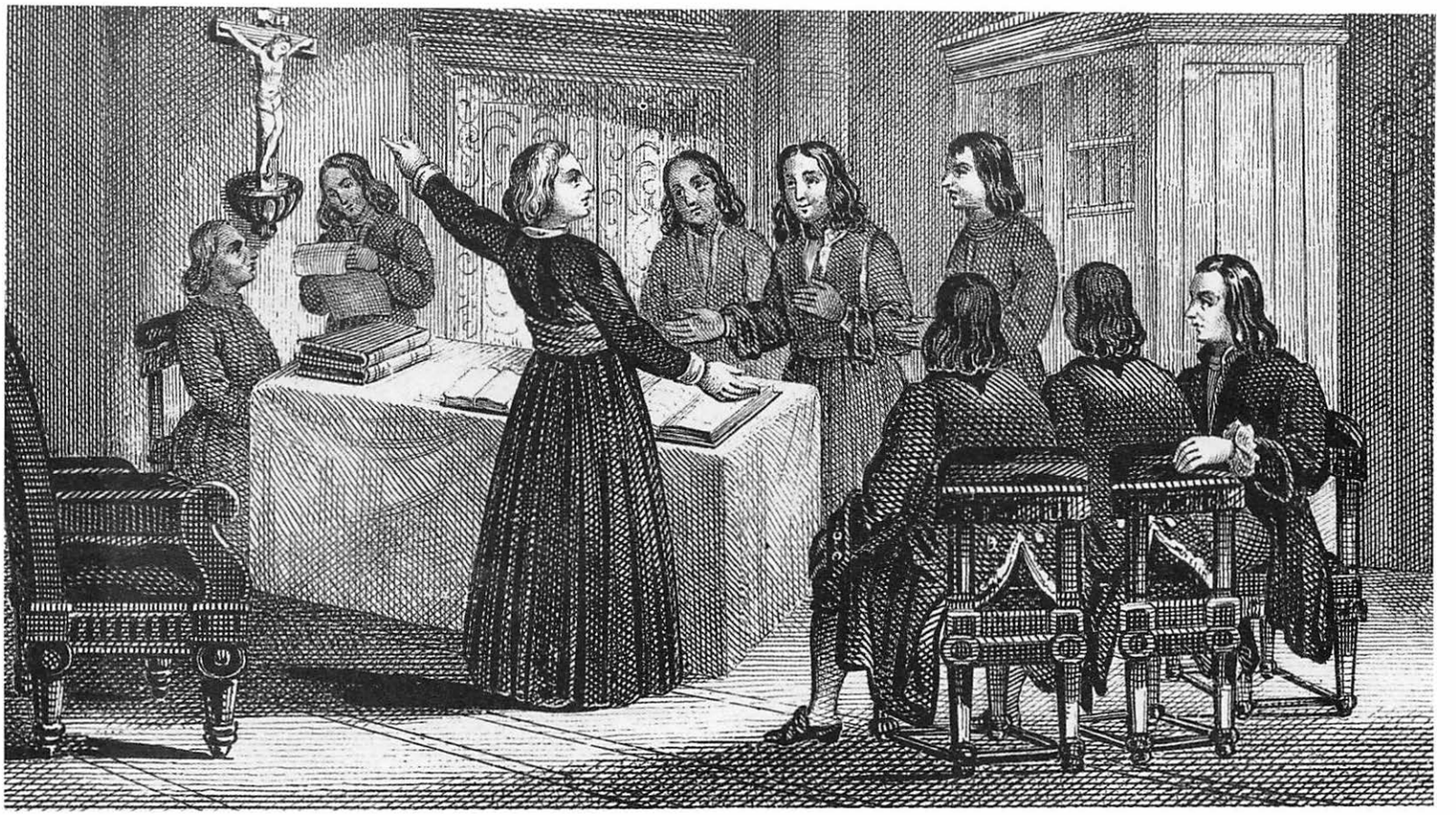
a) L'estampe de 1838 se trouve placée en frontispice du **Véritable Ami de l'Enfance,** bien que destinée à la page 18. **Mr De La Salle réunit ses premiers Disciples, en 1680.** Elle représente un intérieur cossu, meublé d'une grande armoire et de lourds fauteuils anachroniques, tel que l'imaginait le XIXe siècle. Le Fondateur est debout devant son fauteuil. Une table se trouve devant lui, chargée de volumes fermés et d'un livre ouvert, sans doute le **Cahier du Règlement Journalier.** La main gauche désigne le texte tandis que la main droite le saint montre le crucifix posé sur un socle ouvragé contre le mur ; un rayon éclaire la croix et les lambris. A gauche, une armoire massive forme bibliothèque remplie de volumes.

Les disciples pressés tout autour de leur père sont au nombre de sept, divisés en deux groupes ; ils ne portent pas encore la soutane ; quatre écoutent leur fondateur devant lui, à l'arrière de la table et exprimant leurs sentiments par des gestes variés ; les trois autres sont assis à gauche du premier plan, vus de face ou de profil. La scène est interprétée dans un stype très pesant, comme toutes les suivantes. Les fauteuils frappent aussi par leur lourdeur accentuée, bien dignes du mauvais goût de l'époque des gravures.

b) L'image de Bertin, pour l'édition de 1846, (p. 33), est une copie conforme, de même que l'image de Grand (fig. 129). Un exemplaire se trouve aux AMG et un autre à la bibliothèque de Rouen.



129. Les premiers disciples, par Grand.



130. Les premiers disciples, par Jopé.

c) Jopé, quant à lui, doit inscrire le scène dans un cadre plus en largeur et, à ce titre, apporter quelques modifications. Rappelons qu'elle apparaît inversée dans la lithographie de Carles (fig. 130). Le Fondateur a quitté son fauteuil et s'est avancé contre la table couverte d'une nappe tombant jusqu'au sol. Son geste paraît emphatique. Les disciples se divisent en trois groupes, trois maîtres sont debout à l'arrière de la table, trois autres assis sur des chaises à l'avant-plan ; deux d'entre eux vus de dos et un vu de profil ; des deux derniers, un peu à l'écart, comme dans Berlin, l'un lit une lettre tandis que l'autre est assis à l'extrémité de la table, devant deux volumes fermés posés sur la nappe. Le rayon de soleil s'est changé en lumière diffuse éclairant le centre de la scène. La bibliothèque occupe la droite de la pièce. Au mur du fond, un grand dessin rectangulaire suggère une fenêtre.

d) Gravure anonyme. Il s'agit d'une gravure dont un original se trouve à la Bibliothèque Municipale de Rouen (fig. 131). Les Archives de la Maison Généralice ne possèdent qu'une mauvaise photographie agrandie, marquée par le cachet de la Bibliothèque Royale, (AMG-BU 957/8 : 2).

La gravure, qui mesure 104 x 65 mm, a des traits particulièrement fins. Deux parties la divisent. La moitié supérieure est chargée par un médaillon irrégulier et presque circulaire. On y observe M. de La Salle en prière, les mains jointes, comme dans Crêpy, mais le manteau et les manches à poignets clairs proviennent de Scotin. L'artiste présente le livre ouvert sur une table et le crucifix se voit par l'arrière. Les traits du visage du saint sont interprétés librement.

La partie inférieure montre une scène assez embrouillée où l'on voit le saint

s'adresser à quatre personnages de qualité qui observent une salle de classe. C'est ce groupe qui rattache l'œuvre aux illustrations que nous observons présentement. De nombreux enfants sont assis, attentifs, sur des bancs, les bras croisés; un banc se détache des autres à l'avant-plan avec deux enfants assis et un autre debout derrière les deux premiers. Dans le fond à droite du local, un Frère à grand chapeau tricorne officie, tournant le dos à presque tout le monde. La scène fait-elle allusion à la visite au cours de laquelle M. de La Salle présenta les élèves du Pensionnat de Saint-Yon à Mgr Colbert, archevêque de Rouen et à M. de Pont-Carré, premier Président du Parlement de Normandie? Si c'est bien le cas, on y reconnaîtrait un tout premier essai pour s'évader des formules iconographiques consacrées jusqu'alors.

L'inscription porte, en majuscules ajourées ou en belle italique, **JEAN BAPTISTE DE LA SALLE / Prêtre, Docteur en théologie, ancien Chanoine / de N. D. de Rheims et Instituteur des Frères des / Ecoles chrétiennes, né à Rheims et mort à Rouen / le vendredi saint, année 1749, âgé de 68 ans.**

Il n'y a ni signature, ni date. L'absence de titre devant le nom du Fondateur situe l'œuvre avant 1840.



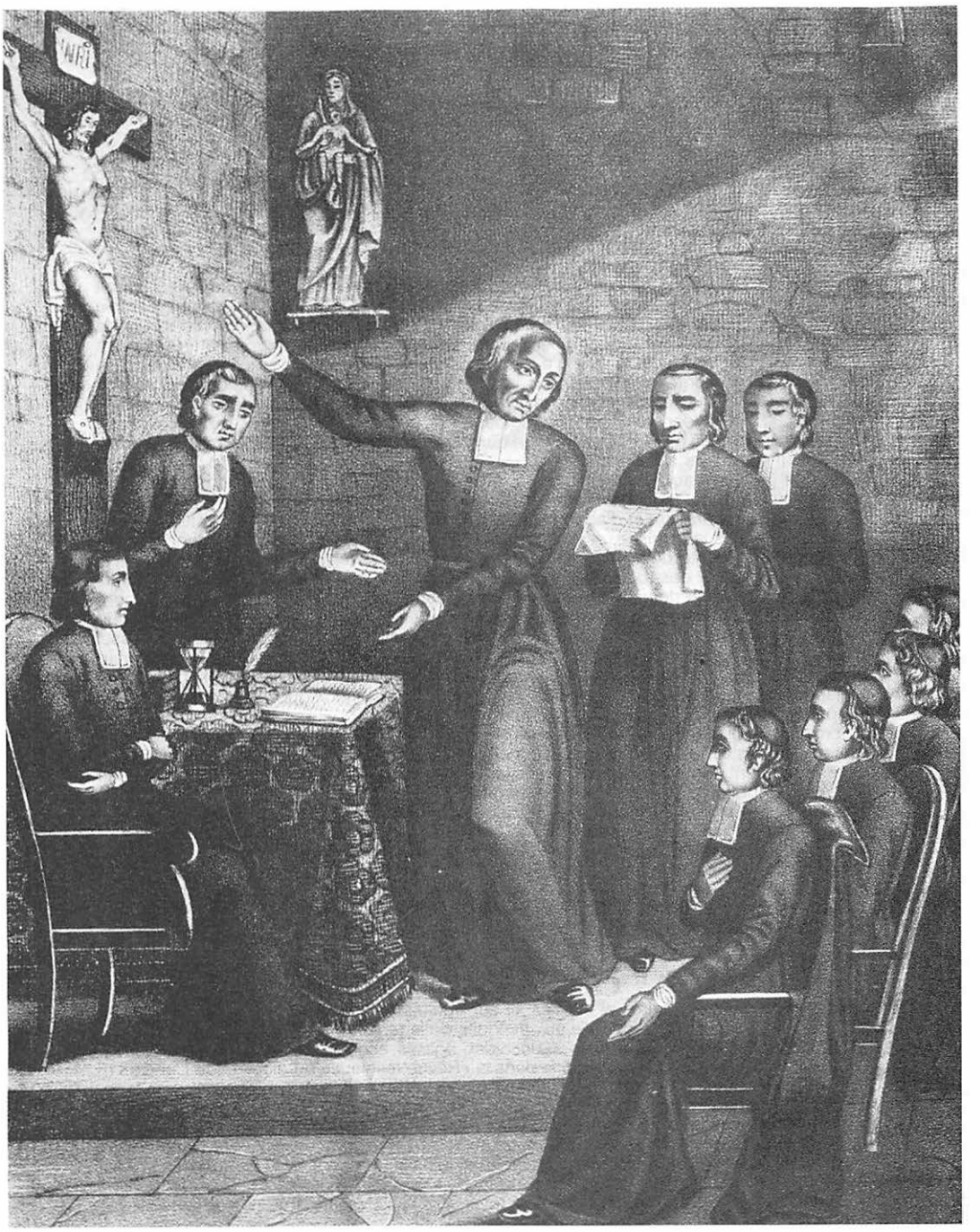
131. Gravure anonyme.

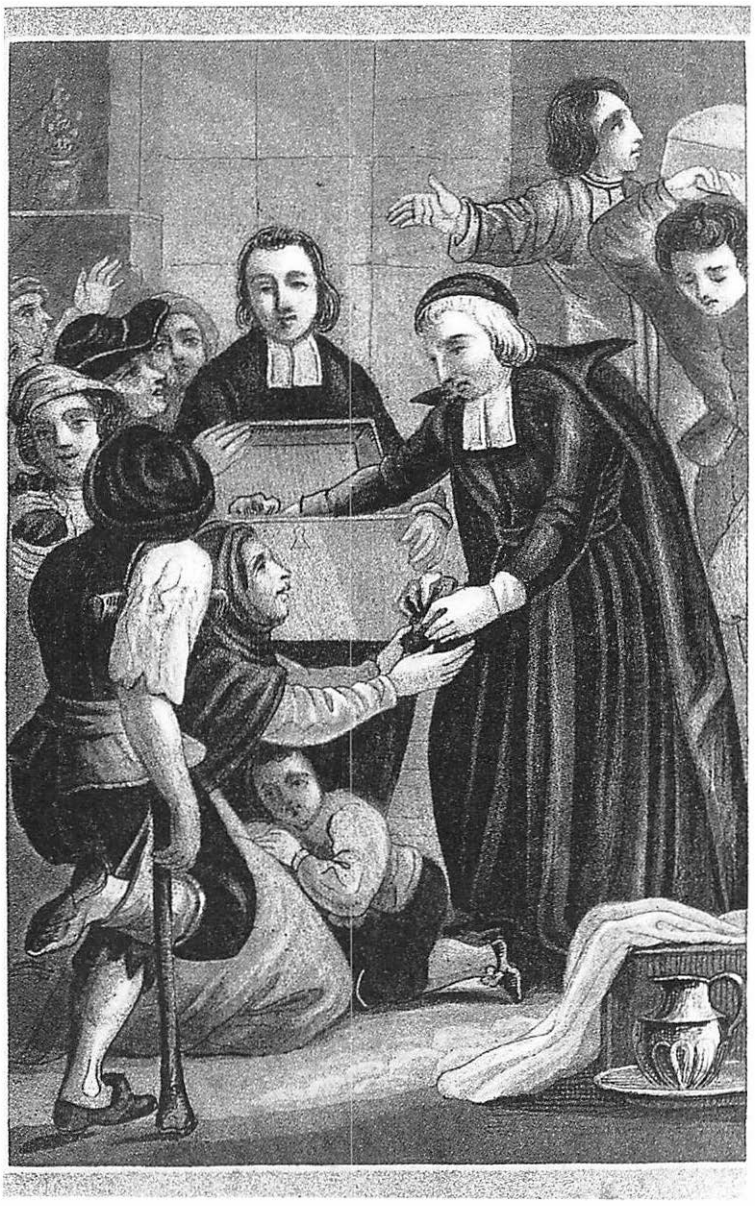
e) Lithographie (fig. 132). Elle propose une transposition plus originale de ce même thème, avec des additions qui révèlent, de la part de l'artiste, une bonne connaissance des créations iconographiques lasalliennes. Le sujet central reste le Fondateur qui montre le crucifix — un crucifix très monumental — à ses disciples. Le double geste de M. de La Salle, indiquant la croix et le livre est conservé fidèlement. Les frères sont désormais en soutane et rabat blanc. Leur nombre reste inchangé; ils sont disposés de manière analogue à la lithographie de Jopé, c'est-à-dire que d'eux d'entre eux sont isolés des autres, l'un debout et l'autre assis près de la table,

132. Gravure dans la suite de Carles. ▶

celle-ci couverte d'un très riche tapis ; du groupe des trois autres debout près de M. de La Salle, deux ont été conservés, mais derrière le Fondateur, et l'un tient en mains un important message qu'il est occupé à lire ; le troisième a pris rang dans le groupe compact, plutôt mal réussi des religieux assis sur des fauteuils redevenus des sièges d'une grande sobriété. Le lithographe a même copié la manière d'éclairer la scène.

Les additions sont de deux sortes. D'une part, une statue de la très sainte Vierge et d'autre part, sur la table le sablier et l'encrier, chers à la tradition des premières images du XVIIIe siècle depuis Scotin.





133. La distribution des biens, par Bertin.

B. LA DISTRIBUTION DES BIENS

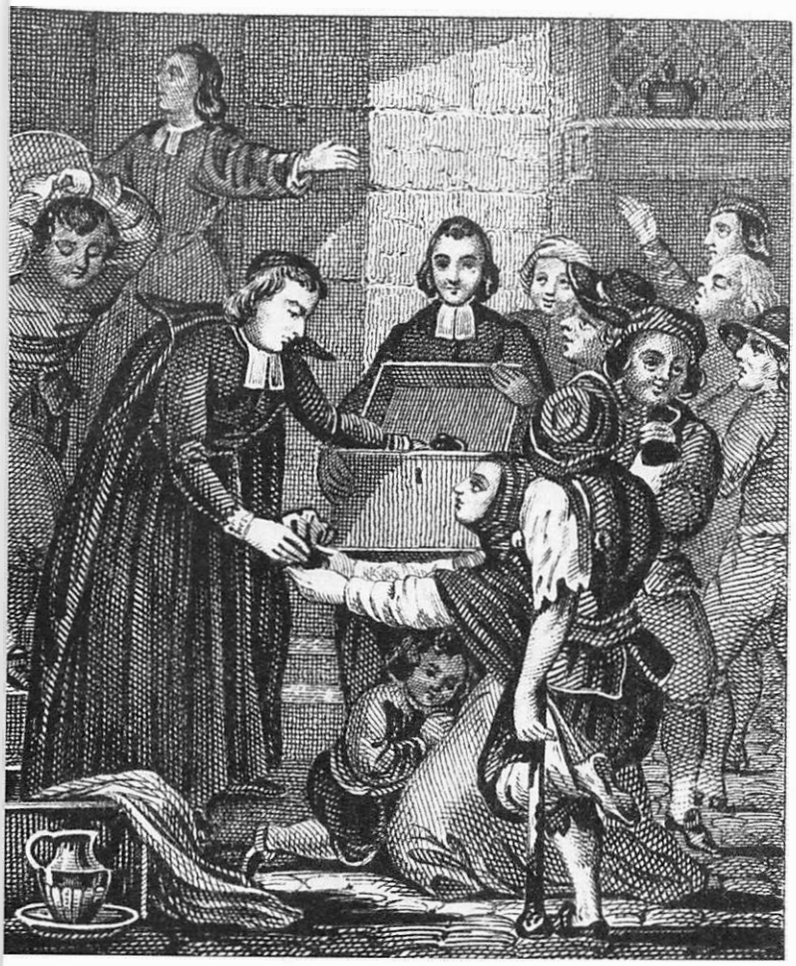
a) **Mr De La Salle distribue son bien aux pauvres en 1681.** L'illustration de l'édition de 1848 est préparée pour la p. 19. M. de La Salle est debout, en soutane et grand manteau. Il se penche vers une femme agenouillée devant lui, dont les bras tendus s'apprêtent à recevoir une bourse d'argent. De l'autre main, le saint puise dans un coffre ouvert que tient un Frère à rabat, vu de face. Sous les bras tendus de sa mère, un enfant se blottit à genoux.

A gauche de ce groupe central, cinq malheureux se bousculent, notamment à l'avant-plan un homme à béquille, à la jambe repliée et qui tourne la tête vers les autres. Au-dessus apparaît une étagère avec un récipient.

A droite, un homme s'approche, chargé d'un second coffre au couvercle bombé. Un autre personnage, sans doute un Frère, lui montre le chemin. A l'avant-plan à droite, l'espace est occupé par une sorte de nature morte: un coffre vide d'où s'échappe une étoffe et une cruche ouvragée posée sur un bassin plat.

b) Bertin, à la page 33 de la réédition (fig. 133), réduit quelque peu la scène en largeur et éclaire davantage les visages et les mains. L'image de Grand est en tous points identiques.

c) La lithographie de Jopé développe en largeur les dessins précédents (fig. 134). C'est le cas surtout pour le groupe des miséreux que l'on voit ici plus en entier. Le personnage qui montre le centre de la scène au jeune homme porteur du cof-



134. La distribution des biens, par Jopé.

fre est bien dégagé et son rabat confirme son identité de religieux.

d) Gravure de Van Geleyn. L'édition d'une **Vie du Vénérable Jean-Baptiste de la Salle** est ornée sur la couverture par une scène inspirée du thème présentement étudié. Elle est inscrite dans un cadre romantique à souhait, de style néo-gothique. En bas, une arcature et un socle saillant; latéralement, des piliers terminés à gables et pyramides. Au centre supérieur, une arcade en arc brisé redentée doublement, supportant un faîtage retaillé d'arcades. L'arcade renferme la légende: **1681 / Le Vénérable de LA SALLE / donnant son bien / aux pauvres** (fig. 135).

La lithographie est signée: **Lith: Van Geleyn / rue du Bac, 42, Paris.** Cinq personnages sont copiés fidèlement: le Fondateur, la femme et son enfant, le frère qui tient le coffre et le béquillard. Un pauvre, barbu, la besace au dos, complète le groupe. A l'avant-plan, la petite nature morte cache le bas de la soutane du généreux chanoine.

Il existe deux amplifications de la scène, l'une par Bonnard, pour la vie du Vénérable d'Abel Gaveau et l'autre par Testu et Massin, celle-ci étant une chromolithographie. Elles seront signalées lors de l'étude de l'illustration du livre de Gaveau. Ajoutons aussi un des reliefs du monument de Rouen par Falguière.



135. La distribution des biens, par Van Geleyn. ▶

C. LE SAINT INSTITUTEUR

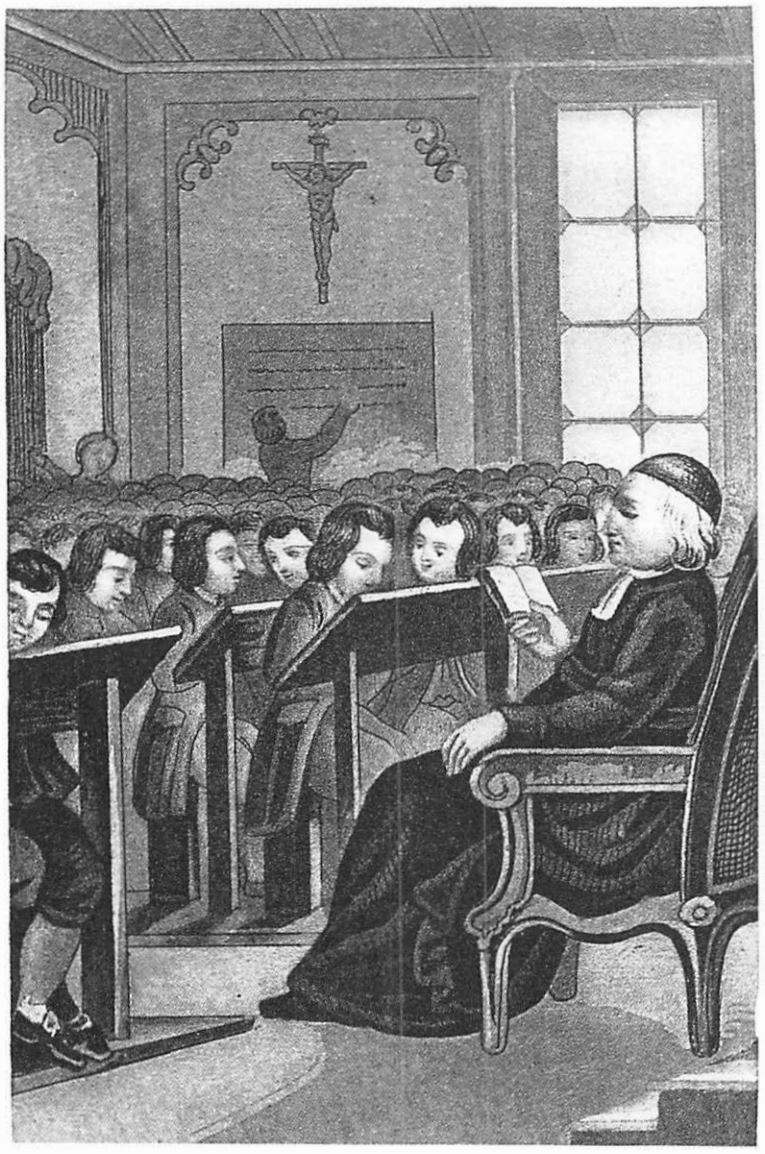
a) L'illustration de l'édition de 1838, p. 28, offre un petit tableau très suggestif : un local vaste et abondamment éclairé par une baie à carreaux jusqu'au plafond ; des murs à panneaux décorés aux angles ; un plafond à poutres apparentes. La classe grouille d'élèves, tous remarquablement de même taille.

Le saint Instituteur (c'est bien lui, car il porte une ceinture) domine la foule des écoliers. On le voit de profil, assis sur un riche fauteuil au style imprécis, à large dossier courbe. Il tient un livre qu'il lit sans doute à haute voix.

Les enfants sont assis sur des bancs, devant des pupitres inclinés. Dans le fond, une silhouette : sans doute celle d'un Frère enseignant, qui prépare un grand tableau noir, sous la bénédiction d'un grand crucifix.

b) Bertin, dans le livre de 1846, a dû rogner, comme à chaque gravure, à droite et à gauche (fig. 136). La fenêtre perd une partie de ses carreaux. Tout le reste demeure identique, y compris une tête qui émerge au fond à gauche au-dessus de la vague des crânes.

c) La lithographie de Jopé, pour une fois, n'inverse pas l'image (fig. 137). L'artiste a su aérer la scène et ménager un avant-plan plus vaste. Au contraire de Bertin, la plus grande largeur du format utilisable lui permet de développer la fenêtre et il se soucie de souligner l'éclairage par des ombres d'ailleurs fort imaginaires. Le tableau du fond prend plus de hauteur, au détriment des dimensions du crucifix. Le nombre des écoliers se réduit à une quantité plus raisonnable.



136. Le Vénérable fait l'école, par Bertin.



137. Le Vénérable fait l'école, par Jopé. ▶

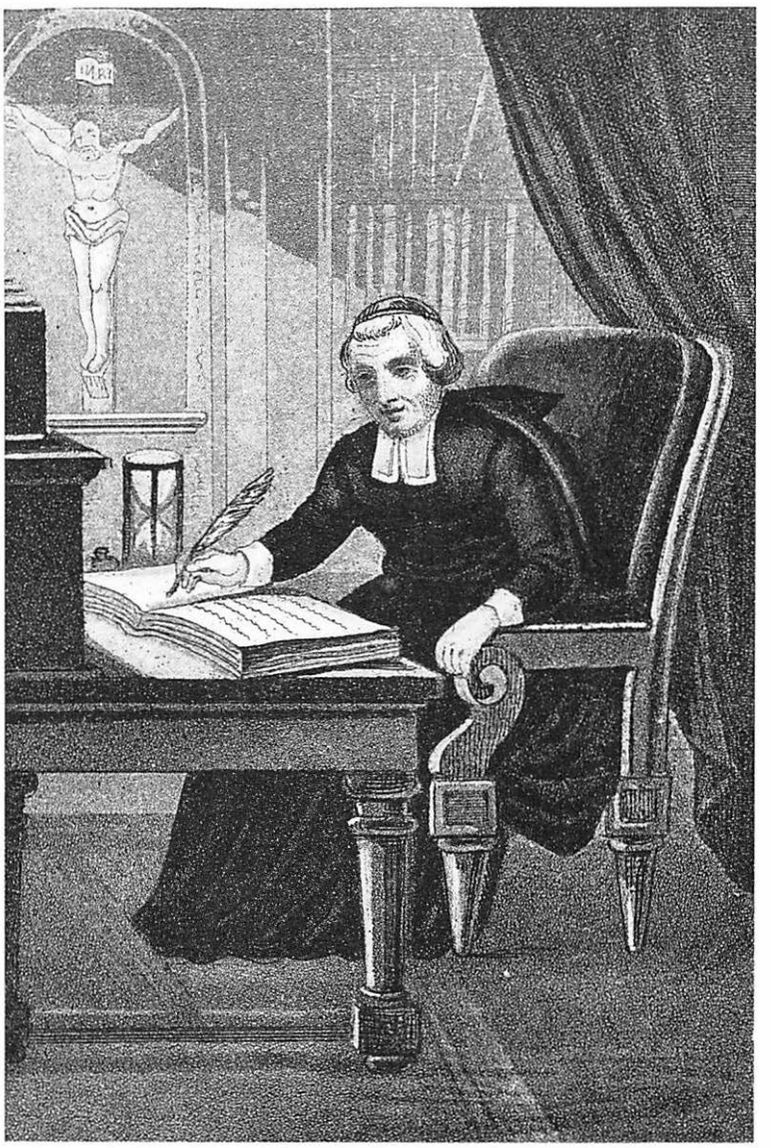
D. LA COMPOSITION DE LA REGLE

a) L'illustration de 1838 (pour la p. 34) n'est pas totalement étrangère au modèle suivi par Jopé, c'est-à-dire à la lithographie que nous avons dite de « Luanta » et qui doit beaucoup à Rondoni. On y aperçoit surtout la bibliothèque que « Luanta » va barrer par un rideau.

Les autres éléments paraissent plus personnels. Le Vénérable est assis sur un large fauteuil du type emprunté et pesant que nous connaissons par les illustrations précédentes.

La table se mue en un bureau monumental. Le Cahier des Règlements que le Fondateur écrit et le sablier restent des éléments bien connus. Le crucifix a été placé dans une sorte de niche dans le mur du fond, terminée par un arc surbaissé. Un rayon de soleil la traverse et crée une zone lumineuse analogue à celle de la première image du groupe.

b) La lithographie de 1846, par Berlin, ainsi que l'image de Grand n'apportent que peu de modifications (fig. 138). Elles se résument à l'accentuation des contrastes entre zones claires et zones sombres, soulignant mieux les dessins au détriment d'ailleurs de l'harmonie générale.



138. Le Vénérable écrit la Règle, par Bertin.

E. LA PRIERE DEVANT L'AUTEL

Voici certainement la scène qui remporta le plus du succès et dont nous retrouverons des imitations jusque bien avant dans le siècle. La légende de Jopé indique le sens exact de la scène : M. de La Salle recommande son œuvre à Dieu et, à la Vierge Marie ; le livre des Règles déposé contre l'autel symbolise en quelque sorte cette intention.

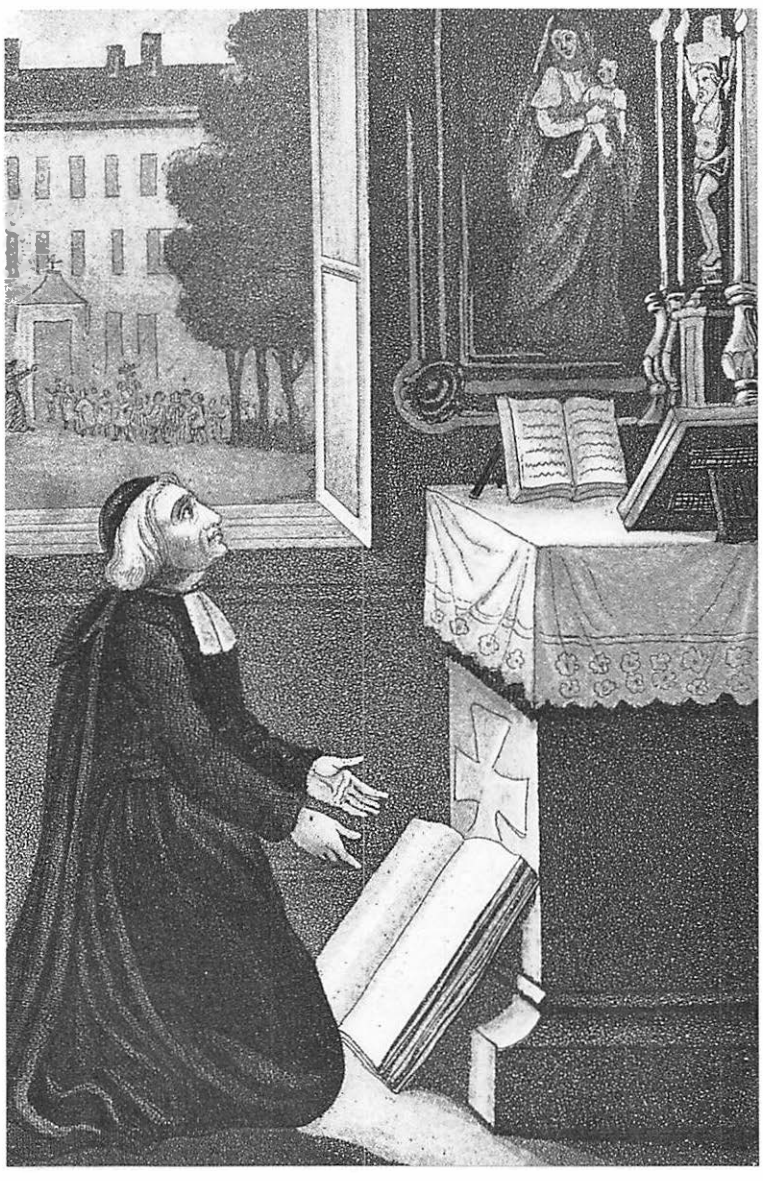
a) Le **Véritable Ami de l'Enfance** de 1838 montre le Vénérable priant dans la chapelle de Saint-Yon devant l'autel (p. 31 et fig. 141). Il est à genoux, en soutane et manteau, le regard intensément levé vers le crucifix. Contre le pied de l'autel, marqué par une grande croix,

s'appuie le livre des Règles, **Règles communes des Frères des Ecoles Chréti**(ennes). Les bras du saint désignent le livre si important pour l'avenir de son Institut.

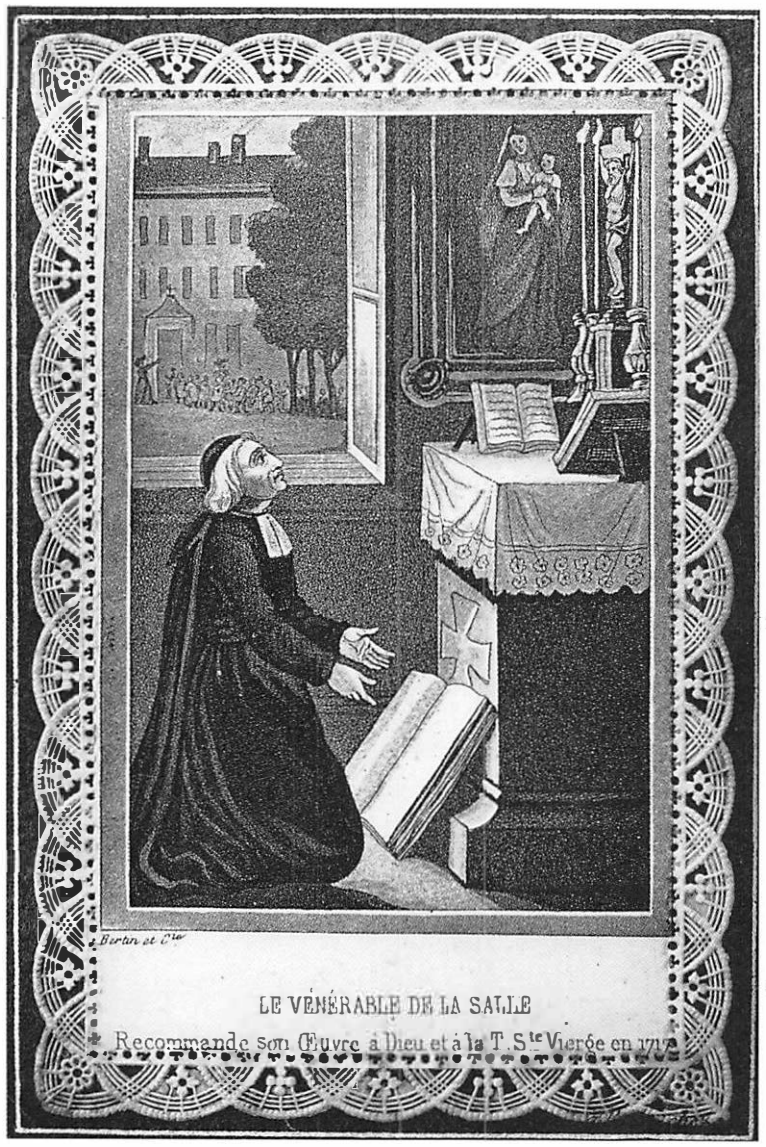
L'autel est comme préparé pour la messe: une nappe à dentelles, deux livres ouverts sur des lutrins; de part et d'autre du crucifix, quatre chandeliers allumés, dont trois sont représentés.

Sur le mur en face, un tableau entouré d'un large cadre et en partie hors du champ, représente la Vierge et l'Enfant. Par la fenêtre ouverte, on aperçoit une cour d'école avec une rangée de cinq arbres. Nous sommes à Saint-Yon. Une longue théorie d'enfants conduits par deux Frères à coiffures tricornes se dirige vers la porte d'entrée d'un haut bâtiment à deux étages. La porte est surmontée d'un fronton triangulaire. Singulier contraste que cette consécration, pathétique et solitaire, et cette vision sereine d'un pensionnat dans sa calme quotidienneté, mais symbolisme profond du Père médiateur entre le ciel et l'apostolat terrestre.

L'estampe existe aussi comme image indépendante.



◀ 139. La prière devant l'autel, par Bertin.



140. La prière devant l'autel: anonyme.



141. La prière devant l'autel: anonyme.

b) H. Dessain a repris le même sujet pour le frontispice d'une édition du **Véritable Ami l'Enfance**, à Liège en 1844. Le dessin est très fidèle et mieux lisible dans les détails. Les mesures sont approximativement les mêmes. L'image est signée d'une manière abrégée; il s'agit sans doute de Ed. Heusch qui a déjà donné une image du groupe Crêpy par H. Dessain à peu près à la même époque. (fig. 140)

c) Les lithographies Grand et Bertin (fig. 139) n'apportent, pas plus que la précédente, une quelconque nouveauté, sauf qu'une réduction en largeur, impossible à réaliser commodément du côté de l'autel, se porte sur la cour où trois arbres seulement sont conservés, ainsi que sur le personnage du saint rapproché de l'autel au point d'empiéter un peu sur le livre déposé à ses pieds. Les cierges sont plus élancés et plus déliés. L'artiste élargit les fenêtres du grand bâtiment du fond et agrandit la porte d'entrée.

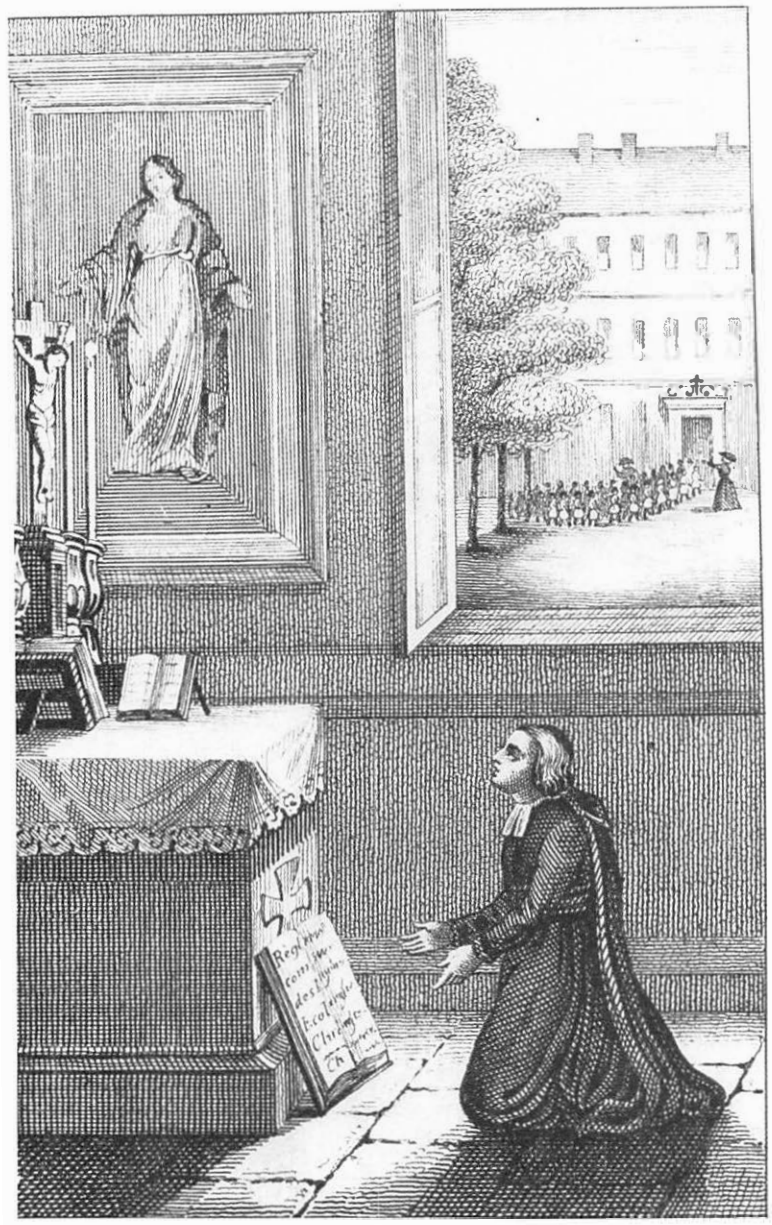
Cette lithographie a servi également pour des estampes séparées. Une image signée Bertin, bordée de découpages en dentelles se trouve aux Archives de la Maison Généralice. Les estampes les plus habituelles sont signées Grand.

d) Jopé (fig. 142). Selon son habitude, la grande lithographie de l'auteur diminue les proportions des éléments pour mieux aérer la composition. Celle-ci est inversée, comme presque toutes les autres composantes. Tous les détails se retrouvent dans le cadre d'une chapelle percée d'une grande fenêtre. La Madone est une Immaculée et non une Vierge à l'Enfant. Le cadre n'est pas orné aux angles. Comme la cour ne compte que trois arbres, on peut supposer que Jopé s'inspire directement de Bertin ou de Grand.

e) La peinture de Pellégrini (fig. 143). D'évidence, le peintre Pellégrini, pour composer deux tableaux consacrés au séjour du Fondateur à Parménie, s'est inspiré de notre image, mais en supprimant la cour des élèves et donc une partie séduisante du symbolisme.

Il existe un Louis Pellégrini, peintre de genre et de portraits, né à Bastia, élève de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris et qui exposa au Salon de 1848 à 1879. (Bénézit 1976 8: 197).

L'un des tableaux fait apparaître Sœur Louise, en coiffe grise et robe de même ton, discrètement présente dans l'ombre en arrière de la chapelle de l'ermitage.

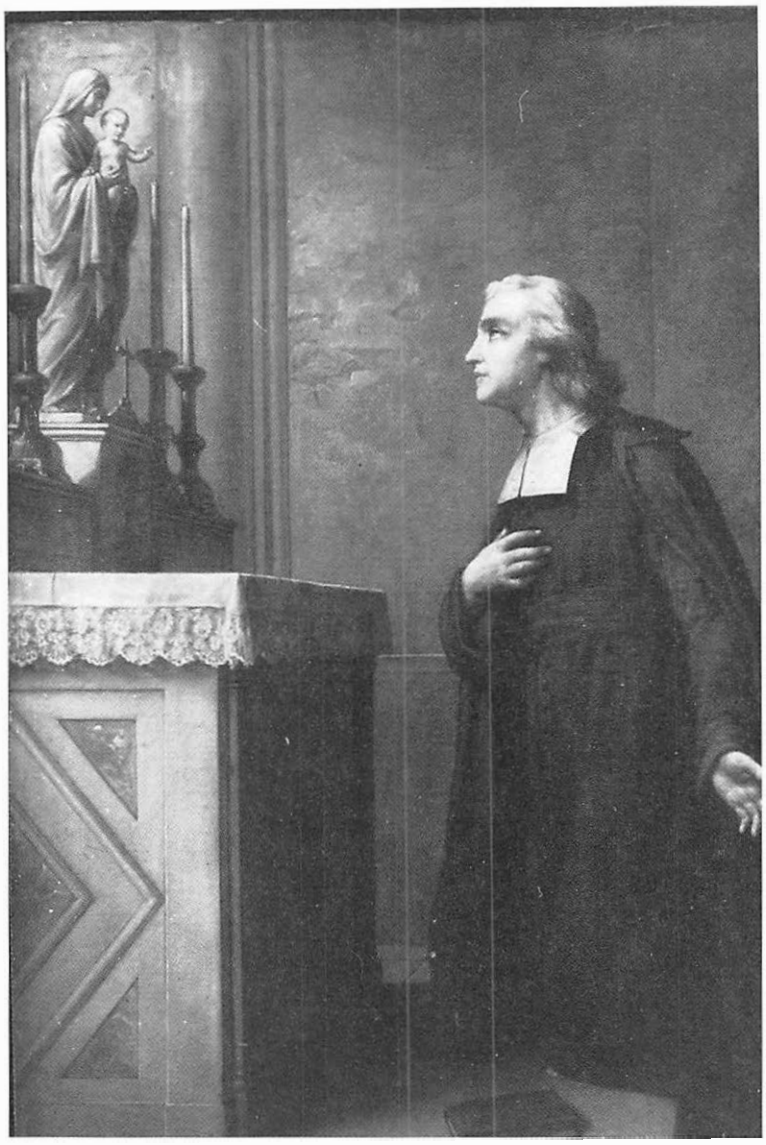


142. La prière devant l'autel, par Jopé.

De son modèle inspirateur, outre le costume et la grande concentration des traits, le peintre a retenu l'allure générale de l'autel avec la croix sur le devant (rouge sur fond bleu entourée d'un rebord doré), la nappe à dentelles, le tabernacle et les chandeliers. Un livre brun à tranches rouges posé sur la marche rappelle de même le livre des Règles.

Le geste est cependant différent, une main étant repliée sur la poitrine. L'effigie blanche de la Madone n'apparaît plus sur une peinture, mais remplace, en tant que statue, le crucifix habituel, lequel est posé sur un tabernacle à porte dorée.

La peinture qui se trouve à Parménie mesure 1005 x 815 mm. Elle est signée en bas à gauche, **Ld Pellegrini 1878.**



143. La prière devant l'autel, par Pellégrini.

Le tableau paraît essentiellement lié à l'histoire de Parménie. Mais nul ne sait qui l'a commandé ; peut-être la Communauté de Tullins, dans le voisinage ? L'histoire la plus récente du tableau est connue. Le docteur Gondrand, fonda-

teur d'un institut médico-pédagogique desservi par les Sœurs de Notre-Dame des Apôtres, était grand amateur d'œuvres d'art. Le tableau se trouvait chez les Sœurs. En rémunération pour les soins prodigués à une religieuse, le docteur accepta le tableau. Un Frère, ami de la Sœur Econome, ayant appris le fait, insista auprès du Docteur qui dédia gracieusement le tableau : **offert au sanctuaire de Parménie.**

f) Le tableau de Lorenzone (fig. 144). Il paraît proche de celui de Pellégrini, bien que les influences soient probablement différentes.

Le Fondateur est debout devant son bureau et présente à la statue de l'Immaculée un livre sur lequel nous lisons **Institut / des / Frères / des / Ecoles / Chrétien / nes.** Derrière lui se trouve une bibliothèque et un pan de mur orné d'un crucifix.



On peut aisément repérer l'origine des accessoires choisis. La bibliothèque cachée en partie par un rideau noué est celle de « Luanta » ou de Jopé. Le double encrier provient de Molinari.

Il existe une copie non signée à la Maison Provinciale du District de Rome. Les Archives de la Maison Généralice conservent quatre documents en relation avec la peinture. D'abord une photographie où l'on distingue la signature **T. Lorenzone**, inscrite en noir sur le bord du bureau ; ensuite une adaptation réalisée après la béatification car des rayons auréolent la tête et la légende énonce **B. JOANNES BATISTA**, etc, la signature se présente en clair sur fond sombre. Enfin, deux images pieuses, de grandeurs différentes (108 x 71 et 72 x 46 mm) ornées de clichés du tableau avec la légende, **IL VENERABILE G.B. DELLA SALLE / Fondatore dell'Instituto dei Fratelli delle Scuole Cristiane / nato à Reims nel 1651, morto a Roano nel 1719 in odore di santità.**

g) Notons enfin l'influence, plus immédiate encore et plus récente de l'illustration du **Véritable Ami**, sur une œuvre signée Ludovic Mouchot, 1886, et gravée par Méaulle pour la grande édition de Ravelet (fig. 145). Les deux auteurs sont connus. Louis Hippolyte Mouchot naquit dans le Jura en 1846 et mourut à Paris le 2 janvier 1893. Il peignit des scènes de genre, des portraits et il grava au burin. A partir de 1874, il signait Ludovic Mouchot (BÉNÉZIT 1976 7 : 573). L'Institut réclama son talent à maintes

◀ 144. L'offrande de la Règle, par Lorenzone.



145. L'offrande de la Règle, par Mouchot.

reprises. Quant à Méaulle, dont le nom apparaît de même sous maintes gravures lasalliennes, il avait comme prénom Fortuné Louis ; outre son art de graveur, il cultiva la peinture et écrivit des romans. Né à Angers en 1844, il débuta au Salon de 1861. (THIEME 1930: 321-2; BÉNÉZIT 1976 7: 298)

La gravure appartient au style réaliste du temps. Le profil du saint prêtre se dessine avec un naturel parfait ; la barette, déposée près de lui, joue son rôle dans l'équilibre académique des valeurs. Comme dans les œuvres de Pellégrini et de Lorenzone, la très sainte Vierge émigre du tableau pour devenir statue entre les chandeliers. Mouchot invente un nouveau geste : les mains pieuses prennent le livre des Règles pour esquisser le geste de le déposer sur l'autel. La gravure trouve sa valeur spirituelle par l'intense expression de prière et de recueillement du saint.

F. LA MESSE AUX ENFANTS

Il s'agit apparemment d'une addition due à Jopé, mais elle existe en deux variantes (fig. 146).

La scène se passe dans une église gothique. L'autel est surmonté d'une statue de la Vierge Marie portant l'Enfant Jésus et orné sur le devant d'une croix de Malte. A sa gauche, une tour du Saint-Sacrement s'élève, monumentale. Derrière la balustrade qui délimite le chœur, des chapelles latérales où des tombeaux alignent leur façade enrichie de gables gothiques ornés avec profusion.

Le Vénérable, en chasuble somptueuse, se tient debout à la gauche de l'autel, lisant l'évangile. Un petit servant l'accompagne, agenouillé sur la marche médiane. L'artiste décrit l'autel avec minutie : calice encore voilé, canons, croix et long chandelier.

L'assistance se résume en un groupe compact d'enfants agenouillés sur le sol, tenant en main un livre, à l'image d'un Frère, agenouillé de même sur la droite et qui montre l'exemple d'une attitude dévote aux écoliers qui le regardent.

La gravure se répète identiquement dans une image (fig. 147) à l'exception du remaniement du dessin de l'enfant de



146. La messe aux enfants, par Jopé I.



147. La messe aux enfants, par Jopé II.

chœur et du groupe des écoliers.

Nous retrouverons une adaptation de cette scène dans une édition de Garreau dont nous parlerons plus loin.

G. LA VISITE A LA PRISON

Ce sujet ne se trouve pas, non plus que le précédent, dans les éditions de 1838 et de 1846.

a) La première grande lithographie de Carles, dédiée au Frère Philippe, reproduit cette scène, d'après un modèle que nous ignorons (fig. 148). Elle illustre un épisode de la biographie du saint, que



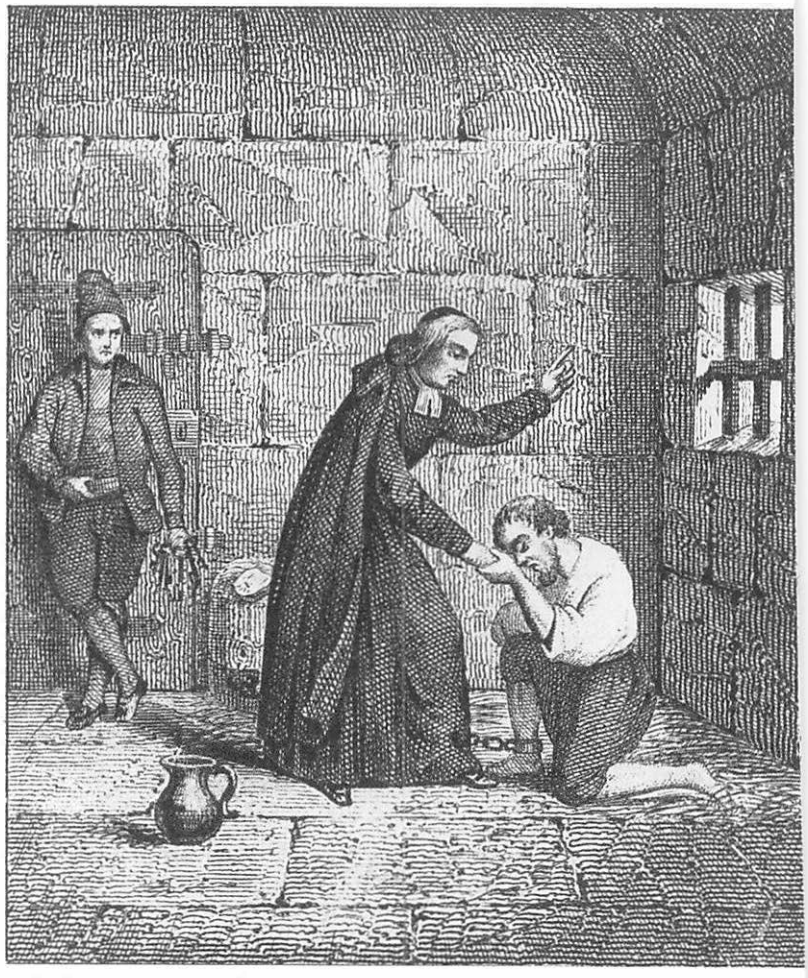
148. La visite à la prison, par Carles.

la première version de Maillefer nous conserve :

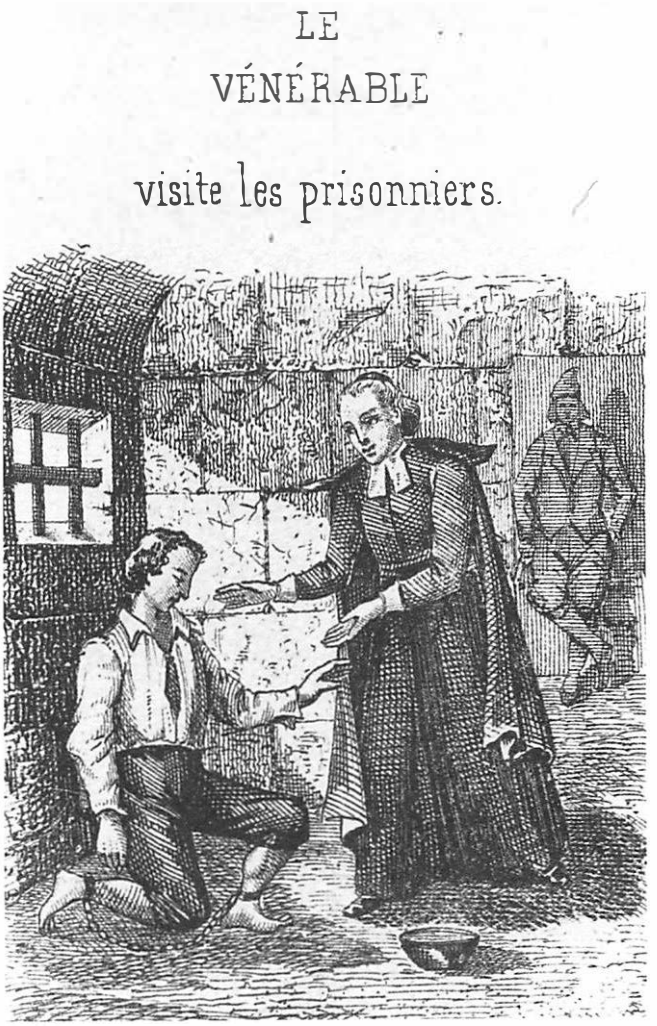
> « On vint le trouver de la part du Gouverneur de la Bastille d'aller confesser un prêtre qui y était enfermé depuis plusieurs années. Il s'y rendit aussitôt et trouva ce pauvre prêtre dans une situation des plus déplorables. Il était dans un abandon général qui était digne de compassion. Vêtu d'une méchante soutane en lambeaux, couvert d'une chemise toute percée, noire et remplie de vermine. Ce triste spectacle attendrit le cœur de M. de La Salle. Il embrassa son pénitent et ne put lui refuser les larmes que méritaient son état et sa disgrâce. Il entendit sa confession, le consola de son mieux, le fit dépouiller de ses haillons, s'en revêtit et lui fit prendre ses habits. » (MAILLEFER 1723 : 156)

Les artistes conçoivent un épisode plus général : la visite à un ou deux prisonniers. Dans une cellule construite en grosses pierres de taille et éclairée de la gauche sur une fenêtre à gros barreaux, Carles montre au centre le saint debout, levant le doigt vers le ciel et se penchant vers le prisonnier agenouillé qui lui prend l'autre main pour la baiser. A gauche, un deuxième prisonnier, assis, lève les bras vers le visiteur, une cruche posée près de lui ; à droite, devant la porte, le gardien, les jambes croisées, contemple la scène ; une de ses mains se porte à la ceinture, l'autre tient un énorme trousseau de clefs.

b) La lithographie de Jopé (fig. 149) redit la même composition, mais inversée et considérablement raccourcie en largeur : même cellule voûtée, même fenêtre à solides barreaux scellés. Le saint et le prisonnier enchaîné qui s'agenouille et baise la main du visiteur, ainsi que le gardien aux jambes croisées, accusent un décalque parfait de la lithographie



149. La visite à la prison, par Jopé.

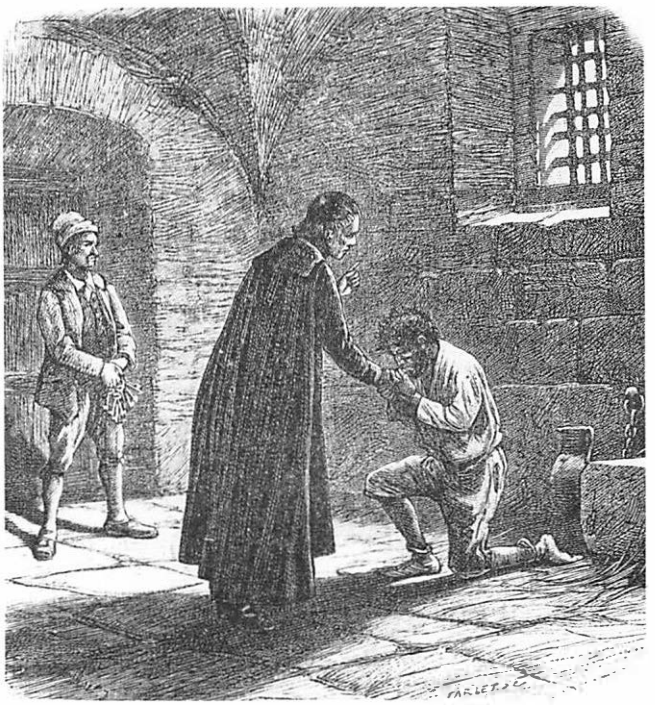


150. La visite à la prison : anonyme.

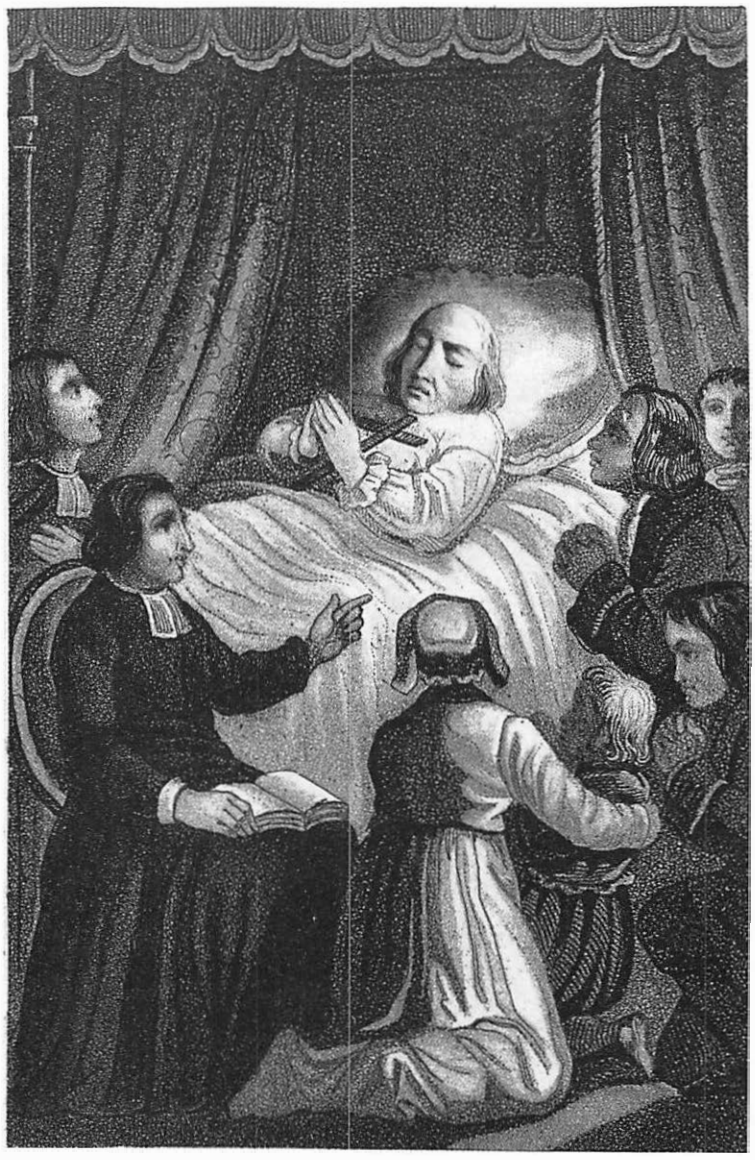
précédente. Il manquait de la place pour le deuxième prisonnier, mais la cruche a été conservée.

c) Le volume de la **Vie du Vénérable** déjà cité à propos de la scène de la distribution des biens ajoute une page intitulée **Le Vénérable visite les prisonniers** (fig. 150). La prison reste l'enclos sinistre aux pierres énormes. La fenêtre à barreaux dispense la lumière sur une partie du mur, où le gardien aux jambes croisées reste dans l'ombre. Le Vénérable, debout, tend les deux bras vers le prisonnier agenouillé, qui, la tête basse, tend la main gauche vers celle de M. de La Salle. Sur le sol, une écuelle rappelle le pot à eau des images précédentes.

d) La même scène est reprise dans la Vie du Fondateur par Gaveau en 1883 (fig. 151), que nous anticipons ici tant la figure se lie aux précédentes. La prison est voûtée d'arêtes. Le saint, vu légèrement de dos, laisse baiser sa main au prisonnier qui, un genou en terre, saisit cette main secourable. Le garde au trousseau se tient fermement debout, devant une porte massive. La scène est éclairée en contrejour par une baie aux barreaux nombreux. Un grand récipient s'aperçoit près de l'attache de la chaîne qui maintient le pied du prisonnier. La gravure est signée : **Farlet sc.**



151. La visite à la prison, par Farlet.



152. La mort du Vénérable, par Bertin.

H. LA MORT DE M. DE LA SALLE

a) Edition de 1836. Elle manque dans l'exemplaire étudié, mais dans l'édition de 1846, Bertin la copie, imité par Grand pour l'image indépendante qui a été tirée (fig. 152).

La perspective offre un raccourci étonnant. Les deux rideaux du ciel de lit s'écartent pour laisser apparaître le mourant couché, les deux mains jointes. Au pied du lit, assis sur une chaise que le dossier ovale anachronique identifie au style Louis XVI, un prêtre exhorte le mourant, un bras levé et le livre posé sur ses genoux. Derrière lui, un Frère contemple le mourant et ramène sa main sur la poitrine. A droite, un groupe, compact selon les habitudes du dessinateur, aligne cinq personnages: une femme agenouillée, vue de dos, serrant dans ses bras un enfant agenouillé de même. Derrière eux, un personnage se recueille, genou en terre et mains jointes. Plus haut, on ne voit que le buste d'un autre homme, les mains jointes, dont le visage se tend vers le mourant. Enfin, un visage vu de face complète le groupe.

b) Jopé a pu amplifier à l'aise la même scène dans une composition plus en largeur (fig. 153). Elle est inversée, comme presque toutes les autres. Sur un lit imposant, aux rideaux ouverts, le saint repose, les mains jointes, une grande croix sur la poitrine. Deux groupes se partagent l'avant-plan. A droite, le prêtre assis sur la chaise à dossier en médaillon ; les autres debout, en robe et manteau. L'artiste s'est efforcé de varier les sentiments. Les autres personnages, au nombre de sept, sont agenouillés, sauf un. Jopé ajoute une petite fille. La plupart prient, les mains jointes. La chambre comporte, à ses deux extrémités, une grande armoire et un manteau de cheminée.

c) La peinture de Grellet. Elle orne une salle de la Maison Généralice. Il s'agit d'une toile de 1485 x 1110 mm, dédiée au Frère Philippe: **Hommage au / Ch. Fre Philippe / Philippe / Supérieur Général** signée et datée **Grellet 1859: Passy.** Le peintre interprète Jopé en y ajoutant les acquis d'une peinture bien élaborée,



153. La mort du Vénérable, par Jopé.

académique, parfaitement composée, éclairée savamment.

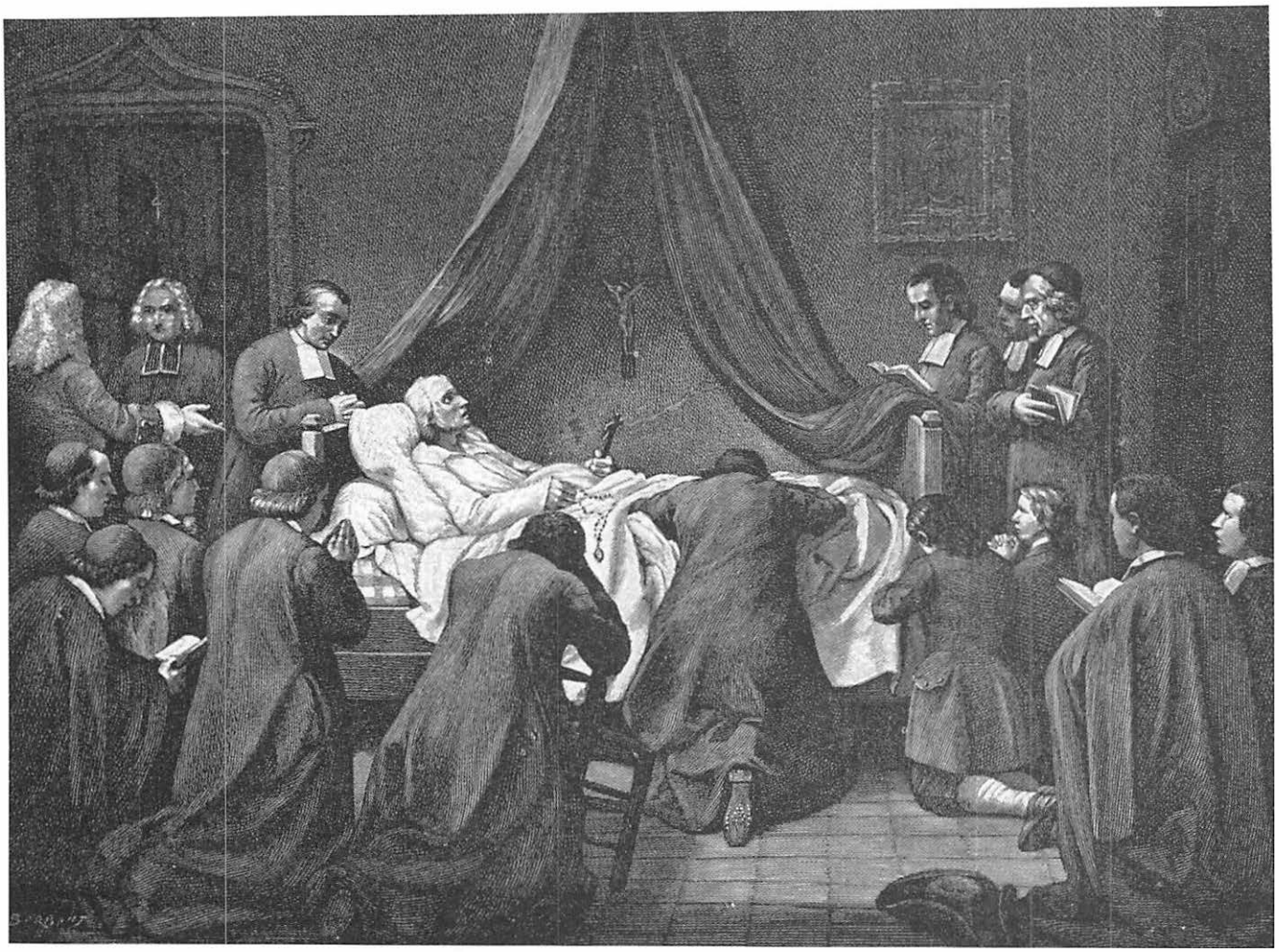
L'orientation et le parti général demeurent les mêmes. Au centre, le lit d'agonie surmonté de deux tentures qui s'écartent et révèlent la présence d'un crucifix. Tout autour, des groupes debout ou agenouillés. Le saint, au visage émacié, regarde le ciel, entièrement livré à sa prière et comme indifférent à tout ce qui se passe autour de lui. La main gauche serre le crucifix, la droite tient un chapelet. Un Frère agenouillé, appuyé sur le bord du lit, enfouit sa tête dans ses mains. A sa droite, trois Frères sont debout, deux d'entre eux tiennent un livre. Au pied du lit, deux adolescents à genoux sont représentés en prière.

Le groupe de gauche est le plus important. Il comprend d'abord un ensemble de cinq Frères agenouillés. L'un d'eux tient un livre ; sa soutane brune rappelle la distinction d'autrefois, par le costume, entre les Frères de classe et les Frères servants. Son voisin joint les mains ; le troisième, appuyé sur une chaise, se voile la face. Au chevet du mourant, un Frère pose ses mains sur le bois du lit.

Enfin, deux personnages, un laïc vu de dos et un prêtre à rabat vu de face près d'une importante porte à arcade gothique. Le Frère Rousset signale, dans son **Iconographie**, que le prêtre « au visage énigmatique » qui franchit le seuil, rappelle que « jusqu'à sa mort, le Saint eut des démêlés avec l'autorité ecclésiastique ».

Au mur pend le tableau de l'Immaculée Conception qui sera bientôt, après le décès du Fondateur, l'ornement du noviciat où il sera spécialement honoré par le Frère Irénée et ses jeunes religieux en formation.

L'œuvre a paru en frontispice dans plusieurs éditions de la **Vie du Vénérable**



154. La mort du Vénérable, par Grellet-Barbant.

DE LA SALLE d'Abel GAVEAU (1883, 1886). Plus tard, elle sera gravée par Barbant pour la grande édition de Ravelet (fig. 154). Il existe une autre gravure du même tableau, non signée. L'original, comme beaucoup de peintures de cette époque, s'assombrira avec le temps.

La peinture est l'œuvre d'un Frère, Benoît Grellet, en religion Frère Athanase. Son frère cadet, François Grellet appartint aussi à l'Institut. Tous deux sortirent de la Congrégation, l'aîné, le 23 avril 1869, « pour aider son vieux Père, qui est resté seul », le cadet, en avril 1871, « comme son frère pour la bonne compagnie de son vieux père. » Tous deux étaient peintres. L'aîné décora la chapelle du Pensionnat de Beauvais. Les deux frères ont fait l'objet d'une thèse inédite, **La descendance d'un jardinier** de Vienne — Isère, par Jean-François Grenouiller.

Les deux artistes sont nés respectivement en 1835 et en 1838. Les Supérieurs de la Congrégation leur firent suivre des cours d'art ; l'aîné travailla dans l'atelier d'Horace Vernet. Les deux lasalliens exposèrent chaque année au Salon. L'œuvre des deux frères est surtout religieuse, même après leur sortie de l'Institut. Ainsi Benoît Grellet travailla à la cathédrale de Beauvais, à Noisy-le-Sec, à Conflans-Ste-Honorine, à l'Hôpital Saint-Louis à Paris, à Tourcoing, à Clermont, à Albert. On lui doit cinq mosaïques de la basilique inférieure de Lourdes.

François Grellet est décédé en 1908 ; son frère lui a survécu jusqu'en 1918.

CINQUIEME PARTIE

LE GROUPE SCOTIN — MOUILLERON

Ce groupe rejoint, par plusieurs aspects, celui que nous avons intitulé Groupe Lepri-Rondoni à fond uni. Mais il échappe aux influences italiennes et s'inspire de Scotin, soit directement, soit plus probablement par l'intermédiaire de Malapeau lequel forme en quelque sorte une œuvre intermédiaire.

A. LA LITHOGRAPHIE DE MOUILLERON

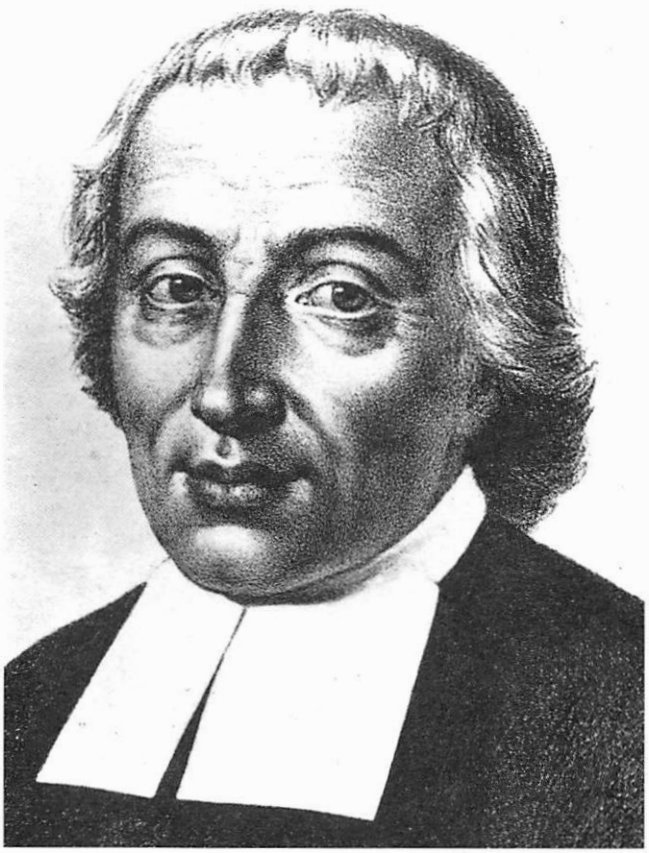
Il s'agit d'une grande lithographie réalisée d'après Scotin (fig. 155). L'image mesure 305 x 235 mm, sur un papier de 427 x 320 mm. Elle est signée **Mouilleron, del[t] — Imp. Bertauts, Paris.**

Adolphe Mouilleron, né à Paris le 20 décembre 1820 et mort dans le même ville le 24 février 1881, fut un bon peintre de paysages et de natures mortes; mais la lithographie consacra davantage sa renommée. Il publia la plus grande partie de son œuvre considérable chez Bertauts. (BÉNÉZIT 1976 7: 574)

La transformation principale, par rapport à Scotin: la tête, plus régulière, plus arrondie, aux traits pleins et calmes, le regard dirigé attentivement sur le côté. Les habits concordent avec ceux du modèle, les mains identiques. Sont conservés l'encrier, le sablier, le crucifix (diminué de hauteur et sans la tête de mort), le fauteuil à clous, et la bibliothèque où il ne reste qu'un seul rang de livres sur lequel le saint a rangé quelques papiers.

Le texte sur le livre des Règles est le suivant: **128. Règles communes des Fr / des Ecoles Chr /** (illisible) **/ch. p.** Le numéro de la page paraît arbitraire, car il dépasse le nombre de pages des premières Règles.

L'inscription sous le dessin s'interrompt par les armoiries de l'Institut. On lit:



155a. Lithographie de Mouilleron. Cf. p. 259.

Le Vénérable / Jean-Baptiste De la Salle / Fondateur de l'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes / Né à Reims le 30 Avril 1651 ; fonde son Institut en 1680 ; / se démet de sa supériorité en 1717 ; meurt à Saint-Yon le 7 avril 1719 ; / est déclaré Vénérable, par Grégoire XVI, le 8 mai 1840.



156. Image de Daniel.

B. LES IMAGES DE DANIEL

Le Vénérable écrivant sa Règle, tel est le thème retenu dans le premier exemplaire de deux estampes créant un nouveau type d'image pieuse.

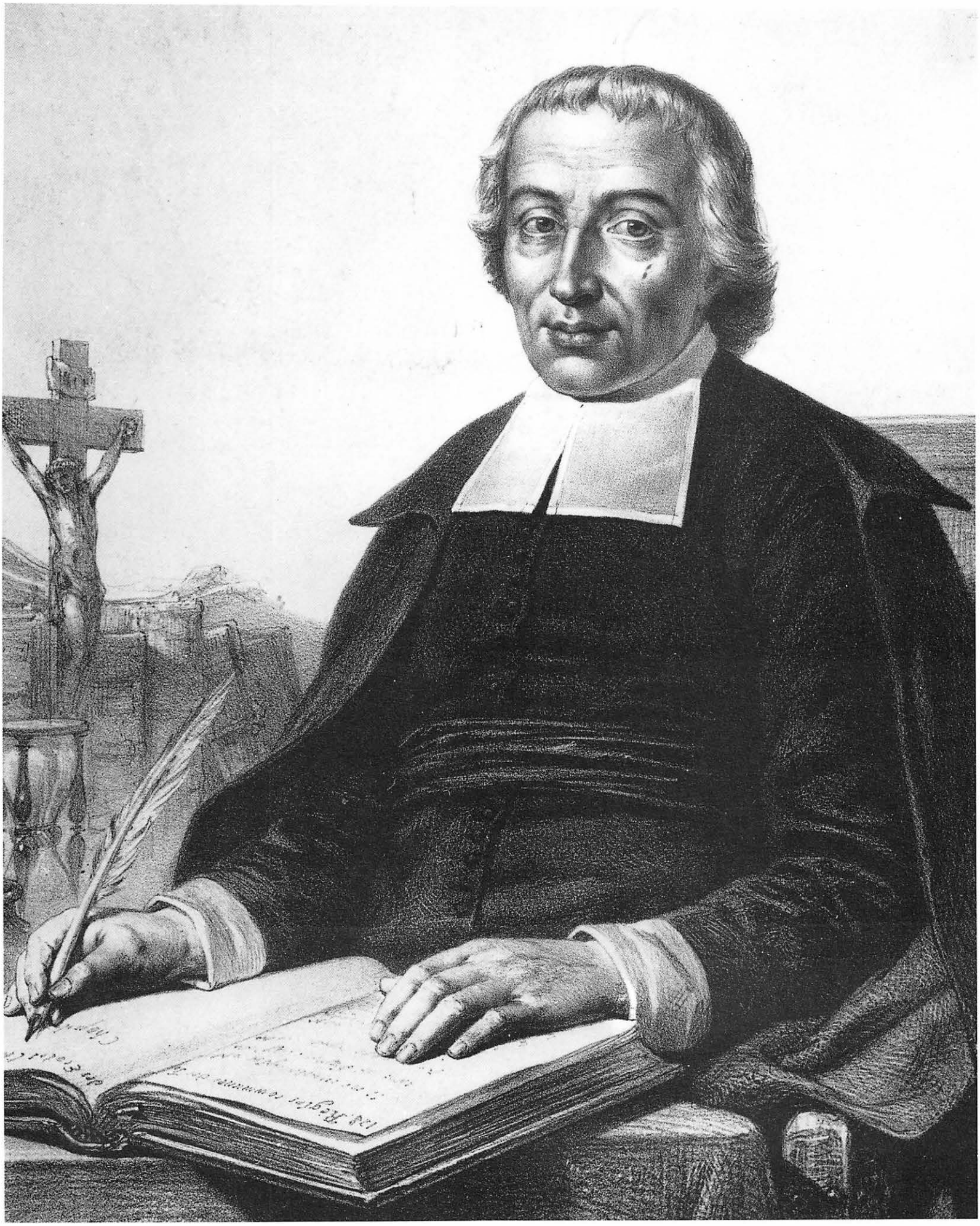
La signature, **Daniel et Cie**, indique sans doute l'éditeur, dont l'adresse figure sur la même ligne, **Rue de Vaugirard 61.** (fig. 156)

Cette œuvre parisienne tente de mettre en valeur la silhouette du Fondateur, avec un visage plus arrondi, non sans rapport avec Mouilleron, mais en l'inversant. L'auteur ne retient que le buste et les bras avec une main qui appuie sur le livre et l'autre qui écrit.

L'ensemble s'inscrit dans un ovale complété par un rectangle aux angles abattus. Au-dessous, on lit **VENble J.B. DE LA SALLE.** En bas, « Ceux qui instruisent les autres dans la vertu brilleront comme des étoiles dans l'éternité (Dan. XII 3.) et sa traduction anglaise, « They that instruct many to justice shall shrine as stars for all eternity » (Dan. XIII 3.)

L'image est caractéristique du XIXe siècle, avec ses bords délicatement et profusément ajourés. Il existe une variante avec des cadres rectangulaires. Mais, comme dans la précédente, le dessin mesure 83 x 53 mm. Des éléments de datation se reconnaissent au verso d'un exemplaire : **F. Calixte 1854** et sur un autre, **T.C.F. Alphonse 20 mai 1858.**

155b. Lithographie de Mouilleron. ▶



C. LA PHOTOGRAPHIE D'AUCTOR

Le Frère Auctor fut professeur de dessin toute sa vie d'éducateur. Ses états de service lui attribueront aussi la spécialité de la photographie. Né le 10 juillet 1830 à Fère Champenoise, Antoine-Laurent Mathieu entra au noviciat de Paris le 8 avril 1847. Dix communautés profiteront de ses services avant sa retraite à Fleury où il mourut le 31 mars 1893 n'ayant que des vœux annuels (N.N.T. 457: 170).

Aux Archives de la Maison Généralice, nous possédons une photographie d'un tableau qui reprend exactement le buste de Mouilleron et s'arrête au niveau du bras qui reste seulement esquissé. La signature: **fr. Auctor phot. 1864**. Le Frère signe-t-il en tant que peintre ou comme photographe? Il est certain que la photographie, à l'époque, était encore un art réservé, dont on se faisait gloire. (AMG-BU 957/2, Album IV: 20)



157. Gravure de Tourfaut-Mathieu.

D. LA GRAVURE DE TOURFAUT-MATHIEU

Le même portrait, mais réduit à la tête et au sommet du buste, fait l'objet d'une gravure signée **Tourfaut et Mathieu**. (fig. 157).

Léon Alexandre Tourfaut fut un graveur sur bois particulièrement fécond: il collabora à des journaux et revues de l'époque comme **Le Monde illustré**; il avait débuté au Salon de 1876 et y exposa jusqu'en 1882, un an avant de se donner la mort. (BÉNÉZIT 1976 10: 247)

Quant à l'artiste dessinateur Mathieu, c'est probablement le Frère Auctor lui-même. Si c'est bien le cas, nous avons une raison de penser que le portrait qu'il photographiait en 1864 était une réalisation de sa main propre.

La gravure, avec les armes de l'Institut ajoutées au bas de l'ovale, forme le frontispice de la **Vie du Bienheureux Jean-Baptiste de La Salle**, par le Chanoine Paul Jouhanneaud, éditée à Limoges, sans date.

SIXIEME PARTIE

LE GROUPE DESROCHERS-CONQUY

La première gravure de Desrochers que nous avons analysée, étonne par sa conception du visage à la forte mâchoire et aux traits lourds. Certains auteurs du XIXe siècle s'inspirèrent cependant de cette interprétation marginale.

A. LA GRAVURE DE CONQUY

Elle forme frontispice de l'ouvrage **L'Abbé DE LA SALLE et l'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes depuis** 1651 jusqu'en 1842. L'étude est signée « par un professeur de l'Université » que nous savons être Charles Durozoir. Elle a été publiée à Paris, chez H. Lebrun en 1842.

Le frontispice, signé **E. Conquy sc.** (fig. 158) se contente de copier avec fidélité et finesse la gravure de Desrochers, en se bornant au buste. La répartition des clairs et des ombres est plus heureuse que dans l'original. La figure est identifiée **Abbé DE LA SALLE.**



158. Gravure de Conquy.

B. LE FRONTISPICE DE FONTENIER

Nous l'avons observé sur une estampe isolée aux Archives de la Maison Généralice et à la maison de Fonseranes près de Béziers.

La gravure servit de frontispice pour une biographie **Le Vénérable Jean-Baptiste DE LA SALLE, Fondateur des Ecoles Chrétiennes**, dont l'auteur, qui signe G.T.D., s'appelle en réalité G. T. Drieude. L'édition date de 1865, chez Lefort à Lille.

Le graveur dessine un Vénérable à taille tout à fait impressionnante, portant un livre fermé sur son bras droit (fig. 159). La signature se trouve en bas à gauche. La légende nomme son personnage: **LE VENERABLE JEAN BAPTISTE DE LA SALLE.**



159. Frontispice de Fontenier.

C. LA GRAVURE DE TREMELAT

Elle orne un petit ouvrage **Après l'Ecole, entretiens sur la vie et les vertus du Vénérable de La Salle.** L'auteur indiqué est C. d'Aulnoy, pseudonyme de Mme la Comtesse de Brohojowsky, née Antoinette Anne Symon de Latreiche.

D. LA GRAVURE LAROUSSE

Notons que c'est la gravure de Conquy qui est à l'origine de celle, si peu conforme aux représentations habituelles, qui illustre la notice de M. de La Salle dans le **Larousse du XXe siècle**, de Paul Augé, (1931 IV: 351) (fig. 161)



161. Gravure du Larousse. ▶

SEPTIEME PARTIE

LE GROUPE LUCARD

Nous avons vu qu'au Chapitre de 1882, le portrait que nous appelons Lucard avait supplanté tous les autres dans l'ordre de préférence de la Commission appelée à se pencher sur le problème des portraits.
Est-ce l'effet de cette préférence, ou la tradition de ce portrait reflétait-elle un large consensus ? Dans la seconde moitié du XIXe siècle, on en voit se multiplier les adaptations, puis les copies et les photographies. Il n'est pas aisé de donner la suite chronologique de tous ces portraits, la plupart n'étant pas directement datés. Nous commençons par raconter l'histoire d'une « guérison miraculeuse », qui a pu ancrer dans l'esprit de plus d'un, aux approches de la béatification, la conviction que le portrait Lucard était bien le portrait authentique par excellence du Vénérable de La Salle.

A. L'INCIDENT PUCCETTI

Il fait l'objet d'une longue narration italienne avec traduction française d'époque aux Archives de la Maison Généralice. (AMG-BU 857/1, 1). En voici le texte de traduction : **Opinions sur la vraie effigie du V. Jean-Baptiste De La Salle,** dont nous avons respecté les formes.

> « La ci-jointe photographie de notre V. Père Jean-Baptiste De la Salle, signée par moi au verso, je la retiens pour une [image] qui exprime le mieux sa physionomie et celà à cause de ce qui suit.
>
> « Puccetti Ignace, né de pauvres, mais pieux et honnêtes parents, après avoir fréquenté les écoles élémentaires et techniques que nous avions à Orvieto, sa patrie, et s'y être distingué autant pour la piété, que pour l'étude, demanda et obtint d'être reçu dans notre Institut en 1872 avec le nom de Frère Louis de Gonzague. Il fit son noviciat et le scolasticat à Castelgandulphe, et après se rendit habile à l'enseignement élémentaire tant inférieur que supérieur. Sa solide piété et régularité, jointes à d'autres qualités et vertus de sa belle âme, le rendirent très cher et bien estimé de ses confrères et de son Directeur. Fr. Emiliano s'en servit pour modèle et pour coadjuteur dans la délicate charge d'élever dans la religieuse perfection et dans l'enseignement les jeunes Frères du Noviciat et du Scolasticat.
>
> Un arrêt du sang, causé par une peur un temps qu'il était encore dans le siècle, produisit au Frère Louis de Gonzague, après quelque temps de religion, un mal de cœur, qui le réduisit à tel point, que les Supérieurs étaient sur le point de le renvoyer, s'il n'avait pas été pour son exemplaire et angélique conduite, qui le rendait très cher à tous. Le mal cependant s'augmenta fortement, et les médecins dirent que son cœur s'était déplacé de deux doigts. Le père du cher Frère Louis en était très affligé, et vertueusement résigné, il en demandait à Dieu la guérison.
>
> Un matin, il vint de bonne heure à notre Maison, et avec beaucoup d'anxiété il me demanda, si j'avais de nouvelles de son fils, qu'il savait alité et gravement malade à Castelgandulphe. Je lui répondis que je ne savais rien de nouveau. Alors il me raconta que dans cette matinée, étant au lit complètement éveillé après avoir beaucoup prié pour la guérison de son enfant, il vit aux pieds de son lit debout un Prêtre en surplis et étole, qui lui dit: Sois tran-



LE VÉNÉRABLE JEAN-BAPTISTE DE LA SALLE
FONDATEUR DES FRÈRES DES ÉCOLES CHRETIENNES
Né à Reims, le 30 Avril 1651, Mort à Rouen, le 7 Avril 1719

162. Image Puccetti.

quille, ton fils est guéri. Cela dit il disparut. Je feignis de ne vouloir point croire à cette apparition. J'ajoutai : entre le sommeil et la veillée, il vous aura paru de voir, mais que cela ait été en réalité ce que vous me dites, ne sert point à me persuader. Soyez-en certain, ajouta-t-il, j'étais bien éveillé, et depuis quelque temps quatre heures avaient sonné, et je priais pour mon fils, quand j'ai vu aux pieds de mon lit ce prêtre qui me dit que mon fils était guéri. Eh bien, j'ajoutai, connaissez-vous ce prêtre ? Je ne le connais point, mais si je le revoyais, je le reconnaîtrais. Alors je conduisis Puccetti dans la chambre d'étude des Frères et lui ayant indiqué un grand et beau portrait à l'huile du V. Jean-Baptiste De la Salle, je lui demandai, si le prêtre qu'il avait vu, ressemblait à l'image qui était dans ce tableau. Il répondit que non. Alors je pris un certain nombre de photographies de différentes personnes, parmi lesquelles se trouvait la ci-jointe et Puccetti à peine la vit, sans savoir de qui était cette image. Voici, me dit-il, c'est justement celui-ci, [il] lui ressemble tout-à-fait, sauf qu'il n'a pas le surplis et l'étole avec lesquels je l'ai vu.

L'assertion de ce saint homme, incapable de mentir, me frappe, et je crus prudent, sans retarder, de le conduire chez Monseigneur l'Evêque en le priant d'entendre lui-même du père du Fr. Louis la narration originale du fait. Monseigneur l'interrogea, l'écouta et, ayant renvoyé Puccetti, détermina qu'on envoyât au très cher Fr. Directeur de Castelgandulphe une dépêche télégraphique pour demander comment se portait le Frère Louis sans mentionner la cause pour laquelle on faisait cette demande. La dépêche fut rédigée avec Monseigneur l'Evêque en ces termes : Ayez la complaisance de dire comment se porte le Fr. Louis. On répondit qu'il se portait un peu mieux.

Cependant le père du Fr. Louis se tint pour assuré de l'apparition qu'il avait eue, et d'avoir obtenu la grâce de la guérison de son fils, laquelle guérison si elle n'apparut point instantanée, ne fut pas moins vraie. En effet nous étions alors en 1874, et la maladie, qui avait réduit aux extrêmes le Fr. Louis était une maladie de cœur. Le Frère vécut encore 11 ans et mourut de phtisie pulmonaire.

Le soussigné atteste en toute vérité.

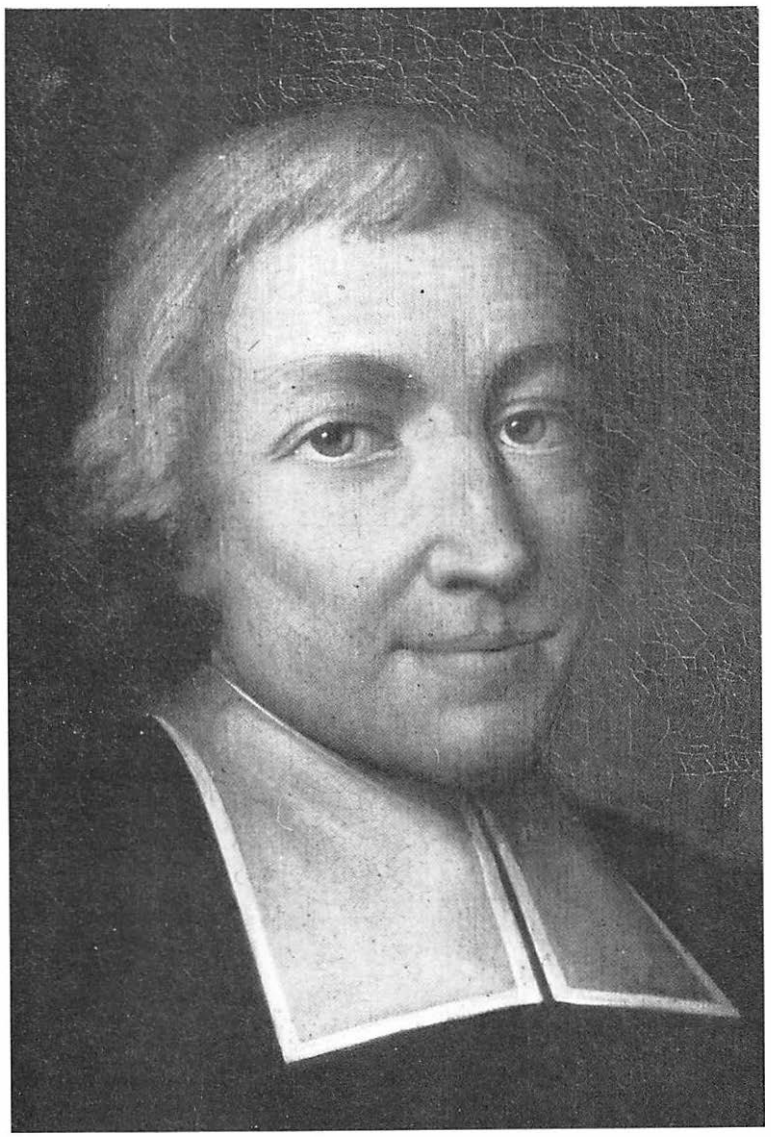
« Frère Bernard. « Gênes, 5 nov. 1887. »

L'image (fig. 162), à légende française, découpe le buste du Fondateur dans un ovale ; elle accuse une interprétation très fidèle du portrait Lucard.

B. LA GRISAILLE DE GRAND-BIGARD

Par les textes tirés des livres de compte de la Postulation romaine, nous savons que l'on avait multiplié les portraits en grisaille de M. de La Salle. Il en existe un, exceptionnellement fin et nuancé, à la Maison Provinciale de Grand-Bigard (fig. 163). La fidélité au portrait Lucard apparaît comme totale, au point qu'une tradition prétend que ce fut une étude pour le peintre Léger (rappelons que Lucard est l'ancien «Léger II») lorsqu'il entreprit la peinture du portrait proprement dit, (soit celui de Paris, soit celui des archives de Rome).

163. Grisaille de Grand-Bigard.



C. LA GRAVURE DE TOURFAUT

Le portrait est un médaillon au centre d'une surface en grisaille en forme de rectangle dont les angles ont été coupés, les dimensions atteignent 137 millimètres sur 101. Au bas de la grisaille se lit: **P. LEGER PINX.**

Le nom du graveur apparaît discrètement dans l'opacité du manteau à gauche: **TOURFAUT.** (fig. 165)

La gravure a été préparée pour l'édition de 1876 de Lucard, qui est la deuxième de sa **Vie du Vénérable J.-B. de La Salle**, où elle apparaît en frontispice (la première édition, en 1874, ne comportait pas de frontispice.) Elle sera présente encore dans la troisième édition, la même année.

L'interprétation du visage s'éloigne cependant du portrait qu'elle affirme copier. Le bas du visage est nettement raccourci, provoquant la saillie des joues au détriment de la ressemblance, et on peut s'étonner du choix, par le Frère Lucard précisément, en illustration de son œuvre historique, de ce portrait si éloigné du type habituel qui mérite cependant de porter son nom!



166. Gravure Pelay.

D. LA GRAVURE PELAY

Une autre interprétation personnelle, anonyme, mais de grande qualité, accompagne le titre d'une brochure d'Edouard Pelay : **Translation dans la chapelle Saint-Yon du corps de l'Abbé de La Salle, le 16 juillet 1734.** La réimpression fut publiée en 1875 chez E. Cagniard à Rouen.

Le format de la gravure s'approche du carré, 115 x 95 mm. Le buste s'identifie avec celui du portrait Lucard, mais une certaine dureté dans le dessin et le creusement des joues donnent à ce portrait Pelay sa singularité propre (fig. 166).

La même gravure a été utilisée dans les **Tracts illustrés** de l'abbé J. Ferret, en 1876, (AMG-BJ 507/4) et pour une estampe, dont il reste quatre exemplaires à la Bibliothèque de la Ville de Rouen, deux en noir sur des papiers différents, un en bistre et un en rouge. Faut-il y voir l'intervention d'Edouard Pelay le bibliophile ?

H. LE PORTRAIT RENOUARD

Il s'agit d'une grande photographie insérée dans un cadre typographique. L'inscription est séparée en deux groupes de part et d'autre d'une grande majuscule « R ». Elle comporte : **Portrait Album / Eug. Renouard. phot. : rue de l'Hôtel de ville / en face le Jardin Solferino, Rouen.** (fig. 170)

L'effigie qui s'en rapproche le plus paraît être le portrait Calixte (fig. 164).



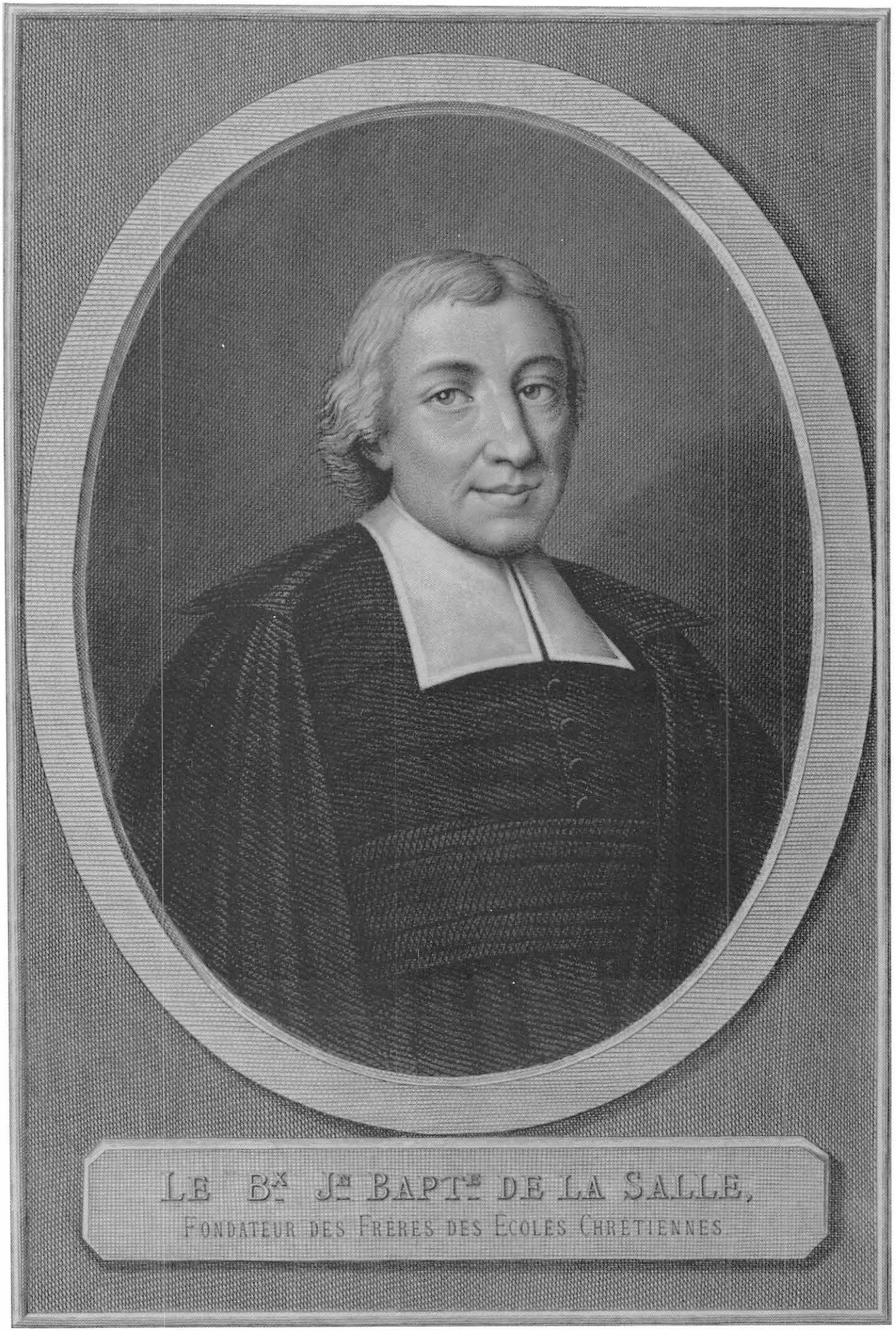
170. Portrait Renouard.



171. Portrait « Album des Ecoles ».

I. LE PORTRAIT « ALBUM DES ECOLES »

Dans la partie centrale d'une grande feuille de 222 x 158 mm, une photographie de 68 x 48 mm, reproduit une peinture proche du portrait Lucard. (fig. 171).



LE B.X JN BAPTE DE LA SALLE,

FONDATEUR DES FRERES DES ECOLES CHRETIENNES

Le buste est placé au centre d'un dessin conçu comme un décor architectural à colonnes cannelées et chapiteaux à feuilles d'acanthe. Sur la frise est inscrit **ALBUM DES ECOLES.** Un fronton triangulaire termine le tout. En bas, un cadre rectangulaire, accosté de pilastres à grappes de feuilles et de fruits, est occupé par un texte abondant, résumé de la vie du Fondateur.

Examinant attentivement le texte, on s'aperçoit qu'il fait allusion à une souscription publique dont nous parlerons plus loin qui devait aboutir à créer une statue. De plus, il cite le décret de l'héroïcité des vertus du Vénérable.

Le verso continue l'abrégé de la vie de J. Bte de La Salle et le dernier paragraphe parle de l'Institut qui « est sous la direction d'un des hommes les plus justement populaires de notre époque, le Frère Philippe, qui est Supérieur depuis 1840 ». En fait, le supérieur a commencé son généralat en 1838, mais il va décéder le 7 janvier 1874.

J. LA GRAVURE DE MANIGAUD

Toujours dans la mouvance des portraits Lucard et très proche de lui, nous avons la belle effigie créée par Manigaud. Les indications sous la gravure sont doubles: **Peint** par **P. LEGER / Gravé par Manigaud.** Cadre compris, l'œuvre mesure 184 x 125 mm (fig. 172, 173).

Jean-Claude Manigaud fut élève de Girard et de Garnier. Il était parisien d'origine; né en 1825, il exposa à partir de 1855 (THIEME 1930: 17; BÉNÉZIT 1976 7: 141).

La gravure qu'il consacra au Fondateur de l'Institut compte parmi les plus réussies; elle garda longtemps son actualité, puisqu'elle servit pour le Vénérable, le Bienheureux et le Saint. La présentation d'ensemble de la composition ne varia point: buste au centre d'un ovale assez large, rempli de hachures et ombré, à l'exception de l'addition d'une auréole le moment venu. Les inscriptions successives se placent dans un rectangle tout en longueur, dont les angles sont abattus; l'ombre lui assure un relief feint. Le visage grave et intelligent, le rabat bien découpé, le manteau jeté sur les épaules, la soutane à rang de boutons et à large ceinture sont désormais les constantes du portrait devenu pratiquement le portrait officiel de l'Institut.

◀ 172. Gravure de Manigaud.



K. LES PORTRAITS DE LABERIUS

Avec l'œuvre d'un autre Frère peintre, nous pouvons clôturer les portraits de la période étudiée car deux portraits signés par lui sont de 1888, limite assignée à notre recherche.

Le Frère Labérius (Joseph Maillebeau) naquit le 5 mars 1828 à Verrières dans le département de l'Aveyron. Il fit son noviciat à Rodez à partir du 13 novembre 1851. Dans sa fiche biographique, les mutations et emplois se réduisent à trois notations : chargé de peinture à Béziers en 1854, de dessin à Rome à partir de 1856 et jusqu'en 1901. Il mourut le 30 mai 1902. (N.N.T. 1902 : 460-465).

Ses œuvres sont dispersées à travers l'Institut : Albano, Fonseranes, Béziers, Passy, Turin, Athis, etc. Les deux portraits du Fondateur signalés se trouvent à Rome : à la Maison Généralice (fig. 174) et dans une salle de San Giuseppe. Le soi-disant Léger est devenu le modèle imperturbable du temps. Labérius réussit à lui donner, à travers une technique fort bien possédé, une morbidesse tout à fait exceptionnelle dans l'iconographie lasallienne.

L. LES IMAGES PHOTOGRAPHIQUES

1. Les portraits grand format

L'expansion de la photographie et de la photogravure va transformer une partie de l'iconographie en simples applications techniques. Le « Portrait Album » publié par Eugène Renouard en a déjà fourni un exemple.

Il existe aussi une belle photographie en simili du Vénérable avec la légende **Photographie d'après un tableau original de Pierre Léger, élève de Jouvenet** (AMG-BJ 401/160) Le cliché mesure 217 x 158 mm.

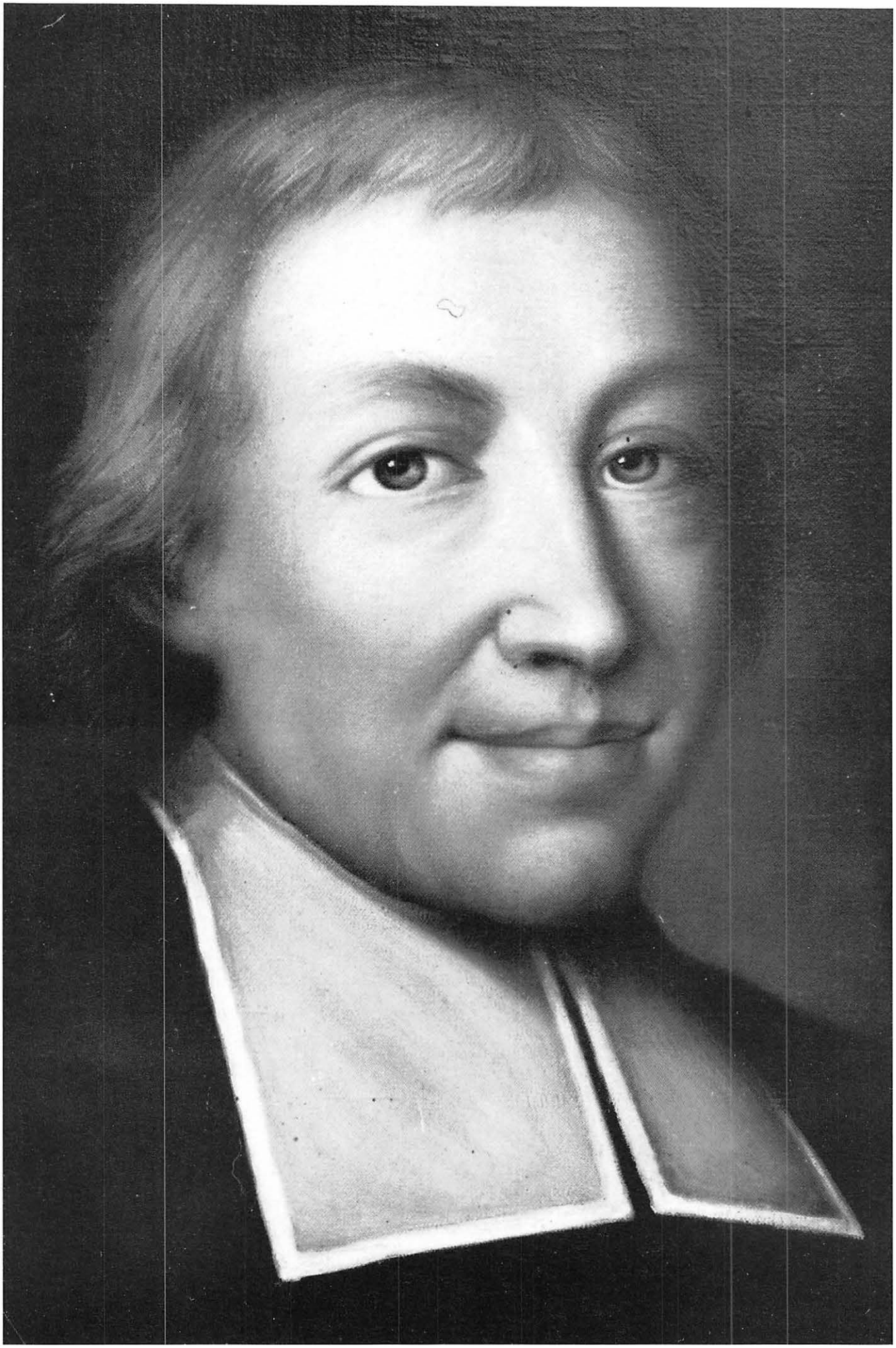
2. Portraits petit format

L'imprimerie Le Clère à Paris se spécialisa dans la fourniture d'images sur papier dont les bords sont ajourés et gaufrés, mettant en valeur une petite photographie véritable d'environ 35 x 25 mm. Les images mesurent 113 x 75 mm.

On peut en citer au moins trois variantes :

a) Le Vénérable J.-B. de la Salle. Deux textes de l'Ecriture et une prière pour obtenir la béatification accompagnent le portrait. Le verso contient une adresse aux enfants chrétiens : « Le Vénérable de la Salle ne vécut sur terre que pour vous, etc.... » (fig. 175)

◀ 173. Gravure de Manigaud, détail.



E. LA GRAVURE DE TREMELAT-H.R.

Le graveur Trémelat a signé, en même temps qu'un dessinateur qui se contente de marquer ses initiales, **H.R.**, un buste fort proche du modèle Lucard (fig. 167).

Nous le trouvons comme frontispice de deux publications au moins: en 1873, pour le **Récit des nouvelles faveurs obtenues par la confiance en l'intercession du Vénérable J.-B. DE LA SALLE, fondateur des Frères des Ecoles Chrétiennes, précédé d'une notice abrégée et de l'exposé de l'état de la cause du Serviteur de Dieu**, à Tours, chez Mame. Et pour un **Panégyrique du vénérable Jean-Baptiste DE LA SALLE prononcée à Tours dans l'église Notre-Dame-la-Riche, le 24 juin 1880 par M. B.-TH. POUAN**, édité à la même maison à l'occasion des fêtes du deuxième centenaire de la fondation de l'Institut.



165. Gravure de Tourfaut.



167. Gravure de Trémelat-H.P.

F. LA GRAVURE « VERITABLE AMI »

Une interprétation de nouveau marquée par une certaine originalité, qui allonge le visage, accompagne le titre de l'édition de 1884 du livre bien connu **Le Véritable Ami de l'Enfance**, de la Procure Générale à Paris.

La gravure n'est pas signée. Le buste s'inscrit dans une forme ovale chargée en bas des armoiries de l'Institut avec la devise **SIGNUM FIDEI** (fig. 168).



168. Gravure anonyme.



169. Gravure américaine.

G. GRAVURE AMERICAINE

En 1884 parut à New York, une traduction des Méditations: **Meditations on School by the Venerable John Baptist de la Salle**, De La Salle Institute, 48 second Street.

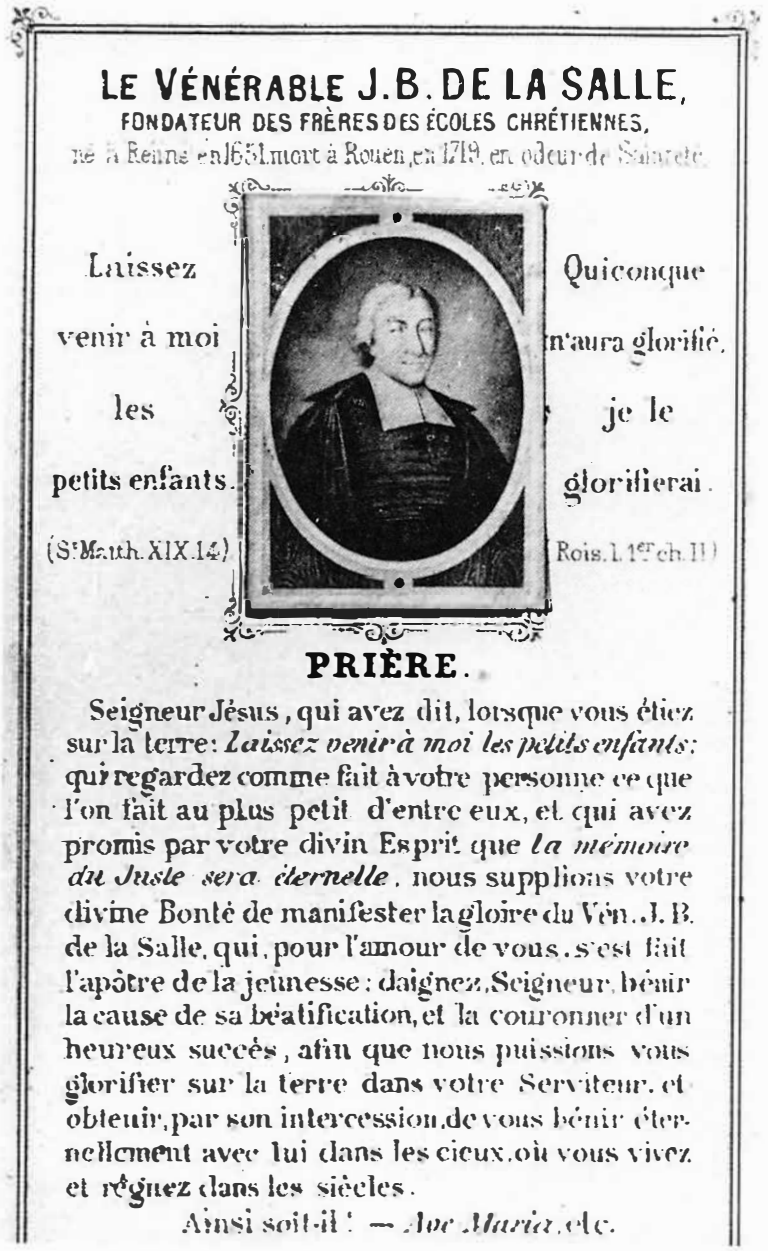
La gravure est signée mais difficile à situer. Le visage et le buste dépendent certainement du portrait Lucard, et peut-être plus précisément de la gravure de l'**Ami de l'Enfance** parue la même année, car le gabarit est proche et une certaine manière de dessiner la commissure des lèvres invite à faire cette hypothèse d'influence (fig. 169).

b) Le Vénérable J.-B. de La Salle. Le texte abondant, distribué sur les deux faces, a pour titre : « Ce qu'est un Fondateur ».

c) **Le véritable Ami de l'Enfance.** Le recto contient la prière pour la béatification et le début de la biographie du Vénérable, dont la suite du texte remplit tout le verso.

Ces images se retrouvent pratiquement identiques, généralement sans indications d'origine. L'une porte cependant **Lith. Goyer, 7, P. Dauphine, Paris.**

L'époque de cette production iconographique se rapproche vraisemblablement de 1880, si l'on en croit le portrait-souvenir en cette année, du IIe Centenaire offert à tous les membres de l'Institut par le Frère Irlide et dont la présentation est identique : un titre, un portrait miniature entouré de deux citations et accompagné d'un texte abondant qui se prolonge au verso.



LE VÉNÉRABLE J.B. DE LA SALLE,

FONDATEUR DES FRÈRES DES ÉCOLES CHRÉTIENNES,

né à Reims en 1651 mort à Rouen, en 1719, en odeur de Sainteté.

Laissez venir à moi les petits enfants. (St Matth. XIX. 14)

Quiconque m'aura glorifié, je le glorifierai. (Rois. l. 1er ch. II)

PRIÈRE.

Seigneur Jésus, qui avez dit, lorsque vous étiez sur la terre: *Laissez venir à moi les petits enfants:* qui regardez comme fait à votre personne ce que l'on fait au plus petit d'entre eux, et qui avez promis par votre divin Esprit que *la mémoire du Juste sera éternelle*, nous supplions votre divine Bonté de manifester la gloire du Vén. J. B. de la Salle, qui, pour l'amour de vous, s'est fait l'apôtre de la jeunesse : daignez, Seigneur, bénir la cause de sa béatification, et la couronner d'un heureux succès, afin que nous puissions vous glorifier sur la terre dans votre Serviteur, et obtenir, par son intercession, de vous bénir éternellement avec lui dans les cieux, où vous vivez et régnez dans les siècles.

Ainsi soit-il ! — *Ave Maria*, etc.

175. Image photographique.

◄ 174. Peinture de Labérius.

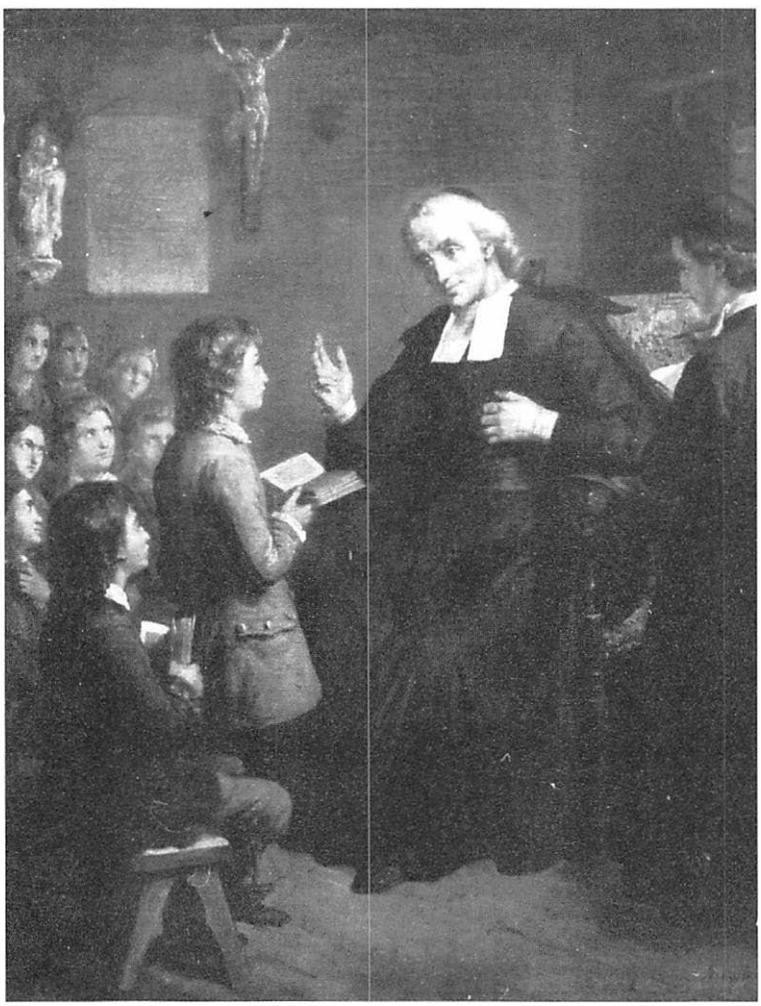
HUITIEME PARTIE

LE GROUPE COLIN

L'étude de ce groupe présente l'intérêt d'un thème qui eut l'heur de plaire et qu'on s'empressa d'imiter à foison.
La scène représente le Fondateur faisant la classe. Elle doit peu aux illustrations consacrées jusqu'alors au même sujet.

A. LA PEINTURE DE COLIN

Elle orne le petit salon de l'Hôtel de La Salle à Reims. Le châssis mesure 580 x 490 mm. Au revers, une indication précieuse: **Commandé par l'Etat à A. Collin (sic) pour être gravé et distribué aux Ecoles Chrétiennes** (fig. 176, 177).



La peinture est signée à droite en bas, **A. Colin 1852**. Alexandre-Marie Colin, parisien de naissance (1798) vécut une grande partie de sa carrière dans la capitale. A l'Ecole des Beaux-Arts, il reçut les leçons de Girodet; grand ami de Delacroix, il figura dans la phalange des artistes romantiques. Il débuta au Salon en 1819. Plus tard, la recherche d'une profession d'enseignant le conduisit à Nîmes avant de revenir à Paris. Son talent très fécond lui valut de la réputation. A la peinture, il ajouta la lithographie qu'il consacra essentiellement aux portraits de personnages de son temps (BÉNÉZIT 1976 3: 105).

Dans le tableau de Reims, le saint pédagogue est représenté assis sur un fauteuil; il adresse la parole à un garçon debout devant lui, entouré d'autres enfants; à la gauche du saint, un frère vu presque de dos, détourne son regard de la page qu'il lisait pour observer l'enfant interrogé.

C'est sans doute l'illustration d'un moment très particulier, et qui dut être émouvant, de la vie du saint alors que, réfugié à Grenoble pendant la tempête qui secoua l'Institut en 1713, il fit lui-même la classe pour remplacer un frère envoyé en tournée d'information dans

◀ 176. Peinture de Colin. Cf. p. 345.



177. Peinture de Colin : détail.

le Nord, ainsi que le rapportent les biographes.

M. de La Salle est un homme âgé, le front dégarni, mais le regard bienveillant. Il porte la soutane et cet inséparable manteau qu'on croirait obligatoire depuis que Scotin l'avait dessiné vers 1730. Un bras est posé sur l'accotoir ; l'autre bras esquisse un geste qui souligne la parole ; la soutane est brunâtre, avec des manchettes blanches ; la ceinture est large et plate. Le siège à ballustres légers, à la manière dont le XIXe siècle pastichait les meubles de haute époque, a le dossier revêtu d'une tapisserie.

L'élève, à chevelure blonde, habit gris et pantalon bleu, se tient debout et tient un livre dans sa main droite. A l'avant-plan, un autre écolier, en paletot vert, chevelure brune et pantalon brun, est assis sur un banc ; il tient aussi un livre et regarde le saint.

Derrière ces deux personnages, se pressent sept autres élèves, multipliant la variété des visages attentifs. Le Frère, la tête couverte d'une large calotte et les cheveux bouclés sur la nuque, se dresse à l'extrême droite. Sa main tient une plume ou un crayon, immobile au-dessus d'une page posée sur une haute écritoire.

Le mur porte à gauche une statue de la très sainte Vierge ornée d'une branche de fleurs. Entre elle et le crucifix, un carton est suspendu, couvert d'un texte feint. Au mur, au fond à droite, une bibliothèque supporte deux rangs de livres, des consoles à courbes opposées relient les extrémités... Dans la bibliothèque du même Hôtel de La Salle figure une copie de Colin. Le Châssis a 545 x 440 mm. Cette copie paraît assez récente et ne paraît pas posséder d'intérêt particulier.

L'œuvre de Colin se répandit largement. La publicité de la Procure Générale indique les variantes qu'elle offrait à la vente:

n. 121, Paris le 6 février 1875.
Portrait du Vénérable de La Salle faisant l'école, grandeur du Nouveau Testament, avec notice au verso:
La feuille de 16 sujets 0.60
Les mêmes en dentelles, la douzaine 0.75
Nous avons fait tirer le même sujet (Vénérable de la Salle faisant l'école) dans un format un peu plus grand, pour mettre dans des petits cadres en cuivre doré de 0,15 centim. sur 12. Ces beaux petits cadres coûtent la douzaine: ..... 3 fr. 60

B. LA COPIE A.M.D.G.

Il s'agit d'une toile de grandes dimensions: 2200 x 1440 mm. Elle garde le sujet essentiel de Colin, mais propose des modifications assez considérables (fig. 178).

Le thème central est conservé: le Fondateur assis exhorte un enfant debout devant lui. L'enfant, dont l'expression attentive est admirable, porte un veston bleu. Un mouchoir blanc et rouge s'échappe de sa poche. La culotte est vert sombre et les bas bruns. Il tient un livre à tranche rouge.

L'enfant, assis à gauche dans la peinture de Reims, émigre à droite. C'est un pauvre: son veston vert est déchiré à l'épaule. Le pantalon est brun. D'un autre enfant, on voit tout juste le visage et le haut du costume qui est de couleur rouge.

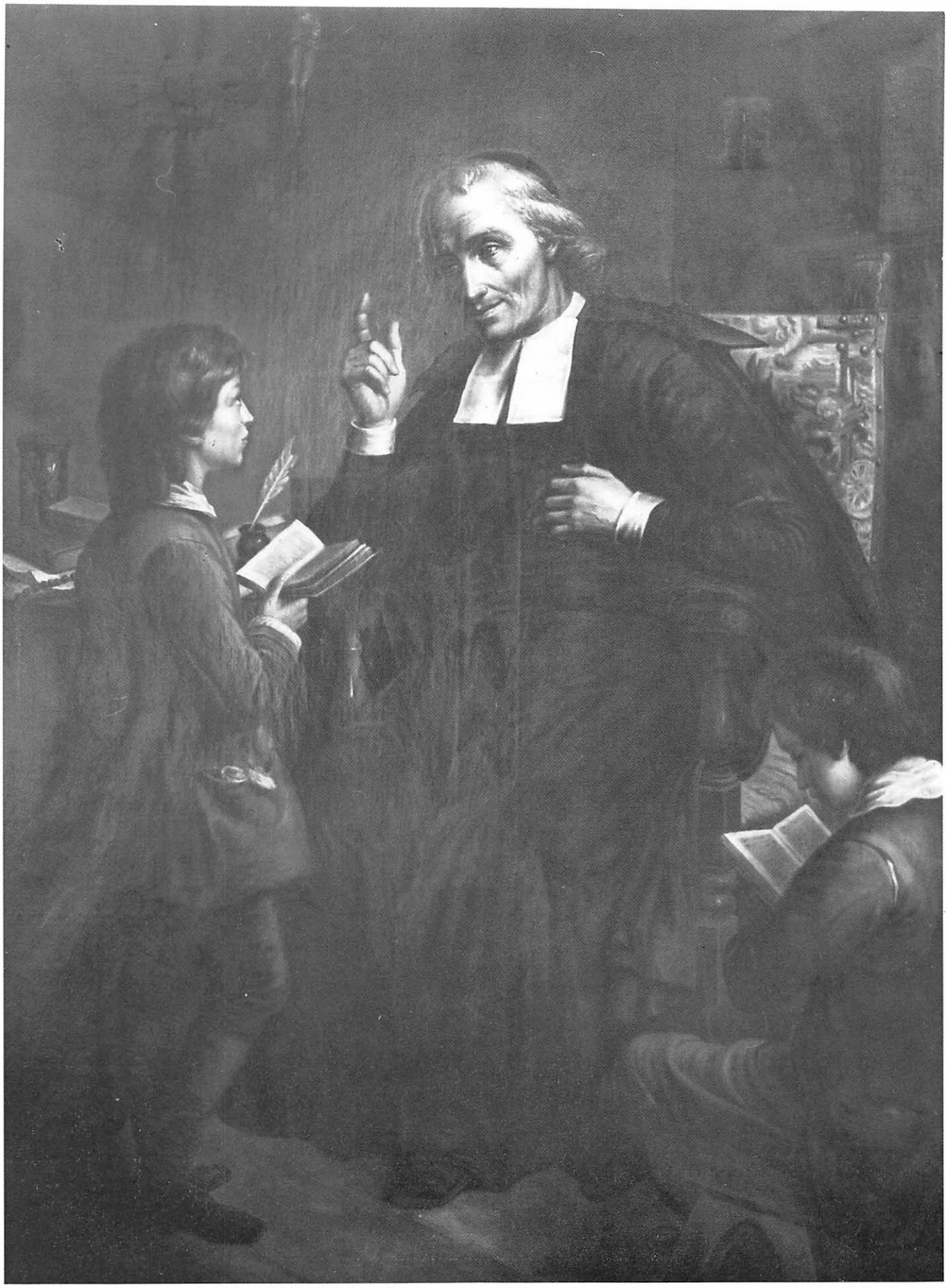
Derrière l'enfant central, divers objets sont posés sur une table: un chapelet, des livres, un sablier, un encrier avec la plume. Ce sont vraiment des éléments poncifs de l'iconographie lasallienne.
Sur le banc, une inscription: **A.M.D.G.**
Apparemment, il n'y a ni signature, ni date.

C. L'EDITION SANGUINETTI

L'exemplaire que conserve la Bibliothèque Municipale de Rouen a été édité à Paris, mais le cliché est d'origine allemande (fig. 179). Le graveur a mal lu la signature originale et Colin devient « Cohn »: **COHN PINX.** Au centre, un numéro de cliché: **726.** A droite, **Ausführ. Stick u. Druck d. Manz'Kunst-Verlag.**

Le cliché mesure 115 x 88 mm. Il est très fidèle à l'original rémois. Aucune signature n'identifie son auteur.

La légende est latine en deux lignes; elle est suivie de sa traduction en cinq langues, français, allemand, espagnol, anglais, italien. Les textes sont disposés en deux colonnes, sauf celui en italien qui souligne l'ensemble. **JOANNES B. DE LA SALLE, / FUNDATOR FRATRUM CHRISTIANARUM SCHOLARUM. / / Jean Baptiste de la Salle / Fondateur de l'Institut des / Frères des Ecoles Chrétiennes // Joh. B. Von Salle/ Stifter der christlichen Schul- / brüder // Juan B. de la Salle, fundator / del orden de los hermanos de / las Escuelas Cristianas / / John B. de la Salle, founder / of the**



178. Copie de A.M.D.G., d'après Colin. Cf. p. 345.

Brothers of the Chri- / stian Schools // Giovanni B. de la Salle fondatore dei frati delle scuole cristiane.

La maison d'édition est **F. Sanguinetti, J. Duret Sucer., 12 rue des Archives Paris ».**

D. LES EDITIONS FRANÇAISES

Le cliché, avec sa signalisation allemande, a été utilisé pour une feuille française (AMG-BU 958/2, ALBUM VIII).

La légende, **LE VENERABLE JEAN BAPTISTE DE LA SALLE / FONDATEUR DE L'INSTITUT DES FRERES DES ECOLES CHRETIENNES** se poursuit par une « Prière pour demander à Dieu des maîtres chrétiens. » Le tout mesure 171 x 117 mm.

Il en existe une variante dont le cliché plus grand mesure 130 x 105 mm et qui est signée **G. V. ph.** Les textes allemands sont toujours présents (avec Cohn!), mais la bibliothèque suspendue au mur disparaît. (AMG-BU 957/3, ALBUM VII, 24)

E. L'EDITION GASPARD ET AUTRES

Les éditions à clichés plus petits sont assez nombreuses. En voici quelques-unes.

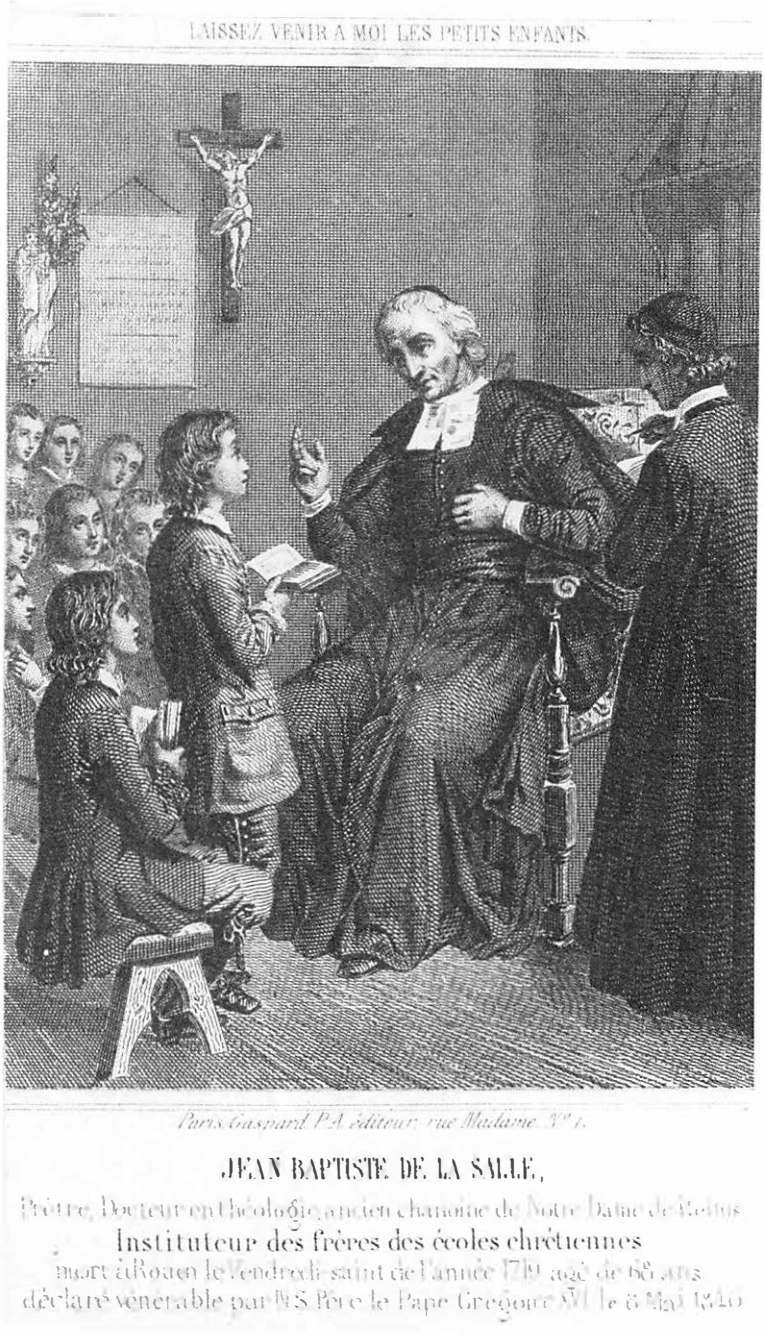
a. La gravure Gaspard sert de frontispice à l'édition 1854 du livre **Le Véritable Ami de l'Enfance,** à Versailles, Beau Jeune éditeur-imprimeur, Rue Satory 28. Elle existe aussi en images séparées (fig. 180). Le cliché mesure 74 x 54 mm. La gravure est assez fine et tous les détails de la peinture sont reproduits fidèlement. Le relief des personnages est plus accusé que dans le cliché allemand.

Au-dessus, il y a une inscription, **LAISSEZ VENIR A MOI LES PETITS ENFANTS.** En bas, on reconnaît les textes habituels, **JEAN BAPTISTE DE LA SALLE, / Prêtre, Docteur en Théologie, ancien chanoine de Notre-Dame de Reims. / Instituteur des frères des écoles chrétiennes. / mort à Rouen le vendredi-saint de l'année 1719 âgé de 68 ans. / déclaré vénérable par N. S. Père le Pape Grégoire XVI le 8 mai 1840.**

Sous le cliché proprement dit, l'éditeur indique son identité en italiques minuscules, **Paris, Gaspard P. A. éditeur, rue Madame N. 1.**



179. Edition Sanguinetti, d'après Colin. ►



180. Gravure de Gaspard, d'après Colin.

Les tirages ont dû être multiples, car les variantes ne manquent pas. Certaines ne portent pas la mention de l'éditeur. D'autres ajoutent une indication d'imprimeur: **Imp[rimer]ie de P. Dien, 32, r. Hautefeuille, Paris**. Si les dimensions demeurent identiques, on peut observer quelques différences dans la gravure et dans l'emplacement des textes.

D'autres suppriment la légende, sauf le nom du Vénérable et entourent le cliché (de 69 x 45 mm) d'un filet simple.

F. L'EDITION ANGLAISE

Elle forme la première page d'un feuillet de propagande de quatre pages. On y raconte la vie du Vénérable et on n'oublie pas d'y énumérer les noviciats d'Irlande, d'Angleterre et des Etats-Unis. L'édition est peu soignée, sur papier très commun.

G. GRAVURE

Une interprétation simplifiée, en gravure très aérée, ne conserve que le Vénérable, et le Frère avec l'enfant debout, et le coin agrandi du banc d'écolier. La légende retient seulement **Le Vénérable de la Salle.** (AMG-BU 957/2, ALBUM IV, 86)

H. IMAGES AVEC PHOTOGRAPHIE

Le tableau de Colin inspira un autre type d'images, consistant en photographies de la peinture collées sur carton rigide. Là aussi les variantes se sont multipliées.

Aux Archives de la Maison Généralice, il existe deux exemplaires d'une image aux coins arrondis, de 104 x 62 mm de dimension, sur carton brun foncé. Le titre porte, en caractères variés, **Jean-Baptiste de la Salle / Instituteur des Frères des Ecoles Chrétiennes / Mort à Rouen en 1719, / Déclaré Vénérable** le **8 mai 1840**. Au verso, une prière pour la cause de béatification est imprimée en lettres dorées, dans une très belle italique. La même image existe sur carton clair.

Une autre photographie sur carton (100 x 64 mm) ne possède aucune indication

au recto, mais on lit au verso : **Christian Brothers / Colin. / Publié par / J. TURGIS / Paris 80 rue des écoles / New York, 16 Dey street. / n. 53.** Elle porte de plus une inscription manuscrite datée : « From Bro. Baldwin to his dear friend and worthy Director, Bro. Clementian, Feb. 22/1/87 ».

La même technique d'images sera répétée après la béatification, mais à partir d'un tableau différent, c'est-à-dire non plus celui de Reims, mais celui de la Maison Généralice.



181. Chromolitho de Bouasse-Lebel, d'après Colin.

I. LES IMAGES BOUASSE-LEBEL

La Maison Bouasse-Lebel, fertile en production mais peu scrupuleuse en matière d'art, a isolé de la peinture de Colin le thème central : le Fondateur assis et le buste de l'enfant debout. Cette simplification a obligé à ramener le bras droit du saint contre la poitrine et de reprendre le geste d'avertissement à la main gauche, inversant en quelque sorte l'expression des deux bras. L'enfant, diminué de proportion, se serre contre son mentor. Ainsi transformé, le cliché a servi à des images de piété.

L'une d'elles, **LE VENERABLE J. B. DE LA SALLE / Fondateur des Frères des Ecoles Chrétiennes**, est signée **Bouasse Lebel Edit. Imp. Paris** et porte le n. 686. Le cliché mesure approximativement 65 x 50 mm. L'image existe sur papier lisse et sur papier ajouré et gaufré. (AMG-BU 957, ALBUM IV) (Fig. 182)

Une plus grande lithographie reprend les deux personnages, mais plus complets et enfermés dans un cadre terminé en demi-cercle. (197 x 124 mm). L'œuvre est d'une médiocrité insigne. A la B.N. de Paris, une feuille existe avec quatre clichés. La lithographie est signée **Imp. Lith. Ve Bouasse Lebel & fils aîné, 29 r St Sulpice, Paris.**

L'œuvre se retrouve à peu près semblable en graphie et en négligence dans une chromolithographie. Elle doit appartenir à la même série des Bouasse-Lebel (fig. 181). Le cliché reprend le thème des images en buste, inversé et colorié à la manière des images d'Epinal. (AMG-BU 957/2, ALBUM IV : 17)



182. Image Bouasse-Lebel, d'après Colin.

J. LA LITHOGRAPHIE DE THOMAS

La peinture de Colin a suggéré des idées à une œuvre étrange, hautement fantaisiste dont la Bibliothèque de la Ville de Rouen, conserve un exemplaire.

K. LE PORTRAIT DE BOSCHE

Le visage du Fondateur d'après Colin a été utilisé pour le premier tableau d'une série de portraits de supérieurs, autrefois à la Maison-Mère. L'ensemble des tableaux a émigré à Grand-Bigard à l'exception du premier, le portrait du Fondateur, qui se trouve actuellement au Sint-Jorisinstituut de Bazel, près d'Anvers. Le panneau qui maintient la toile mesure 695 x 580 mm. Le peintre a signé le long du manteau à gauche de la toile: **P. V. D. BOSCHE.**

Il n'a retenu, du tableau de Colin, que la tête légèrement penchée et empreinte de grande bienveillance du Fondateur (fig. 184). La tonalité ocre caractérise la couleur dominante; les cheveux gris, le rabat chiffonné et la calotte à peine visible se conforment au tableau de Reims.

L. NOTES SUR TROIS AUTRES REPRESENTATIONS

Le présent chapitre se complète par la mention de quelques œuvres montrant le Fondateur faisant la classe.



185. Gravure néo-gothique, d'après Colin.

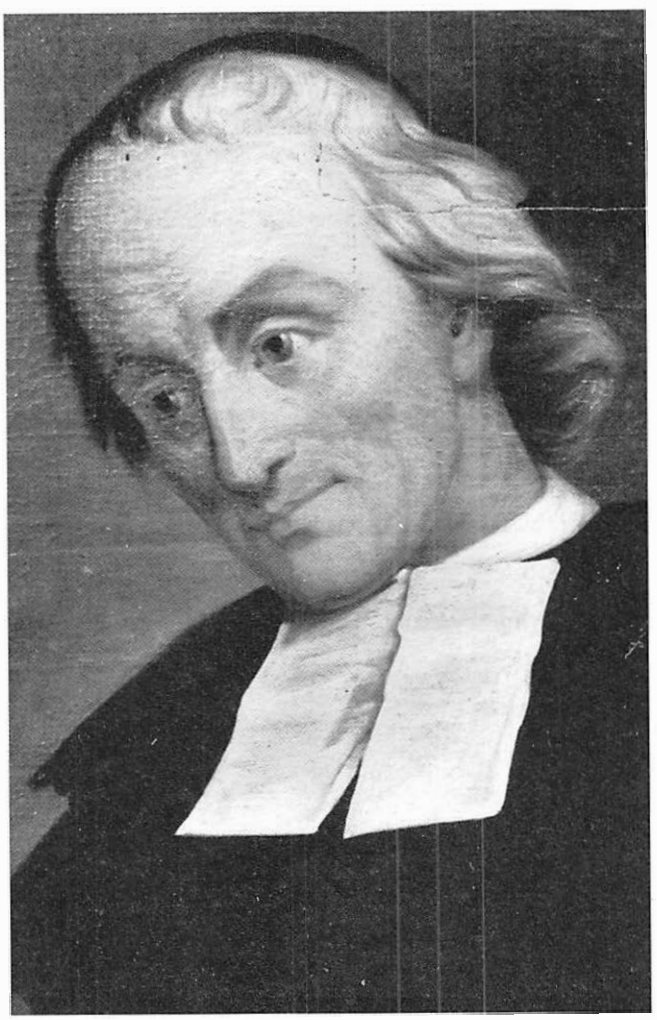
1. La gravure Beauvais

Une gravure orne un « Souvenir du IIe centenaire ». Il s'agit d'une réalisation pleinement dans le style néo-gothique, y compris l'ordonnance et la typographie des textes. Il provient de l'Institut Agronomique de Beauvais et fut imprimé à l'intention des anciens et des parents (fig. 185).

La scène centrale s'inscrit dans un quatrefeuilles. Le Vénérable est assis au centre, un livre à la main esquissant le geste d'enseigner. Il se tourne vers la droite où un garçon se tient debout devant cinq autres assis sur un banc. Le groupe de gauche est présenté de la même manière, un enfant assis au premier rang. Par une série de détails, on s'aperçoit que le modèle reste encore la composition de Colin, mais repensée librement, avec l'intention d'imiter les miniatures des livres d'heures d'autrefois.

2. Le catéchisme dans une église

Une autre gravure représente le Vénérable de La Salle faisant le catéchisme devant un autel. Elle illustre, en frontispice, une **Notice sur le Vénérable Jean-Baptiste de La Salle** annexée au livre de Auguste CHALLAMEL, **Saint Vincent de Paul et le vénérable Jean-Baptiste de la**



184. Portrait de Bosche, d'après Colin. ▶

Salle, Fondateur de l'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes. (2e édition, 1851, à Paris, Adrien Leclère, p. 158)

La gravure (fig. 186) mesure 95 x 61 mm. Le Vénérable est assis entre les deux bras d'un banc de communion courbe. Il paraît porter le gallican rabat noir. Une de ses mains tient le livre et l'autre montre ou le ciel ou la statue qui trône sur le tabernacle. Les écoliers sont groupés devant lui, les garçons d'un côté, les filles de l'autre. Tous tiennent leur livre, sans doute un catéchisme. De chaque côté, un enfant debout. La gravure est assez maladroite.

Sans parler de la présence inusitée de petites filles, faut-il rappeler que le Fondateur écrivit un jour au frère Gabriel Drolin à Rome « Je n'aime pas que nos Frères fassent le catéchisme dans une église; cependant s'il est défendu de le faire dans son école, il vaut mieux le faire dans l'église que de ne le point faire. » (FÉLIX-PAUL, 1954, 86-87)



Le vénérable de La Salle, faisant le Catéchisme

186. Le catéchisme dans une église.

3. La lithographie de Bès et Dubreuil

Une intéressante lithographie, éditée à **Paris chez A. Bès et F. Dubreuil imp. édit. rue Cît le Cœur, 11,** transpose habilement le tableau de Colin, dont elle inverse de nombreux éléments (fig. 187). Le Fondateur apparaît beaucoup plus jeune, un livre ouvert dans sa main gauche. L'écolier devant lui tient fermé son livre de classe. Le Frère émigre dans le fond, derrière les écoliers; le dessinateur conserve l'écolier de l'angle gauche du tableau de Colin, mais il lui fait joindre les mains au lieu de tenir un livre. Enfin, le crucifix, posé sur une sorte de crédence est celui de tous les tableaux de la suite Scotin et le mur s'orne vers la droite d'un tableau représentant la Sainte Famille.

4. La peinture du Krug

Edouard Krug (1829-1901), peintre né à Drubec dans le Calvados, exposa, au Salon de 1884 à Paris, sur demande du Supérieur Général, une composition intitulée **Le Vénérable de La Salle, Fondateur des Frères des Ecoles Chrétiennes en 1680, fait lui-même la classe aux enfants à Reims, sa ville natale.** C'est notre tableau (fig. 188)



à Paris, chez A. Bes et F. Dubreuil, imp. édit. rue Git-le Cœur, 11.

(Déposé)

JEAN BAPTISTE DE LA SALLE,

Prêtre, Docteur en Théologie, Ancien Chanoine de Notre Dame de Reims,

INSTITUTEUR DES FRÈRES DES ÉCOLES CHRÉTIENNES,

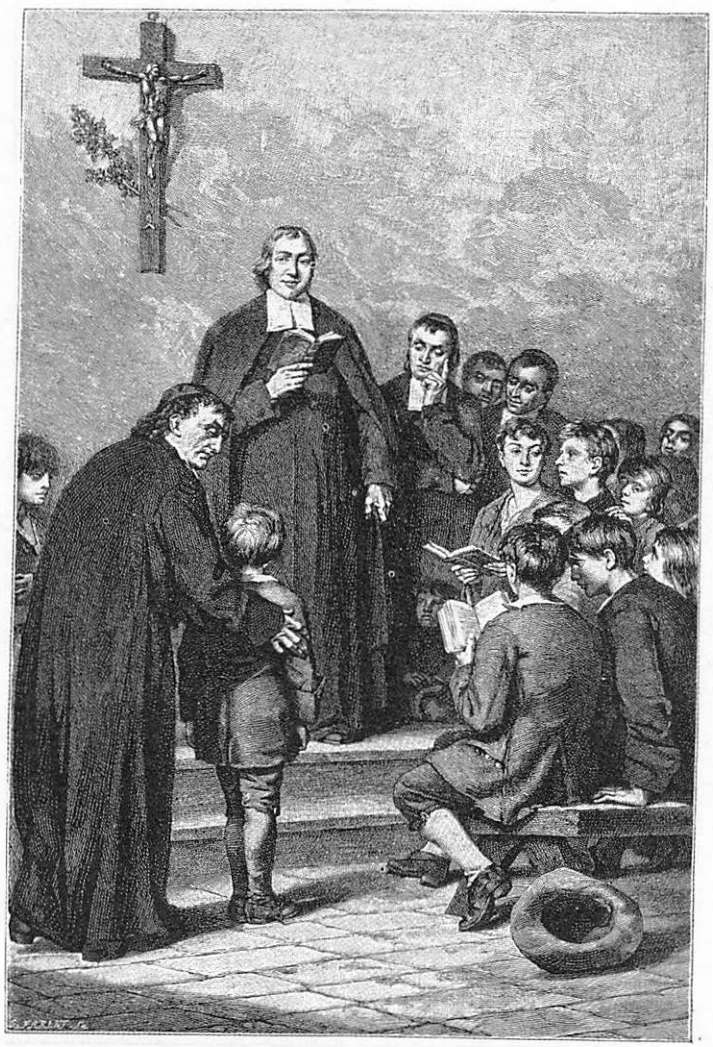
Mort à Rouen le Vendredi-Saint de l'année 1719, âgé de 68 ans.

Déclaré **Vénérable** par N.S. Père le Pape **Grégoire XVI**, le 8 Mai 1840.

Les souvenirs de Colin s'éloignent, mais l'enfant debout et son compagnon assis au coin d'un banc restent présents, de même que le crucifix bien visible sur le mur du fond.

Le Vénérable occupe une place dominante, au centre de la composition ; ses auditeurs se divisent en deux groupes, d'un côté le Frère qui présente l'écolier interrogé, de l'autre un autre Frère et le groupe d'enfants attentifs dont l'artiste varie avec l'imagination l'expression des visages.

Bientôt apparaîtra une image de P. Molitor, incisée par Forberg, qui continuera, après la béatification, la tradition de Colin, Bès, Krug et tous les autres.



◄ 187. Lithographie de Bès et Dubreuil.

188. Peinture de Krug.

NEUVIEME PARTIE

LES ILLUSTRATIONS GAVEAU

En 1882, paraît un livre signé par Abel GAVEAU, prêtre, La jeunesse du Vénérable DE LA SALLE. **Il comporte quatre gravures, dont trois de Gerlier et une de Farlet.**
En 1883, l'abbé Gaveau signe une seconde œuvre, Vie du Vénérable DE LA SALLE, **éditée par la Procure Générale de Paris. Une nouvelle édition paraîtra en 1886 et une troisième en 1892. Les illustrations, par Farlet et Gerlier, y sont plus abondantes, mais nous les savons réalisées d'après des œuvres d'un peintre appelé Bonnard. De ces dernières nous possédons encore les originaux; l'œuvre de Bonnard sera donc analysée en premier lieu.**

I

LES OEUVRES DE BENOIT BONNARD

Elles se trouvent à la Maison Généralice de Rome. Les thèmes que nous devons à Bonnard sont au nombre de cinq dont quatre utilisés pour les éditions de Gaveau. Un tableau original a été égaré, mais nous possédons la gravure correspondante. Les originaux sont des grisailles: peut-être, dès le départ, étaient-elles destinées à être gravées?

Benoît-Noël Bonnard, né à Lyon en novembre 1821 a étudié et professé le dessin dans sa ville natale. (BÉNÉZIT 1976 2: 155) Il ne faut pas le confondre avec le peintre moderne très célèbre de ce nom.

A. LA DISTRIBUTION DES PAINS

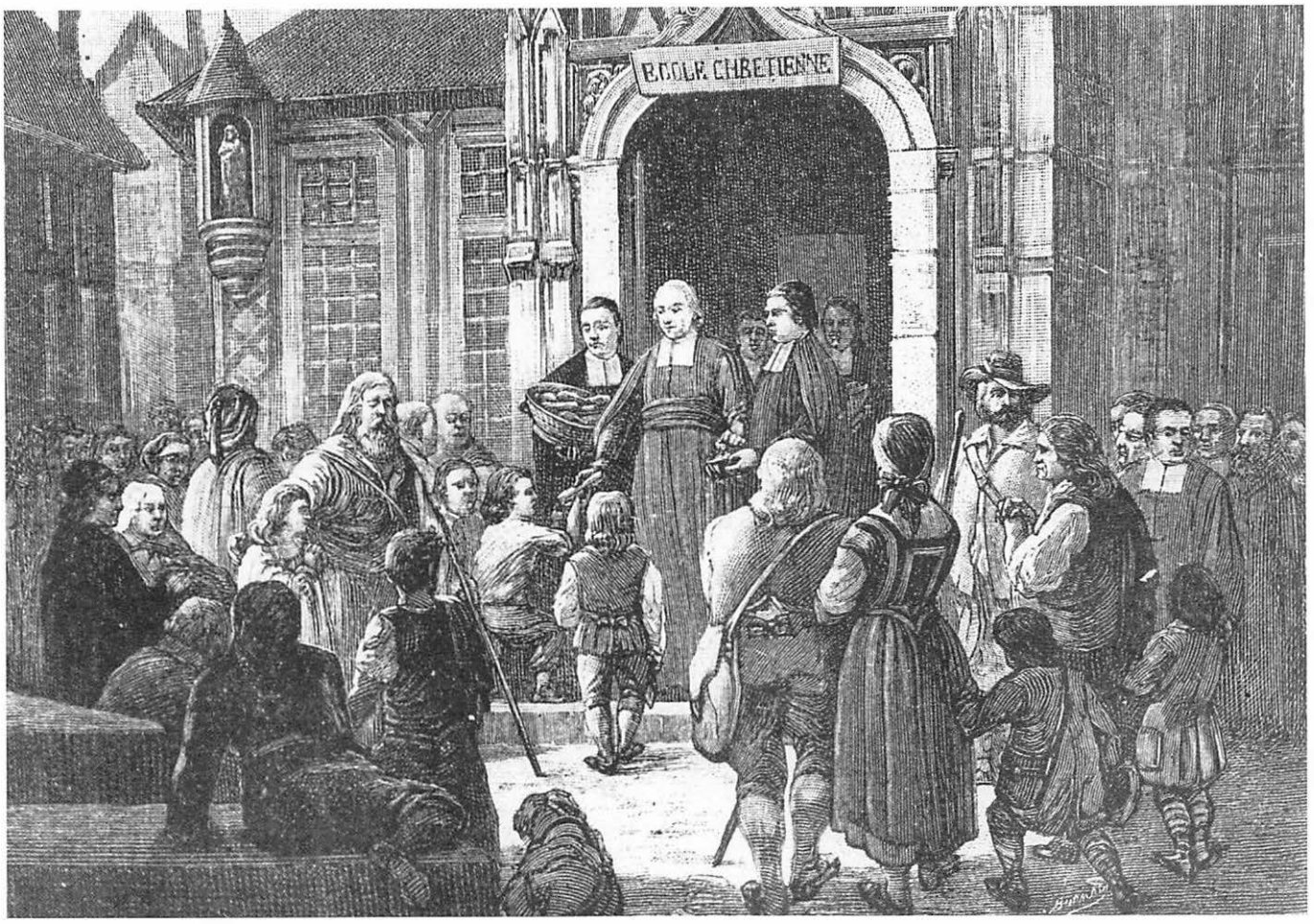
a) Si nous ne possédons plus la grisaille d'origine, la gravure de la **Vie** de Gaveau (fig. 189) porte, par exception, la signature de l'auteur (p. 143).

L'inspiration, de toute évidence, vient de Jopé, mais le développement du thème est tel qu'on peut considérer l'œuvre comme originale.

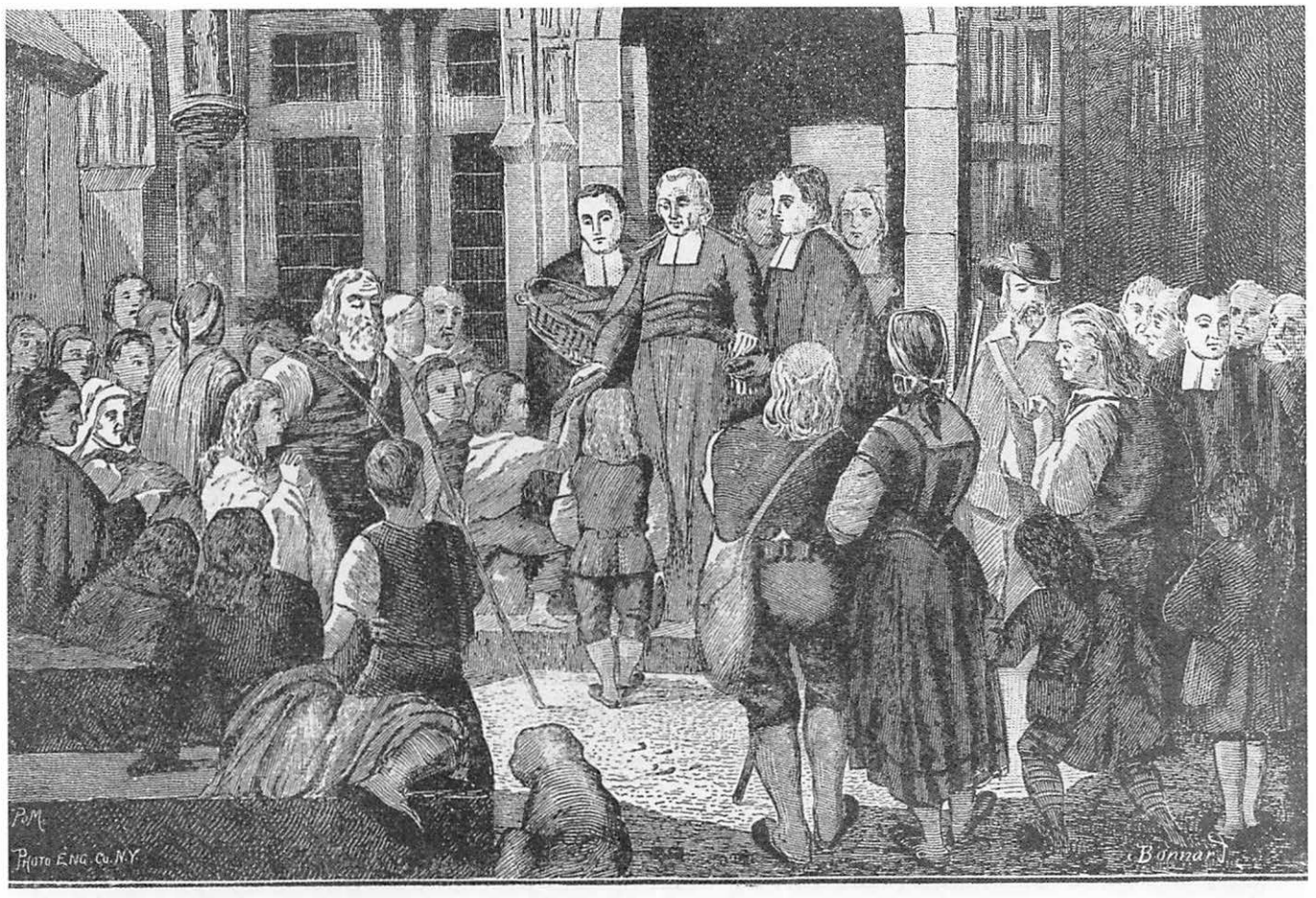
Le cadre évoque une place du moyen âge: de grandes fenêtres à petits carreaux, une échauguette contenant une statue de la Madone. Au centre d'un bâtiment de style gothique, s'ouvre une porte cochère au-dessus de laquelle une inscription indique: **ECOLE CHRETIENNE.**

M. de La Salle apparaît sur le seuil et tend un pain à un pauvre qui le reçoit à genoux. A la gauche du saint, un Frère porte une corbeille remplie; à la droite, trois autres Frères. Ce sont des pains qu'ils distribuent et non plus de l'argent comme dans les gravures Anaclet. Le souvenir historique remémoré diffère: la réaction du Fondateur et de ses Frères lors d'un temps de famine, et non plus

190. La distribution des pains, gravure américaine. ▶



189. La distribution des pains, d'après Bonnard.



THE VENERABLE DE LA SALLE DISTRIBUTING HIS GOODS TO THE POOR.

la volonté du saint qui, un jour, voulut se séparer de ses biens pour mieux ressembler à ses pauvres maîtres d'école. La place de la gravure dans l'ouvrage de GAVEAU confirme bien qu'il s'agit de l'illustration d'une scène de famine (1886 : 143).

La foule est nombreuse. Un premier groupe vers la droite se voit de dos et de profil, deux hommes, deux femmes et deux enfants. En arrière, un groupe moins détaillé entoure la silhouette d'un Frère à rabat blanc. La partie gauche dessine trois silhouettes assises et un chien occupant l'avant-plan ; une foule compacte, dominée par un vieillard barbu entraînant une fillette, reflue jusque dans la rue voisine.

Cette composition retient l'attention, car nous la connaissons aussi par une gravure et une lithographie.

b) La gravure est insérée dans une édition américaine de la vie du Fondateur, **The Ven. Baptist de La Salle, the true Friend of Youth, Founder of the Brothers of the Christian Schools**, éditée à New York, de La Salle Institute, en 1885. La gravure mesure 125 x 87 mm. L'interprétation supprime toute la partie supérieure de la composition (fig. 190).

La gravure est signée **POM/Photo ENG Co N.Y.** Le nom de Bonnard, dont la graphie est conforme à celle des tableaux, (ce qui n'est pas le cas pour la gravure de Gaveau) prouve que la gravure américaine a été prise sur l'original en grisaille.

c) Le chromolithographie est signée **Testu et Masson Paris.** Elle prend plus de liberté par rapport à Bonnard. Le texte qui commence au recto donne un abrégé de la vie du saint.

L'avant-plan disparaît. Le Vénérable est vu de profil devant la maison des Frères. Un enfant à grande écharpe rouge et jaune se presse contre lui. La porte gothique est ouverte, il en sort un Frère tenant une corbeille de pain ; un autre Frère apparaît derrière lui. Du groupe de droite, ne demeure que la figuration de deux pauvres dont un vieillard barbu qui tend la main. A gauche, l'avant-plan disparaît. Foule très dense : femme portant son enfant, femme présentant son petit garçon, vieillard à la béquille, femme à genoux, etc.

Le fond du tableau montre des maisons à la manière du moyen âge à pans de bois.

B. LE VOEU HEROIQUE

Le châssis mesure 1000 x 810 mm : mesures de toutes les peintures de la série. L'œuvre est signée sur la marche de l'autel (fig. 191).

Le thème proposé : le vœu « héroïque » de 1691, à Vaugirard, par lequel M. de La Salle et les Frères Gabriel Drolin et Nicolas Vuyard s'engagèrent à s'associer et à s'unir pour procurer et maintenir l'établissement de la société des Ecoles Chrétiennes. Blain nous dit : « Ils furent inspirés de faire ce vœu qu'ils prononcèrent à genoux l'un après l'autre. » Où ce vœu fut-il prononcé ? non pas dans la chapelle du noviciat, érigée plus tard — l'autorisation ne sera donnée que le 27 mars 1697 mais sans doute dans l'oratoire de la communauté.

Le peintre se méprend donc certainement en figurant la scène dans une immense église de transition romane-gothique dont on aperçoit deux chapelles du



191. Le voeu héroïque, par Bonnard.

déambulatoire avec de grandes fenêtres à rosaces.

Le saint, en surplis, est à genoux devant le Saint Sacrement exposé sur l'autel. Un cierge allumé dans la main, il lit la formule de consécration. Debout derrière lui, les deux Frères attendent leur tour de consécration, tenant cierge et formule. Ils sont représentés en manteau à manches flottantes.
La gravure, quant à elle, n'est pas signée; elle se trouve à la page 77 de l'édition de 1883 et de 1886.

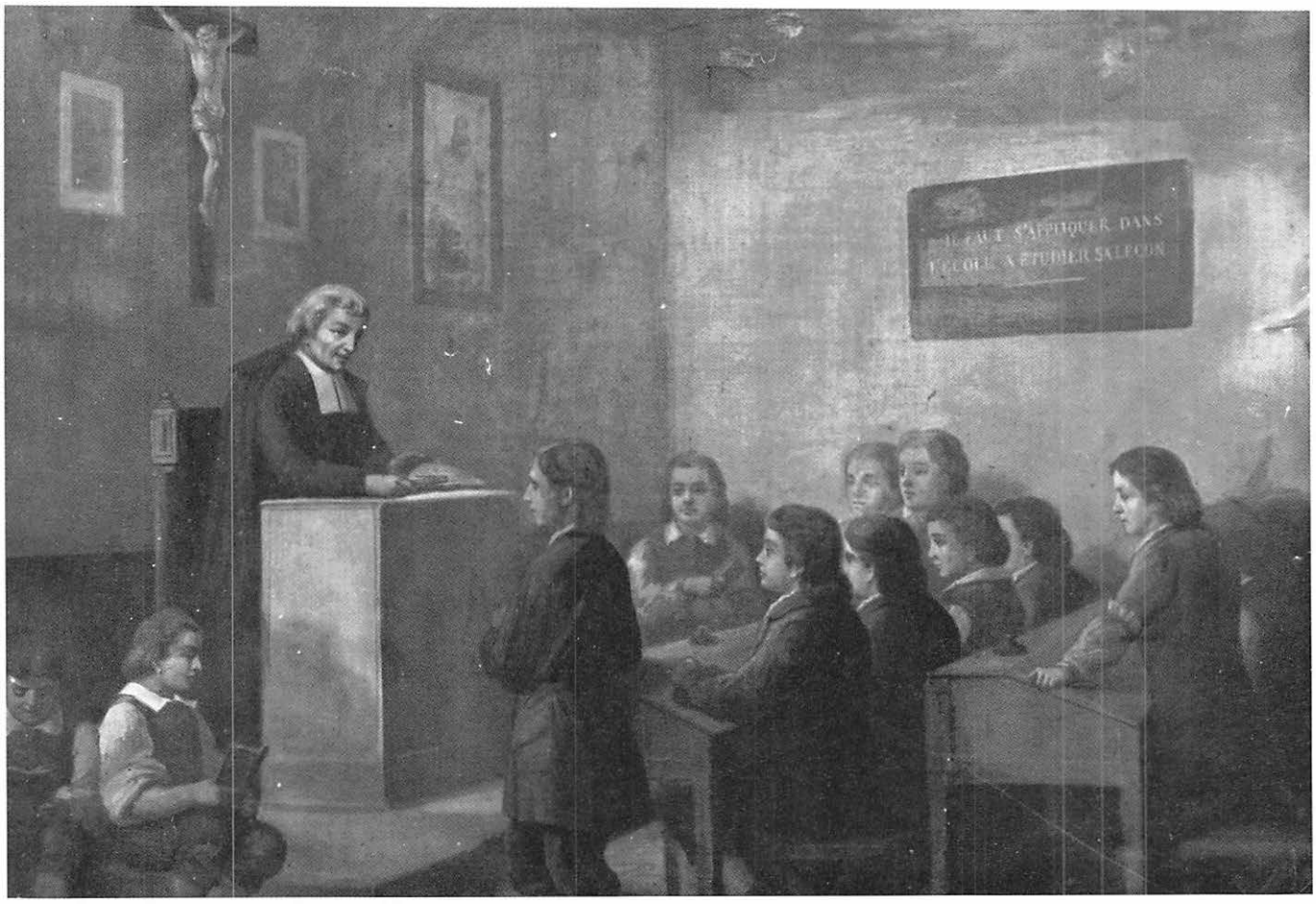
C. LE SAINT ENSEIGNE LES ENFANTS

Il s'agit du troisième sujet de Bonnard, conçu avec ampleur et très différemment de Colin (fig. 192). Le Fondateur se tient assis au bureau du maître, surélevé sur une estrade. Il garde son manteau. Le fauteuil a des montants de bois travaillés. Un livre est posé sur le banc du professeur.

A sa gauche, deux écoliers, livre en main, sont assis sur le bord de l'estrade. Les autres écoliers forment un groupe varié; devant de grands bancs sont assis chaque fois quatre écoliers. Les sièges ont des pieds en croix. Dans le fond, trois écoliers s'appuient au mur.

Derrière le pupitre magistral, un crucifix est suspendu entre deux cadres; un troisième motif encadré, plus grand, se trouve à leur droite.

Du côté des écoliers, un écriteau sur lequel on lit: « Il faut s'appliquer dans /



192. Le Vénérable fait la classe, par Bonnard.

l'école à étudier sa leçon ».

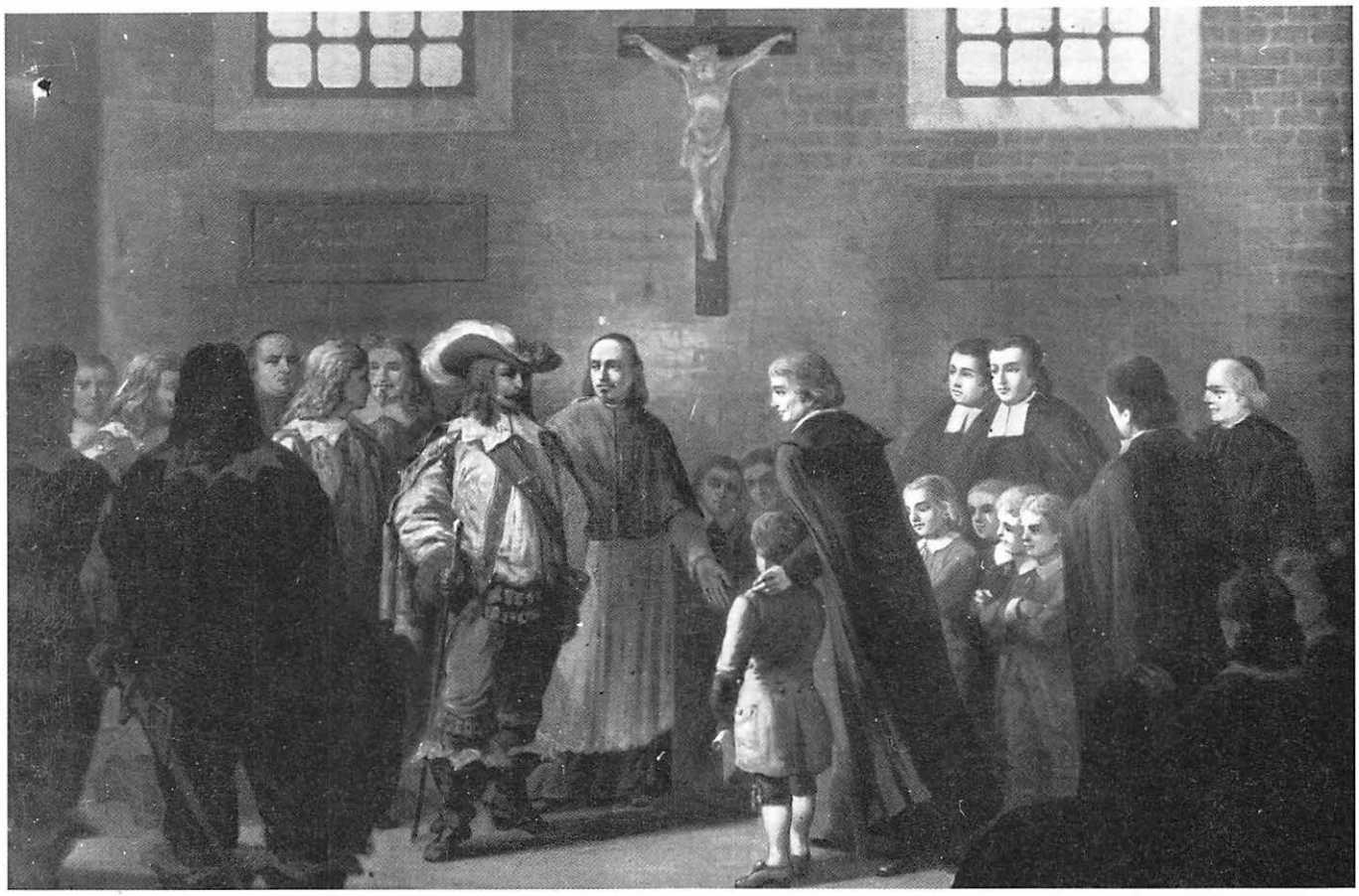
Comme nous aurons à rencontrer d'autres sentences de même type, il n'est pas sans intérêt de relire une page de la **Conduite des Ecoles,** dont une édition paraissait en la même année (1863) que Gaveau.

> « Dans chaque classe, il y aura six sentences qui serviront au maître pour faire connaître aux écoliers leurs principaux devoirs et pour les leur rappeler, par un seul signe, lorsqu'ils y manqueront. Ces six sentences seront exprimées dans les termes suivants :
> 1. Il faut s'appliquer dans l'école à étudier sa leçon
> 2. Il faut toujours écrire sans perdre le temps
> 3. Il ne faut ni s'absenter de l'école, ni y venir trop tard sans permission
> 4. Il faut écouter attentivement le catéchisme
> 5. Il faut prier Dieu avec piété dans l'église et dans l'école
> 6. Il faut faire attention aux signes. » (Conduite II, IV : 117-118).

La gravure de Bonnard se trouve à la p. 139 des éditions 1883 et 1886 de Gaveau.

D. LA VISITE DU ROI JACQUES II

Maillefer fut le premier à rapporter le fait (MAILLEFER 1723 : 87). M. de La Salle avait recueilli, sur la demande de l'archevêque de Paris, cinquante jeunes irlandais venus en France pour échapper



193. La visite de Jacques II, par Bonnard.

aux persécutions religieuses.

> « Le Roi d'Angleterre, accompagné de M. le Cardinal de Noailles, les honora de sa visite. Il voulut être le témoin de la manière chrétienne dont on les instruisait. Il parut content des peines et des soucis qu'on apportait pour leur éducation et du progrès qu'ils avaient fait en peu de temps. Il marqua à ce sujet son estime à M. de La Salle à qui il voulut même témoigner sa reconnaissance avec beaucoup de bonté. »

L'original de la grisaille de Bonnard (fig. 193) se trouve aux archives de Rome. (AMG-T 5)

Au centre, face à face, le roi Jacques II flanqué du cardinal et M. de La Salle qui présente un enfant en lui posant la main sur l'épaule. Le roi, la tête couverte d'un chapeau à plumes, un grand cordon lui barrant la poitrine, porte une canne. Le cardinal, en rochet et surplis, lui parle. Le Fondateur est en soutane et manteau. La suite du roi est à gauche, sept nobles à perruque, col de dentelles et bottes. A la droite, quatre Frères, dont un vue de dos, en manteau, se distinguent d'un groupe d'écoliers rangés à droite de M. de La Salle tandis qu'un autre rang se tient derrière un banc. La classe est parcimonieusement éclairée par deux baies à petits carreaux haut placés. Au centre, le crucifix et sous les fenêtres, deux sentences : « Il faut écouter attentivement le catéchisme » et « Il faut prier Dieu avec piété dans l'église et dans l'école ».

La gravure de la scène apparaît à la page 200 de Gaveau, édition de 1883 et de 1886.

Cette composition a inspiré Edouard Garnier, pour une scène analogue, inversée (fig. 194), que Trichon a gravée pour l'édition illustrée de RAVELET (1888 : 161).

Falguière choisit le même thème pour un des deux reliefs du monument de Rouen.

E. LE FRERE PHILIPPE

Pour dater les grisailles dont il vient d'être question, il faut se référer à une cinquième œuvre, de mêmes dimensions et visiblement de la même main, représentant le Frère Supérieur Philippe lisant une consécration devant un grand tableau de la Sainte Famille.

Dans une circulaire du 30 novembre 1872, le Frère Philippe exprimait ses graves soucis devant un projet ministériel qui restreignait la dispense du service militaire aux seuls Frères exerçant dans les écoles communales. Pour implorer le ciel d'épargner aux jeunes religieux la redoutable épreuve de la caserne, il prévoyait neuf moyens, dont le premier est rédigé de la manière suivante :

> « Le très-cher Frère Supérieur fera exécuter pour être placée dans chaque chapelle ou oratoire de nos maisons, une gravure représentant la sainte Famille avec quelques Frères en prière. Au bas de ce tableau, seront gravées ces paroles : Nous les avons invoqués et ils nous ont exaucés. »

Une note de la Procure Générale du 31 mai 1873 annonce, « Ce tableau photographié est terminé. » Le tableau existe en trois formats, (4 x 35 ; 22 x 12 ; grandeur carte de visite. La note dit : « Nous pouvons vous en fournir tel nombre que vous désirerez, soit pour la communauté, soit pour être donné à des bienfaiteurs. »

Il existe un autre tableau de Bonnard : M. de La Salle travaillant à la formation des Novices (RAVELET 1888 : 325).

Notre peinture se place quelque temps avant la date de la circulaire, sans doute, ainsi que les autres qui attendront jusqu'en 1883 leur édition.

II

Les œuvres de Gerlier

L'édition de Gaveau est rehaussée de quatre gravures de Gerlier, de format plus restreint que celles de Bonnard, soit 70/100 x 70 mm.

A. LE SAINT, ENFANT

Gerlier signe la composition ; du graveur nous n'avons que les initiales **L.R.sc.** qu'une autre gravure, celle de la visite de Pontcarré, nous aide à interpréter comme étant de L. Rousseau. Ce sont deux noms bien connus dans le monde des illustrateurs de livres. Gerlier, dessinateur lithographe et graveur, né à Paris en 1826, travailla à New-York, La Nouvelle-Orléans et Bruxelles avant de revenir à Paris en 1861 ; il collabora à divers journaux. Adhémar et Lethève (1955 : 60) lui attribuent des images religieuses éditées par Bertin et Jamin en 1848. Quant à Léon Rousseau, graveur sur bois à Paris, il travailla de 1875 à 1892 (BÉNÉZIT 1976 9 : 136).



194. La visite de Jacques II, par Garnier.



195. Le Vénérable et sa grand-mère, par Gerlier.

Par les biographes du Fondateur, nous savons que la personne représentée est la grand-mère du petit Jean-Baptiste. La noble dame, en grands atours, assise dans un fauteuil, esquisse un geste d'étonnement vers l'enfant qui lui tend un livre ouvert, plus intéressé par la vie des saints que par la réception mondaine. (GAVEAU 1883 ET 1886: 27) (fig. 195)

B. LE CHANOINE DE LA SALLE DANS SA STALLE

Les deux signatures sont les mêmes que dans la gravure précédente. (GAVEAU 1883 ET 1886: 39)

Dans les stalles gothiques, à côté du somptueux trône de l'archevêque, le saint prie, tête baissée, les mains jointes. Deux de ses confrères chanoines, plus âgés, occupent les stalles voisines (fig. 196). Les formes ne correspondent nul-



196. Le Vénérable dans sa stalle de Reims, par Gerlier.

lement à celles du mobilier de la cathédrale de Reims.

C. M. DE LA SALLE EN PRIERE

Le saint se tient à genoux entre les poteaux extrêmes du banc de communion, devant un autel richement paré de dentelles et de fleurs. En manteau et soutane, les mains réunies sur le haut de la poitrine, il lève la tête en une prière fervente (fig. 197).

Le cadre représente une église romane, avec une vue sur une chapelle latérale: l'artiste veut sans doute faire allusion à l'abbatiale de Saint-Remi à Reims. (GAVEAU 1883 ET 1888: 59)



197. Le Vénérable en prière, par Gerlier.



198. La rencontre avec Nyel, par Gerlier.

D. LA RENCONTRE AVEC NYEL

(GAVEAU 1883 : 89, 1886 : 85) La scène se déroule devant une porte cochère à grosse serrure et marteau. Le saint se prépare à entrer, corps courbé, chapeau à la main. Il se détourne vers un homme assez corpulent, qui appuie sa main droite sur l'épaule d'un garçonnet (fig. 198).

Le Frère Rousset reproduit une copie de la scène mais en couleurs : il s'agit d'une grande peinture conservée dans les combles de l'Hôtel de La Salle à Reims ; il le commente : « Ce tableau, d'après une gravure de Gerlier tirée de la vie du saint par Gaveau est sans valeur artistique. Mais dans toute l'iconographie lasallienne, elle est la seule à représenter cet événement qui allait changer la vie du Chanoine de La Salle. (ROUSSET 1979 : fig 18)



199. Une visite à Saint-Yon, par Gerlier. ▶

E. UNE VISITE A SAINT-YON

Est-ce la visite de Monsieur de Pont-Carré? Le saint, chapeau à la main, se penche avec attention vers un jeune garçon qui lui parle en relevant la tête. Un troisième personnage en habit noble prend une attitude réfléchie, une main au menton (fig. 199). L'hypothèse se confirme par le texte de Gaveau qui avoisine la gravure. Parlant de M. de Pont-Carré, il écrit: « On le trouvait méditant dans les jardins, se promenant dans les vastes allées où jouaient les enfants, causant parfois familièrement avec l'un deux, en compagnie de M. de la Salle » (GAVEAU 1886: 22).

Le fond montre des arbres, des écoliers et divers bâtiments au-dessus desquels pointe la flèche aiguë d'une église ou d'une chapelle. La signature est double; en plus du nom du dessinateur, elle nous révèle celui du graveur: **Gerlier** et **L. Rousseau.**

III
C. Les œuvres de Farlet

D'autres moments considérés comme significatifs de la vie du Vénérable de La Salle furent confiés à la plume de Farlet. Deux sont des pleines pages et deux autres adoptent les mêmes dimensions mineures que les œuvres de Gerlier dans l'édition de Gaveau.

A. LE PELERINAGE A AUBERVILLIERS

La scène se rapporte à un épisode de la vie de M. de La Salle, raconté par Blain et que Maillefer introduit dans le manuscrit Reims. Selon le premier, le pèlerinage s'explique comme suit:

> « C'était pour intéresser dans sa cause la sainte Mère de Dieu, qu'il avait mené en pélerinage les Frères à Notre-Dame des Vertus, lieu de dévotion fort fréquenté qui est à deux petites heures de Paris, qu'il y avait célébré la sainte Messe et qu'il les avait tous communiés. » (BLAIN 17933a: 298-299)

Une note du Frère Lucard, dans le projet de la 4e édition de la **Vie du Vénérable,** fixe mieux l'intérêt de la scène dessinée par Farlet:

> « La dévotion à Notre-Dame-des-Vertus remonte au XIVe siècle. Avant de fonder sa congrégation, M. Olier s'y rendit plusieurs fois de suite afin de consulter Dieu par la prière. Le séminaire et la paroisse de Saint-Sulpice y allaient chaque année en procession le mardi de la Pentecôte. Le vénérable de La Salle avait fait partie du pèlerinage de 1671 et avait conservé le souvenir des pieuses impressions qu'il y avait éprouvées. Une plaque de marbre, placée par les soins du F. Irlide, supérieur général, dans la chapelle de Notre-Dame-des-Vertus, rappelle celui que le saint fondateur y fit en 1690 avec les Frères de Paris » (p. 59 du ms).

L'original de la gravure, non signé, (fig. 200) est une gouache conservée aux Archives de la Maison Généralice (AMG-BU 957/3, 1: 15). Elle mesure environ 240 x 170 mm.

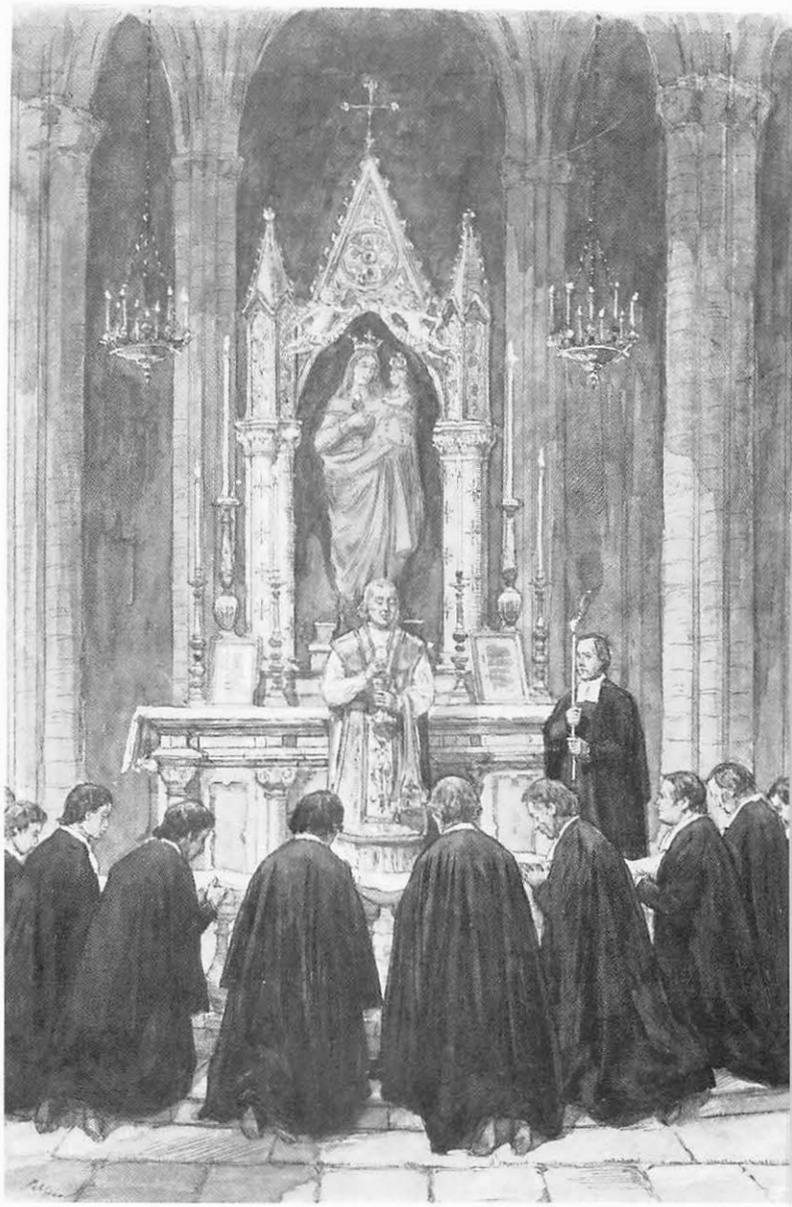
Dans une église gothique à minces piliers, un autel très riche rayonne dans la lumière. Une statue de la Vierge à l'Enfant surmonte un autel néo-gothique, au centre d'un dais richement ouvragé où deux angelots portent l'inscription **VITA DULCEDO ET SPES NOSTRA.** Deux luminaires à chandelles allumées pendent des voûtes. M. de La Salle est au milieu, tourné vers les Frères.

200a. Pèlerinage à Aubervilliers, gravure originale. ▶

Il porte les vêtements liturgiques et, tenant une hostie, se prépare à distribuer la sainte communion. A droite, un Frère sert la messe, un long cierge allumé dans les mains. Au bas de l'autel, neuf Frères appuient leurs mains sur un banc de communion et les introduisent sous la nappe.

La gravure, signée sur un carreau à l'avant-plan, orne la p. 169 de l'édition de 1883 et de 1886. Elle mesure 150 x 90 mm. L'effet n'a pas la spontanéité et le relief de la gouache, mais le graveur s'est efforcé de rendre tous les détails avec grand soin.





A propos d'Aubervilliers encore, l'œuvre du pèlerinage a répandu une image représentant dix personnages célèbres en prière devant Notre-Dame des Vertus (fig. 201). « L'Abbé de la Salle » y figure en compagnie de Louis XIII, du Vénérable Eudes, du cardinal de Bérulle, etc. Le dessin, très pauvre, est de Maradin. Le graveur signe **V. Clergé** et date son œuvre : **8 décembre 1874**. L'imprimeur est **H. Geny-Gros à Paris.** (AMG-BU 957/5, 3)

Malgré sa naïveté, cette image est singulièrement évocatrice. Elle groupe en effet les protagonistes principaux de la grande Ecole Française de spiritualité, qu'on préfère aujourd'hui appeler l'Ecole bérullienne. Il n'y manque que Condren.

200b. Pèlerinage à Aubervilliers, gravure gouachée.



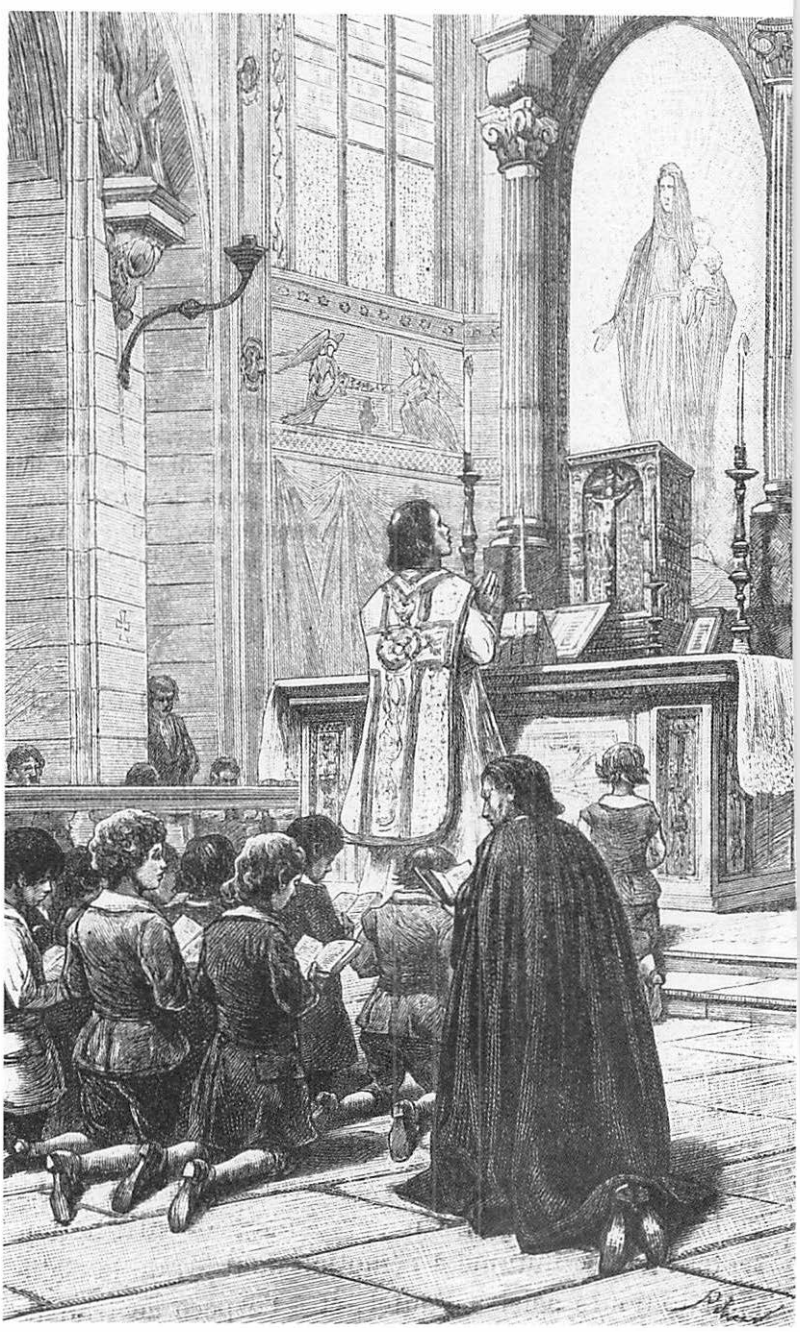
201. Image d'Aubervilliers, par Clergé.

B. LE VENERABLE CELEBRE LA MESSE

Farlet signe la gravure en même temps que Sellier. Louis Sellier a produit une douzaine de dessins pour l'édition de Ravelet, dont les originaux se trouvent en AMG. Ce sont presque tous des vues d'architecture.

La gravure mesure 147 x 90 mm. La scène est une interprétation assez littérale de celle que Jopé introduisit dans la lithographie d'hommage au Frère Philippe, mais Sellier lui donne un cachet prononcé de réalisme. (GAVEAU, 1883: 228, 1886: 236)

Dans le chœur d'une église gothique, un autel de style classique se dresse devant une grande statue de la Vierge à l'Enfant apparaissant sous une grande arcade à colonnes corinthiennes. Le saint en chasuble est vu de dos, tourné vers le crucifix posé sur le tabernacle. Devant l'autel, un groupe d'enfants est agenouillé sur les grandes dalles du chœur, attentifs à lire dans leur livre de prière, sous le regard d'un Frère agenouillé de même et qui se tourne vers les enfants (fig. 202).



202. Le Vénérable célèbre la messe, par Farlet. ▶



203. Le Vénérable perdu dans la neige, par Farlet.

C. LE SAINT PERDU DANS LA NEIGE

Farlet signe seul une gravure où l'on voit le saint dans un paysage hivernal, agenouillé, les bras tendus au ciel, son chapeau tombé à quelque distance (fig. 203).

Maillefer rappelle l'incident :

> « Il lui arriva, vers la fin de cette année (1680) un accident qui le mit dans un grand danger de sa vie. Un jour qu'il revenait de campagne, il tomba une si grande quantité de neige qu'elle couvrit tous les chemins. Il s'égara, et tomba de son cheval dans un fossé très profond d'où il ne se sortit qu'après de longs et pénibles efforts qui lui causèrent une rupture. » (MAILLEFER, 1723 : 17, 1740 : 24-25 ; BLAIN 1733a : 167)

Maillefer a écrit deux récits ; dans le deuxième, il ne parle plus du cheval.

L'auteur de notre illustration a opté pour la facilité. Il se contente de montrer le saint rendant grâce au ciel pour son salut. (GAVEAU 1883 : 102, 1886 : 99)

D. LE VENERABLE REÇOIT LE VIATIQUE

Ici encore (fig. 204), la signature du graveur figure seule. La scène est un peu étrange. (GAVEAU 1886 : 263) Le Fondateur, agenouillé sur le parquet, en aube et étole, détourne la tête vers le prêtre qui apporte le Viatique, accompagné d'un enfant de chœur à rabat qui porte un encensoir. La chambre du malade est vaste ; le lit comporte un ciel porté par une colonne. Un fauteuil d'un style Louis XVI anachronique est placé derrière le saint, qui vient en effet de le quitter pour se précipiter à genoux ainsi que le raconte son biographe : « Il se fit revêtir d'une aube et d'une étole [...] il se fit lever et on le mit sur un siège. Mais quand le Curé entra dans sa chambre, il ranima le peu de vie qui lui restait et se prosterna pour adorer son divin maître. » (MAILLEFER, Carbon : 161)



204. Le Vénérable reçoit le viatique, par Farlet. ▶

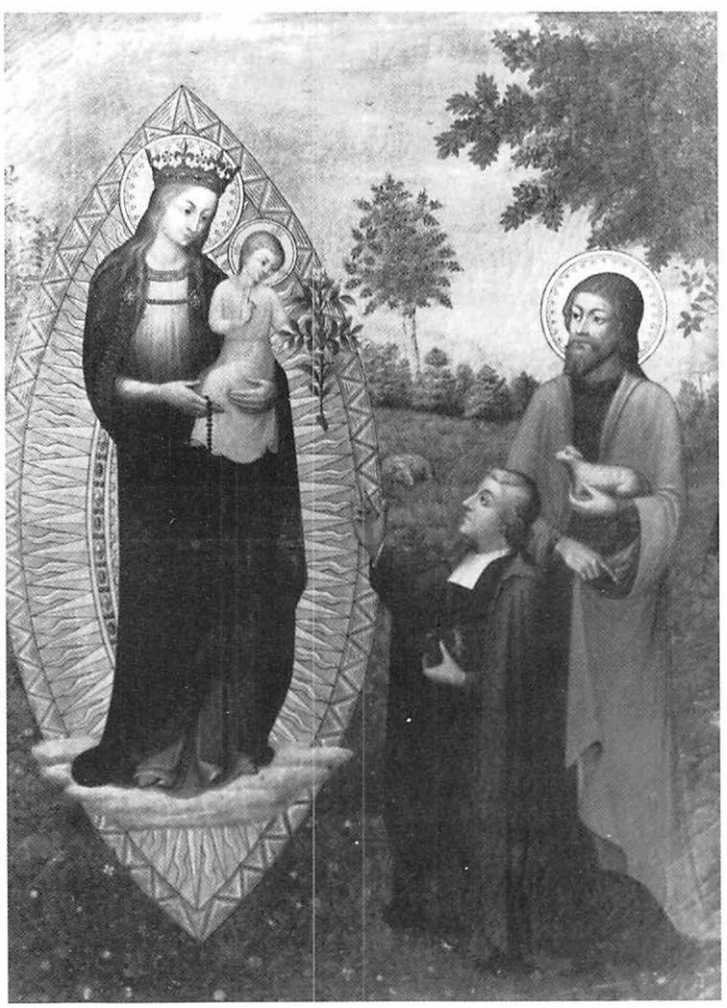
Ainsi, la « Vie » de Gaveau fournit l'occasion d'une nouvelle iconographie, plus narrative qu'auparavant. La béatification, puis la canonisation accentueront le mouvement, si bien que l'iconographie moderne s'éloignera de plus en plus des habitudes anciennes dont nous tentons ici d'identifier les étapes.

IV

L'iconographie néo-gothique

L'art religieux du XIXe siècle, à partir de l'époque romantique, subit une forte influence de la doctrine du retour au moyen âge. Nous en avons déjà cité des exemples : une adaptation de Colin, la visite au prisonnier.

L'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes ne fut pas étranger au mouvement, surtout en Belgique où l'on fonda des écoles d'art, dites Ecoles Saint-Luc, dans le but affirmé de faire connaître et de propager des formes artistiques que l'on croyait spécialement liées à la religion chrétienne.



L'inspiration première vint d'Angleterre, à travers l'œuvre de l'architecte Augustus-Charles Pugin (1762-1832) et de son fils Augustus Welby Northmore (1812-1852), dont la doctrine se répandit, en Flandre notamment, grâce au baron Jean-Baptiste de Béthune et à Joseph de Hemptinne. En novembre 1862, à Gand, le Frère Marès, commença des leçons de dessin pour quelques garçons d'un patronage dépendant d'une Société Saint-Vincent-de-Paul présidée par Hemptinne. L'œuvre modeste devint, en peu d'années, une école très réputée d'architecture et d'art. Elle essaima dans divers villes de Belgique et il y eut une tentative à Lille en France. A la veille de la guerre de 1914, les Frères dirigeaient huit écoles Saint-Luc.

Il ne faut pas s'étonner dès lors si, dans

◀ 205. La peinture Courtrai.

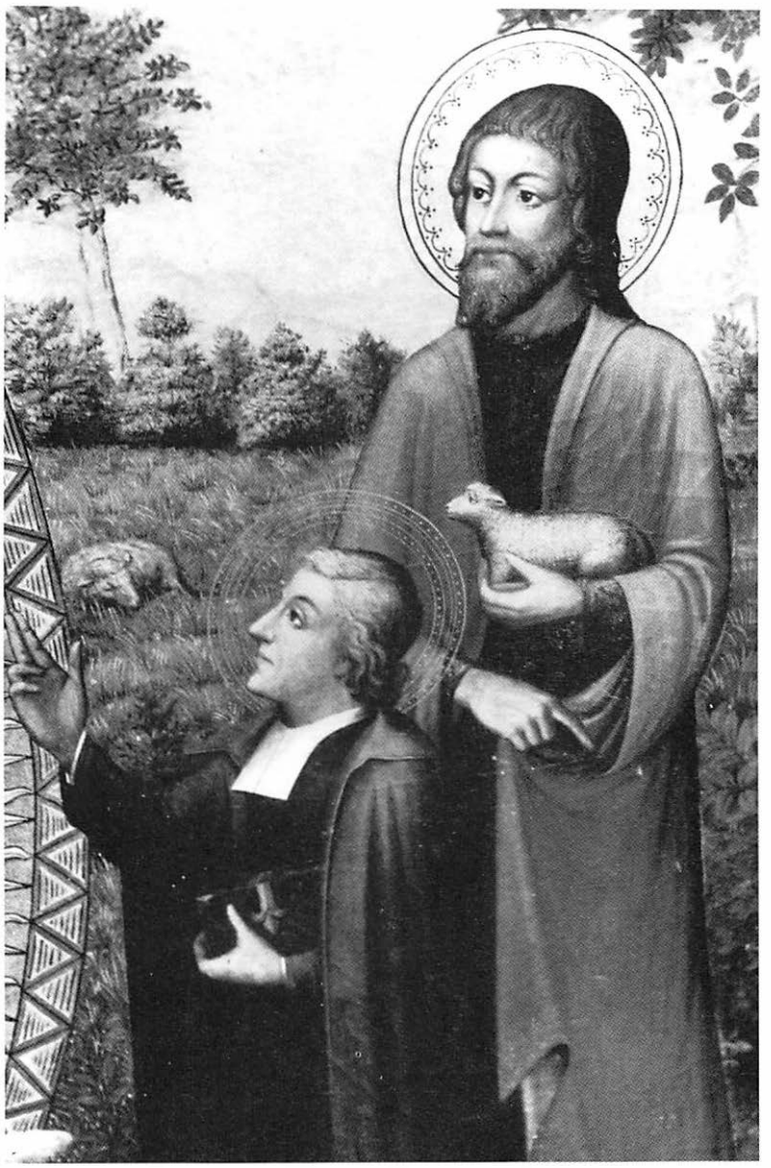
ces écoles, les images du fondateur se multiplièrent, fût-ce à titre d'exercice pour les étudiants. Malheureusement, il n'en reste pas grand chose.

Un exemple parfait du style néo-gothique est conservé au Sint-Jozefinstituut de Courtrai. L'auteur s'appelle Séraphin Seys, décédé en 1919. Peintre de portrait et de scènes religieuses, il se forma à l'Ecole Saint-Luc de Gand (DE MAEYER 1988 : 372).

L'œuvre provient de l'ancienne Communauté dite du Casino à Courtrai (fig. 205, 206, 207). La toile mesure 930 x 660 mm. Elle représente le Vénérable à genoux devant la Vierge à l'Enfant, présenté par son patron, saint Jean-Baptiste Précurseur. La figure accompagnée du Patron est une constante de la peinture gothique.

La Vierge s'inscrit élégamment dans une mandorle : cette dernière affirme sa richesse par une bordure complexe : bords en triangles de dessins noirs bordés de brun et remplis de traits en or, puis un rang alternant flammes triangulaires et flammes ondulées, enfin un ruban de pierres précieuses où de grandes perles ovales sont séparées par d'autres en losanges au moyen de lignes de deux petites perles.

La Vierge montre un visage très gracieux, empreint de gravité, portant une couronne à fleurs de lys. Le bras gauche maintient l'Enfant tandis que le bras droit égrène un chapelet : la robe aperçue sous le grand manteau vert est blanche avec une bordure brodée faisant office de collier. Les pieds de la Mère de



206. La peinture Courtrai, détail.

Dieu reposent sur de maigres nuages étalés horizontalement au-delà même de la mandorle.

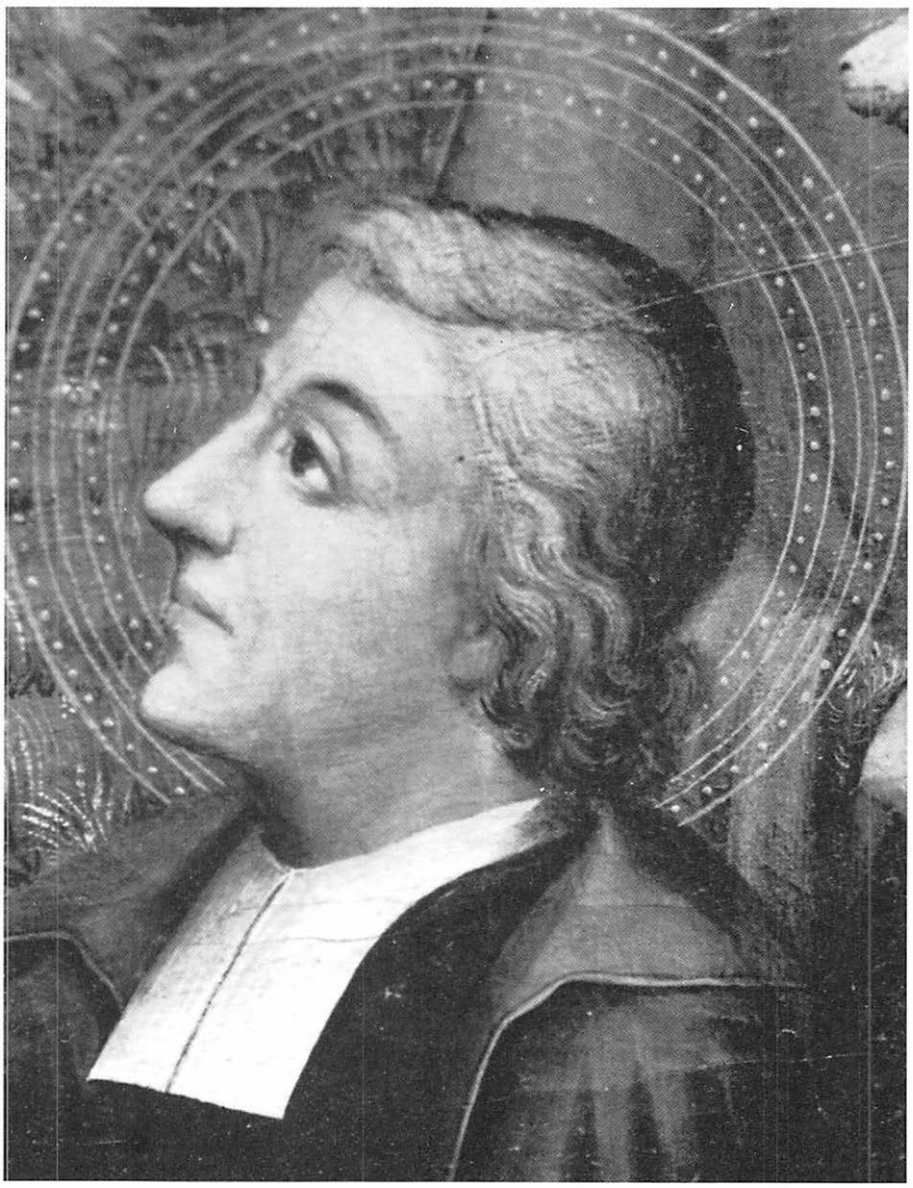
L'Enfant Jésus se penche vers Jean-Baptiste de La Salle, le bénit et lui tend une branche de lys à trois fleurs.

Le Fondateur s'agenouille dans une prairie émaillée de mille fleurs : sa main droite se lève vers le groupe de la Vierge

et de son Fils, tandis que la main gauche maintient contre la poitrine un livre à fermoir métallique. Le visage est vu de profil, émacié par les pénitences.

Quant au Précurseur, une longue robe rouge à revers de couleur verte le revêt, laissant apercevoir un plastron brun. Sur son avant-bras gauche repose un agneau d'échelle minuscule. Les auréoles des divers personnages s'inscrivent sans perspective, selon la mode qui fut constante dès l'époque byzantine.

Sous un ciel nuageux, la prolongation du paysage au-delà du groupe des saints s'arrête sur une haie que domine un arbre lointain, tandis que des parties d'arbres à mi-plan encadrent la scène principale.
Le cadre fait partie intégrale de l'œuvre ; de nombreuses rosaces réalisées au pochoir contrastent leur or avec le fond noir. L'œuvre n'est pas seulement signée, mais datée : 1887.



DIXIEME PARTIE

LES SCULPTURES DU XIXe SIECLE

La technique de la sculpture, beaucoup plus coûteuse et encombrante que la peinture ou les arts de l'impression, fut beaucoup moins sollicitée pour la glorification du Fondateur des Frères des Ecoles Chrétiennes.
Nous ne connaissons aucune ronde-bosse ou relief du XVIIIe siècle. Les œuvres qui se signalent au XIXe siècle ont pour auteurs Benvenuti, Borrel, Oliva et Falguière. Nous leur joindrons les œuvres directement préparées pour la béatification, Cabuchet et l'auteur de la statue de Saint-Maurice de Reims.

A. LES MEDAILLES

A propos de la gravure de Bosq, nous avons lu la remarque de Salvan relativement à une médaille qu'il attribue à Puymaurin et qui représente M. de La Salle en habits sacerdotaux.

A l'Hôtel des Monnaies à Paris, les inventaires signalent seulement l'existence d'une médaille qui a pour auteur un nommé Borrel. Il se prénommait Maurice, né en 1804 à Montataire et il débuta au Salon de 1833. Ce n'est donc pas lui qui fit la médaille précédemment signalée. On connaît de nombreux portraits signés Borrel ainsi que des médailles du Second Empire et de la IIe République, dont des effigies de personnalités religieuses: l'Abbé de l'Epée; Mgr Affre, etc. Il mourut à Chevilly en 1882, laissant son fils Alfred continuer son œuvre.

Celui-ci, né à Paris en 1836, mourut en 1927 et connut une carrière plus féconde encore que son père (THIEME 1910: 374; BÉNÉZIT 1976 2: 184). Nous lui devons la médaille préparée pour la béatification du Fondateur (fig. 208).

Cette médaille existe en grand format, de 210 mm de diamètre, dont plusieurs exemplaires sont connus: aux archives de l'Institut, à l'Ecole Saint-Luc de Gand où un exemplaire ne possède aucune inscription. La médaille habituelle s'inspire avec précision et soin du tableau Lucard (fig. 210). Non seulement le portrait est le plus classique des séries Lucard, mais l'inscription **P. LEGER / PINXIT / 1734** figure au même endroit que dans le tableau. Pour servir de pendant à cette inscription, le médailleur signe **A. BORREL / INCISIT / 1888.** La grande inscription identificatrice du personnage porte **BEAT. J.BAPT. / DE LA SALLE**: la mention du titre bienheureux vient rappeler que l'œuvre fut commandée à l'occasion des fêtes de béatification. Napier la transposa magistralement en gravure pour la grande édition de Ravelet (fig. 209).

◀ 207. La peinture Courtrai, détail.


BEATI BAPT.
DE LA SALLE
P. LEGER
PINXIT
1734
A. BORREL
INCISIT
18XX



Médaille Borrel, Rome M.G.

209. Médaille A. Borrel, gravure de Napier.



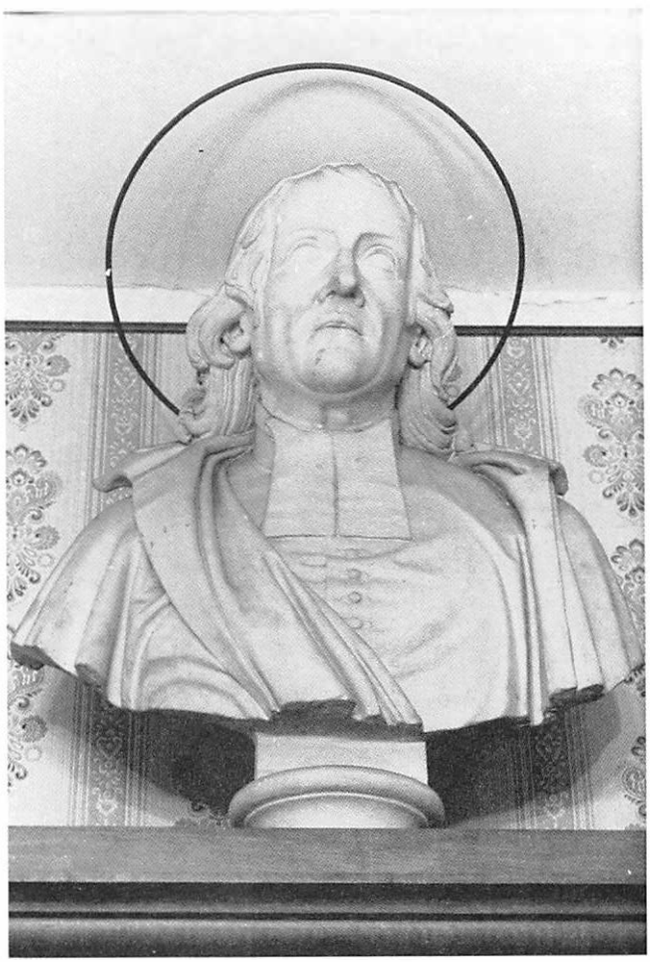
B. LE BUSTE DE BENVENUTI

Les Frères de la province italienne ne se contentèrent pas d'envoyer à Paris des images du Fondateur, que leur zèle pour la Cause leur avait fait commander et multiplier ; ils firent le projet d'y adjoindre un buste de marbre.

Le Frère Crispino, secrétaire provincial signe la lettre d'envoi, datée du 20 juin 1846 et rédigée en italien, dans un style très fleuri. En voici la traduction

> Très Honoré Frère,
> Revenu du Chapitre Général de 1846, notre cher Frère Gioacchino di Gesù, a su si bien exprimer les sentiments d'affection que Votre Révérence nourrit pour les Frères de cette province des Etats Pontificaux, comme en témoignent les dons précieux accordés à nos maisons, qu'ils ne pourraient pas pour le moins retourner vers Votre Personne les sentiments les plus tendres de leur amour filial et leur vive reconnaissance.
>
> Ils ont désiré, en cette occurrence favorable, vous donner une preuve de leur gratitude...
>
> En réalité, ils ne tardèrent guère de mettre en pratique pareil dessein, car notre très cher Frère Vicaire ayant réuni le 27 janvier de l'année dernière 1845 les principaux Frères et Directeurs pour ordonner certaines choses en vue de la bonne marche des maisons ... le vénéré Frère Gioacchino proposa à la Vénérable assemblée de faire exécuter, à frais communs, un buste en marbre de notre Vénérable Fondateur, afin d'en faire une offrande empressée, au nom de cette Province, à notre très Honoré Frère, dans le but de perpétuer la mémoire du fidèle attachement et de l'humble soumission que nous avons pour notre Chef et successeur de notre Vénérable Père, Jean-Baptiste de La Salle.
>
> La proposition fut accueillie avec enthousiasme et le même Frère Gioacchino accepta la charge de faire exécuter ledit buste par le jeune Alessandro Benvenuti, un Romain, élève du Pontificio Ospizio di S. Maria degli Angeli, sous la direction du maître professeur, le chevalier Carlo Canigia, Piémontais, et l'approbation du très illustre signor Chevalier Finelli, surnommé le Père de la Sculpture.
>
> Ledit Maître, après avoir consulté la vie de notre Vénérable Père, en ce qui concerne ses traits, s'est efforcé que le jeune exécutant donnât au buste cet air de sainteté qui le caractérise, et au dire de tous, il semble qu'il y a réussi à merveille.
>
> Il a déjà été expédié le 15 janvier courant au Cher Frère Procureur de Marseille, lequel a été prié de l'envoyer sans tarder à votre Révérence, franco de toute dépense de port.
>
> Dans la ferme espérance que votre Révérence accueillera d'un cœur bienveillant le

211. Buste de Benvenuti.



◄ 210. Médaille Borrel, détail : St Luc de Gand.

> don modeste et que les vœux de toute la Province s'élèvent au Ciel pour sa précieuse sauvegarde, je lui baise dévotement la main et lui offrant avec les miens les hommages de notre Frère Vicaire et de ses conseillers, j'appose ma signature avec les sentiments de la plus profonde vénération et déférence... Frère Crispino, Secrétaire Provincial. Rome 20 juin 1846. »

Le buste envoyé à Paris a disparu; la Maison Provinciale du district romain conserve encore ce qui fut sans doute le plâtre original (fig. 211). Il nous donne l'image d'un Vénérable de La Salle aux traits amaigris et à la chevelure abondante. Le créateur se souvient des images nombreuses de son époque où l'ample manteau enveloppe les épaules et découvre, sur l'avant, la soutane à boutons multiples et le rabat qu'il replie au cou à la manière du XIXe siècle. Quant au visage, il n'appartient à aucune des traditions véhiculées par les estampes ou les peintures.

C. LA STATUE D'OLIVA

Trois statues portent la signature d'Oliva, en commande de l'Institut : une grande statue du Fondateur en législateur, une réplique plus petite et un buste du saint. Les deux dernières appartiennent à la période postérieure à la béatification.

La grande statue en législateur représente le Vénérable en pied, la tête légèrement penchée dans une attitude de réflexion mais aussi de prière. La main gauche tient un parchemin sur lequel on lit: **Règles et Constitutions des Ecoles Chrétiennes**. Sur le socle, **J. B. DE LA SALLE.**

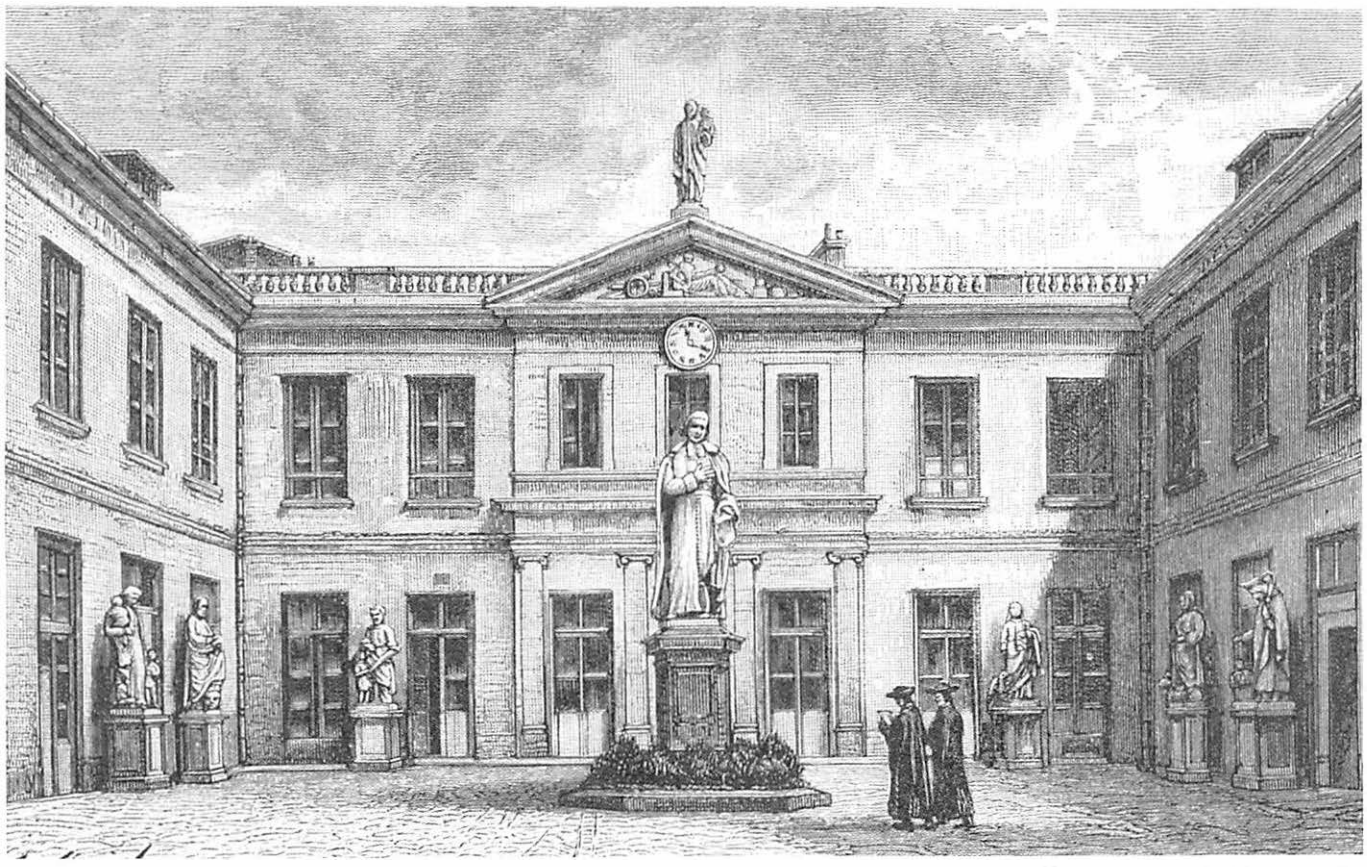
Elle fut créée à Paris et orna longtemps la cour intérieure de la Maison-Mère de la rue Oudinot (fig. 213) Elle fut transportée à Lembecq le 15 janvier 1905. Lors du transfert de la Maison Généralice à Rome, le monument resta dans la cour principale des bâtiments dont héritèrent les Frères du district de Belgique-Nord, puis une congrégation de Sœurs qui occupèrent à leur suite les bâtiments. La statue rejoignit plus tard Grand-Bigard, le 28 avril 1950 (JUSTIN 1965 : 95). Elle se trouve devant la façade principale de la maison provinciale (fig. 212). Les photos du transfert de la statue de Lembecq à Grand-Bigard se trouvent aux Archives de Grand-Bigard.

Alexandre Oliva (1823-1890) né à Saillagouse, dans les Pyrénées Orientales, travailla d'abord comme artiste-peintre à Paris. Il exposa au Salon de 1849 une sculpture, sans avoir été spécialement entraîné dans cette technique. Le succès décida de sa vocation de sculpteur. Il se spécialisa bientôt dans les portraits en buste, de marbre ou de bronze. La famille impériale et les figures religieuses sont les sujets qu'il traita de préférence.

Sa réputation attira l'attention du Frère Philippe (dont il fit un très beau portrait, aujourd'hui à la Maison Généralice).

Une première convention fut signée par lui et le sculpteur, le 21 juin 1854.

> « (...) cette statue, exécutée d'après les idées données par le Frère Supérieur (...) Le modèle en terre devra être accepté par le Frère Supérieur avant le coulage en plâtre (...) Le prix de la statue en plâtre est fixée à 2000 francs, payables dans les huit jours qui suivront la livraison de la dite statue, rue Oudinot, n. 27, sur le piédestal préparé à cette fin, aux frais de la Communauté. (Sauf si la statue est reçue à l'exposition, on payera la moitié dès que l'exposition sera ouverte). Le frère Supérieur permettra à Monsieur Oliva de faire figurer cette sta-



213. La statue d'Oliva à Paris.

tue à l'exposition universelle qui aura lieu à Paris, en 1855. » (AMG — BU 951/2, 4)

Une discussion fut engagée aussi à propos de réductions de la statue. Oliva parlait alors de réaliser 1000 de ces petites statues, à 30 francs pièce.

Le Frère Supérieur pensa solliciter une aide de l'empereur Napoléon III et une supplique en ce sens fut envoyée le 17 novembre 1859.

Mais le 12 décembre, on hésitait: « Le Très Honoré Frère a été d'avis que quant à présent il convient de ne pas donner suite à cette affaire. Nous avons peut-être quelque service plus important à demander à l'Empereur. » S'agirait-il déjà du problème de l'exemption du service militaire pour lequel l'Administration se montrait de plus en plus résolue à ne plus faire de distinction entre les instituteurs des écoles officielles et ceux des écoles relevant de l'Eglise?

Les requêtes auprès de l'autorité ne cessèrent pas pour autant, puisque le 11 février 1859, le Ministre d'Etat accorda « un bloc de marbre blanc clair d'Italie cubant 3 m 243 d. »

Le sculpteur était au travail depuis longtemps. L'esquisse donna satisfaction. Le Frère Philippe s'adressa aux Frères en octobre 1859.

« Vous apprendrez sans doute, avec plaisir, mes très chers Frères, que nous nous occupons de faire sculpter en marbre, une statue colossale de notre vénérable Fondateur, pour être placée dans notre Maison Mère. Nous avons pensé qu'il vous serait agréable d'en avoir une copie réduite (0^{m}, 70 de hauteur) en plâtre, et faite par le même auteur; toutefois, nous n'avons rien voulu conclure, avant de vous en avoir donné

avis. En conséquence, ceux de nos chers Frères Directeurs qui désireraient se procurer ce petit chef-d'œuvre, voudront bien souscrire le billet ci-inclus, et nous le renvoyer signé, en indiquant en même temps s'ils désirent en avoir plusieurs. Le prix de cette statue sera nous le pensons, de 25 à 35 francs au plus ; si, comme nous l'espérons, nous réunissons un nombre suffisant de souscriptions, nous nous empresserons de conclure avec le sculpteur. » (Circ. 257, 25.8.1859, 55-56)

Les renseignements rassemblés et le succès assuré permirent au Frère Supérieur de rédiger une nouvelle convention après discussion avec le sculpteur. La commande fut de 300 exemplaires à 16 frs. pièce. La convention fut signée le 14 janvier 1860.

La même convention contenait les décisions définitives concernant la grande statue.





214a. Statue d'Oliva : gravure de Garnier-Chapon.

... relativement à la statue du Vénérable de la Salle qui doit être exécutée avec le marbre, donné à cet effet par le Gouvernement, aux Frères des Ecoles Chrétiennes.«

M. Oliva prit l'engagement d'exécuter cette statue,

« dont la hauteur ne sera pas moindre de deux mètres soixante-dix centimètres, dans l'espace de dix-huit mois, à date de ce jour, moyennant quatorze mille francs, savoir trois mille francs accordés par le Ministre d'Etat, au Frère Supérieur Général, le 28 janvier 1859, et onze mille francs par la Communauté des Frères. »

Le sculpteur devait remettre aussitôt la statue en plâtre, qui devait être bronzée.

◀ 212. Olivia : statue de Grand-Bigard.



214b. Statue d'Oliva : Maison Généralice Rome.

La statue fut achevée en 1862 et placée d'abord dans le parloir, avant d'embellir la Cour d'Honneur.

En ce qui concerne les diminutifs, une note de la Procure Générale annonçait : « Pour placer plus convenablement la statuette du vénérable de La Salle, nous avons fait faire une très belle console, ornée du **Signum Fidei**, cachet de l'Institut. » (77, 25 août 1862)

Dans une lettre du 3 novembre 1872 au Frère Assistant Calixte, Alexandre Oliva témoignait de sa satisfaction. « J'ai créé, avec le concours de conseils éclairés, de Monsieur le Supérieur Général et de ses Assistants, un type de la statue de La Salle qui a reçu la plus grande consécration, celle de l'Institut, et reproduite en réduction à plus de 400 exemplaires, toutes placées aux principaux établissements de l'Institut. » L'éloge n'était cependant pas gratuit, car il se trouvait alors devant le problème d'un nouveau monument, celui de Rouen.

Les documents qui précèdent donnent une idée suffisante des statues en plâtre à la disposition des communautés et des écoles.

La statue en marbre, copie réduite de l'original, qui se trouve à Rome devant le Centre International d'Etudes Lasalliennes, a été sculptée un peu plus tard par le même Oliva, qui signe et date 1890. Garnier et Chapon en ont tiré une gravure (fig. 214)

Quant au portrait du Bienheureux, d'un académisme impeccable, qui se trouve à la Maison Généralice, Oliva y inscrit la date de 1889.



D. LE MONUMENT DE FALGUIERE A ROUEN

1. Le monument

L'inauguration d'un grand moment public à Rouen, la ville qui gardait les vestiges de la Maison de Saint-Yon où saint Jean-Baptiste de La Salle vécut ses dernières années et où reposaient ses restes, fut un événement considérable dans les annales de l'Institut. Notre documentation sur le monument lui-même et toutes les péripéties de sa création est abondante: les écrits des Lucard, Chantrel, Farcy, Fisset, Morel, Doray animent la bibliographie du sujet, sans compter de nombreux anonymes auteurs de relations.

La plus lointaine allusion au monument paraît remonter à François Droz, membre de l'Académie Française, moraliste et historien aux nombreuses publications. Dans un article du **Journal des Connaissances utiles**, en 1833, après avoir fait l'éloge du saint Pédagogue et signalé l'étonnante fertilité de son œuvre qui, à cette époque, en France, comprenait plus de 1300 écoles dans lesquelles étaient éduqués quelque 300.000 enfants, sans oublier le rayonnement de l'Institut en Europe, en Amérique, en Orient, il concluait: « Tel est cet ami de l'humanité dont la statue devrait être érigée par la France reconnaissante. » (CHANTREL 1875: 14)

Cependant, les temps, ceux de Montalembert, de Lacordaire, de Lamennais, n'étaient pas favorables, à cause des luttes pour la liberté de l'enseignement. La prudence commandait la discrétion.

L'idée rebondit en 1868. Le 8 décembre de cette année, une messe de fête patronale se célébrait à l'Ecole Normale des Frères de Rouen, laquelle se trouvait encore rue Saint-Lô. Etienne de Suzanne, qui avait été guéri par l'intermédiaire du Vénérable, et Doudet d'Austrive, délégué du Gouvernement pour la diffusion d'une nouvelle méthode de dessin, mirent en commun leur inspiration. Le Frère Directeur, qui n'était autre que le Frère Lucard, reçut leur rapport, les encouragea par principe, mais classa l'affaire, l'horizon politique étant de nouveau menaçant.

La guerre franco-allemande de 1870 offrit l'occasion de ressusciter le projet. Les oppositions internes avaient momentanément disparu devant le danger commun. Les Frères, volontaires brancardiers, avaient secoué l'opinion par leur courage sur les champs de bataille. En juin 1872, Doudet d'Austrive reprit son idée de monument, en informa le Frère Lucard et frappa à la porte du cardinal de Bonnechose, archevêque de Rouen. L'accueil, cette fois, fut très favorable et le Frère Lucard alla aussitôt à Paris pour en entretenir le supérieur général, Frère Philippe, qui se montra non seulement favorable, mais heureux de l'initiative.

Le supérieur conseilla la constitution d'un comité, tout en déclarant qu'il ne désirait pas en faire partie.

Une pétition, signée par de nombreuses personnalités rouennaises, fut adressée à Lizot, préfet du département dont Rouen est le chef-lieu. De son côté, le Conseil Municipal de Rouen eut à connaître un rapport présenté par une commission spécialement constituée, à la suite duquel il émit l'avis que « le projet qui lui est soumis doit être accueilli, comme un jus-

te hommage rendu à un bienfaiteur de l'humanité, dont la ville serait heureuse de voir le souvenir perpétué par l'érection d'un monument public. »

Cet avis favorable fut transmis par le Préfet au Chef du Pouvoir exécutif, M. Thiers. Bientôt, l'autorisation fut accordée et signée à Versailles dès le 14 novembre 1872 : « Est autorisé l'érection à Rouen, par voie de souscription publique, d'un monument à la mémoire de l'Abbé de La Salle. » (Copie AMG-BU 951/3 : 21)

Bientôt un Comité de Souscription se créa, présidé par le cardinal de Bonnechose. Le Frère Doray en raconte le succès :

> « A l'initiative de ce comité, présidé par Letendre de Tourville, Président de la Cour d'Appel, des comités secondaires virent le jour en France et à l'étranger. Les approbations louangeuses et les dons d'un grand nombre d'évêques affluèrent ; dans le même temps, les Semaines religieuses et la grande Presse éveillaient l'attention de l'opinion publique. Des organismes comme le Conseil Général, la Cour d'Appel, le Tribunal civil, etc... voulurent figurer au nombre des souscripteurs. Le Conseil Municipal de Rouen avait voté 5.000 F...
>
> « S'il est impressionnant de constater l'unanimité des Corps constitués pour encourager l'érection du monument, il l'est plus encore de voir la généreuse contribution des écoliers de tous pays qui, modestement ont amassé sou par sou pour témoigner de leur attachement aux disciples de M. de La Salle. Beaucoup d'enfants auraient pu écrire comme l'un d'eux : « Je suis pauvre mais je donne mes 40 petits sous en souvenir des 400.000 livres distribuées aux pauvres par le Vénérable de La Salle ». A Marseille, par exemple, la souscription réduite à 0,10 F par personne avait atteint 8.000 F. Un peu partout de nombreux Instituteurs laïcs prêtèrent leur concours à cette souscription. » (DORAY 1988 : 39)

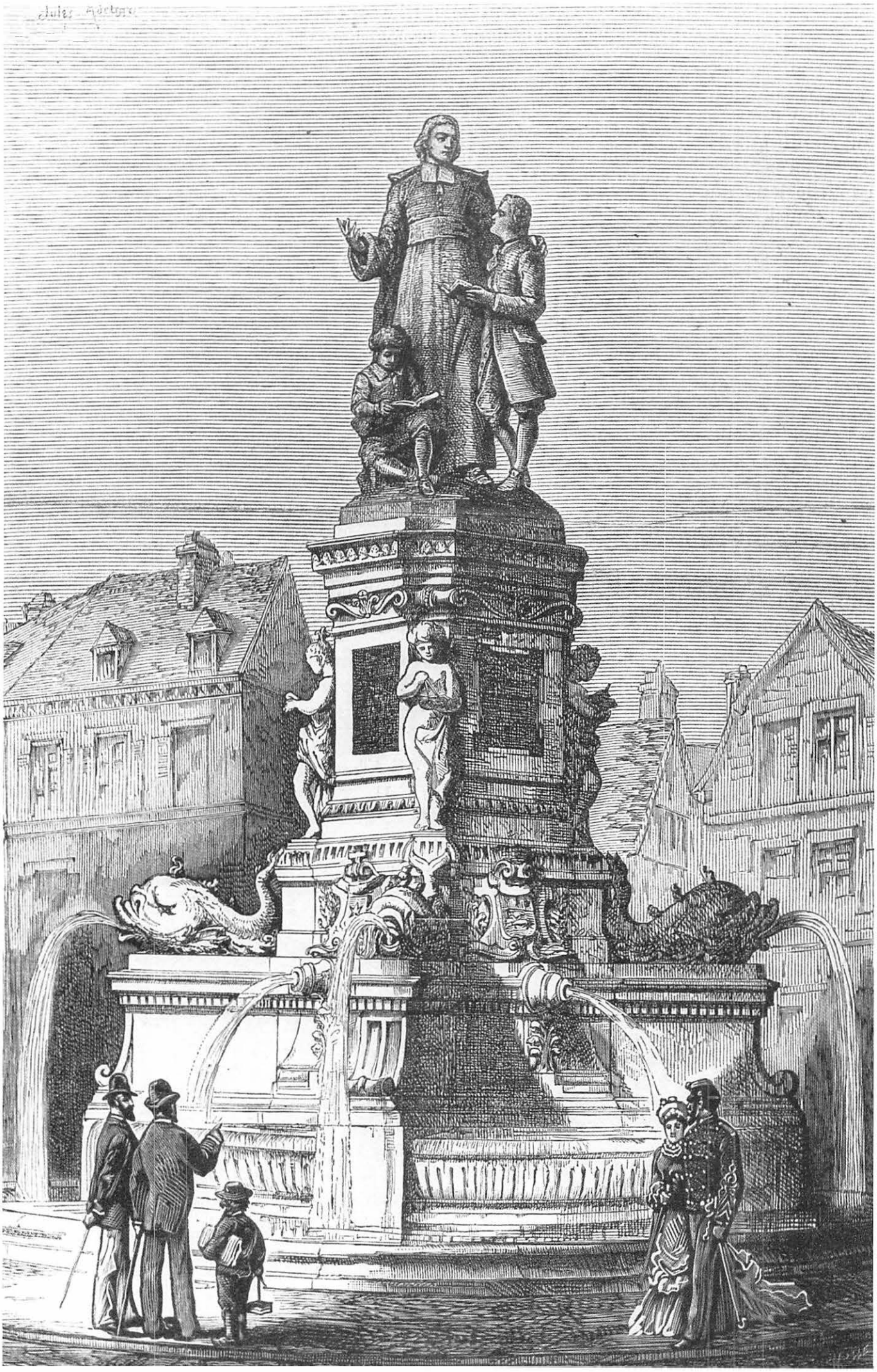
Le Frère Lucard en fut un membre particulièrement actif. Il agit quant à lui surtout dans le monde des écoles lasalliennes, en France et aux Etats-Unis.

Un concours fut en même temps lancé parmi les artistes.

Parmi ceux qui furent sollicités se trouve Oliva. Sa réaction fut d'abord de l'indignation. Il le déclara au Frère Assistant Calixte, dans une lettre du 3 novembre 1872. Il a reçu, dit-il, une lettre du cardinal de Rouen.

> « Je ne puis en aucun cas concourir à ce monument à élever à Rouen dans le cas où le cardinal persisterait dans ce mode d'agir. L'artiste pour exécuter ce monument n'est pas à découvrir, il est trouvé (...) Si l'on me croit capable de faire une 2ème statue du vénérable de La Salle, qu'on m'en fasse la commande purement et simplement, ce n'est qu'alors, mais seulement alors, que je produirai mes idées et les soumettrai à la commission du monument. Je crois que le Cardinal ignore totalement mes titres acquis, et spéciaux, et que s'il venait à donner à faire cette statue à un autre artiste, cela voudrait dire ou du moins faire croire, que j'ai démérité de l'Institut des Frères, et cela porterait atteinte à ma réputation...
> J'ose vous prier avec respect, ainsi que tout le conseil, et que même Monsieur le Supérieur Général daignât intervenir de vouloir bien m'accorder, TOUS, votre puissant concours. C'est de la statue de votre Fondateur qu'il s'agit, nous l'avons créée ensemble, le type que je n'ai pas à modifier, et qu'on a le droit de ne permettre à personne de le reproduire dans ses conditions essentielles.
>
> Le cardinal n'a pas à chercher un artiste en ouvrant un concours. La statue est faite et l'artiste est là. » (AMG-BU 951/2)

L'émotion passée, Oliva comprit que le concours était inéluctable. Il s'adressa au Frère Lucard, lequel intervint en sa faveur auprès d'un Frère Directeur non cité



dans le brouillon de la lettre qui a été conservée.

> Le 8 nov. 1872.
> M[on] t[rès] c[her] f[rère] D[irect]eur,
> Mr Oliva, sculpteur distingué, est l'auteur de la statue en marbre du V[énéra]ble J. Bte de la Salle, laquelle est exposée dans notre établissement de la rue Oudinot, ayant entendu parler du projet conçu par les Rouennais d'élever dans leur ville un monument à ce grand Serviteur de Dieu me prie de vous demander, si déjà, l'artiste qui doit exécuter ce travail est désigné.
> Dans le cas contraire Mr Oliva se mettrait sur les rangs et fournirait les témoignages les plus honorables que l'on puisse désirer.
> Outre la statue de notre Vénérable qui fut commandée par le Gouvernement, il est encore l'auteur de plusieurs autres et entre autres de celle de St Charles Borromée. Dans ce moment, il fait celle de Mr. l'abbé Deguerry.
> Le célèbre Rembrandt du Luxembourg est son œuvre.
> Veuillez, M. t. c. f. me dire ce que je puis lui répondre. » (AMG-BU 951/2)

Les projets arrivèrent au nombre de six. Ils furent exposés le 29 juin 1873 à l'Hôtel de Ville de Rouen. Tous présentaient des qualités réelles et le choix s'avéra malaisé. Après les réactions de la presse et du public, le jugement du jury tomba : il retint l'œuvre présentée conjointement par le sculpteur Falguière et l'architecte De Perthes.

Si le concours fut enlevé par Falguière, une prime fut décernée à MM. Oliva, Vital Dubray, Cabuchet et Bogino. La photographie du plâtre de Falguière se trouve en AMG-BU 951/3 : 25.

Citons deux textes encore, relatifs à Oliva. Le 5 septembre 1873, il écrivit au Frère Calixte, qui envoya une copie au Frère Lucard.

◀ 215a. Monument de Falguière : gravure d'Adeline I.

> Vénérable Assistant,
> J'ai reçu aujourd'hui seulement la lettre qui me fait part que le Comité de Rouen a confié l'exécution du groupe à M. Falguière.
> J'ignorais cette décision jusqu'à ce matin. Inutile de vous dire quel est mon grand regret de n'avoir pas été assez heureux que le choix se soit porté sur moi, pour toutes les raisons dont vous pouvez vous douter ; mais je dois reconnaître (tout en croyant fermement que ma composition est bonne) le Comité a choisi un artiste de talent immense. Je vous dois des remerciements.
> Son Eminence le Cardinal de Rouen a bien voulu m'accorder une somme de mille francs comme indemnité, j'ai répondu sur le champ que mon vif désir était que la somme qui m'était allouée à cet effet reste au profit de la souscription. Ma conscience me doit cette détermination, car il serait indigne de moi, qui ai reçu tant de bienfaits de l'Institut que je veuille recevoir une indemnité... » (AMG-BU 951/2,4)

Dans sa réponse, le Frère Assistant exprimait sa haute appréciation de l'attitude du concurrent malheureux. « Je m'empresse de vous dire que votre lettre nous a singulièrement édifiés : elle est l'œuvre d'un homme à l'âme noble et généreuse... »

Alexandre Falguière, est un des noms marquants de la sculpture française du XIXe siècle. Il naquit à Toulouse le 7 septembre 1831 et mourut à Paris le 20 avril 1900. Adepte de l'académisme éclectique, dans sa tendance la plus officielle, on le compte parmi les créateurs du réalisme de l'époque, qui eut la faveur des critiques et du grand public. Les réactions que nous avons lues sous la plume d'Oliva suffisent à jauger son prestige au milieu de ses contemporains. Ni les commandes officielles, ni les récompenses ne lui firent défaut (THIEME 1915 : 228-30 ; BÉNÉZIT 1976 4 : 256-7). Parmi les monu-



ments dus à son talent, on ne peut oublier ceux de Lamartine à Mâcon, de Gambetta à Cahors, de Lafayette à Washington, de Lavigerie à Bayonne et nous ajoutons, de Jean-Baptiste de La Salle à Rouen.

L'unanimité des juges se réalisa moins facilement au sujet du matériau à utiliser: marbre ou bronze. De même, l'emplacement suscita des controverses: place Saint-Sever, où s'élevait l'ancienne église qui avait reçu les restes du saint à sa mort, ou place plus centrale et mieux fréquentée, où le monument très réussi serait mis en grande valeur?

Une commission décida que la statue serait en bronze, posée sur un socle de pierre. Quant à l'emplacement, la Municipalité, dans sa décision du 12 décembre 1873, opta pour la place Saint-Sever au bord de la Seine, devant l'ancienne gare d'Orléans, située un peu à gauche quand on franchit, vers la ville, l'actuel pont Guillaume-le-Conquérant.

Le groupe en bronze, qui pèse 32.000 kilogs et mesure 3 m 50 de hauteur, n'est que le couronnement, à 8 m 60 du sol, d'un piédestal qui surmonte une vasque. La hauteur totale du monument atteint 12 m 50 de hauteur.

Le monument fut coulé le 24 avril 1874, « sans incident », par le fondeur Thiebaut; le 2 mai suivant, on procédait à l'encastrement des reliefs et des inscriptions; le 27 mai, la statue prenait place sur son énorme piédestal.

Le monument (fig. 215) est circulaire à la base, sur un diamètre de 7 m. Quatre contreforts s'élèvent verticalement, bientôt amortis en demi-volutes, dessinant entre eux un octogone. La vasque intermédiaire est en godrons. L'eau en est distribuée alternativement par un dauphin qui surmonte les contreforts et par une gargouille au centre des côtés libres de l'octogone.

Un premier rétrécissement s'affirme au niveau de la queue des dauphins. Les quatre côtés découverts portent des armoiries: agneau avec fleurs de lys, chevrons brisés de l'Institut, écu à fleurs de lys, étoile rayonnante.

On passe plus haut à un plan octogonal rétréci, ou plus exactement à un carré à pans coupés. Aux angles, au-dessus des dauphins, se dressent quatre statues de garçonnets au-dessus desquels une corniche développe un thème de chapiteau ionique. Diverses moulures terminent le socle.

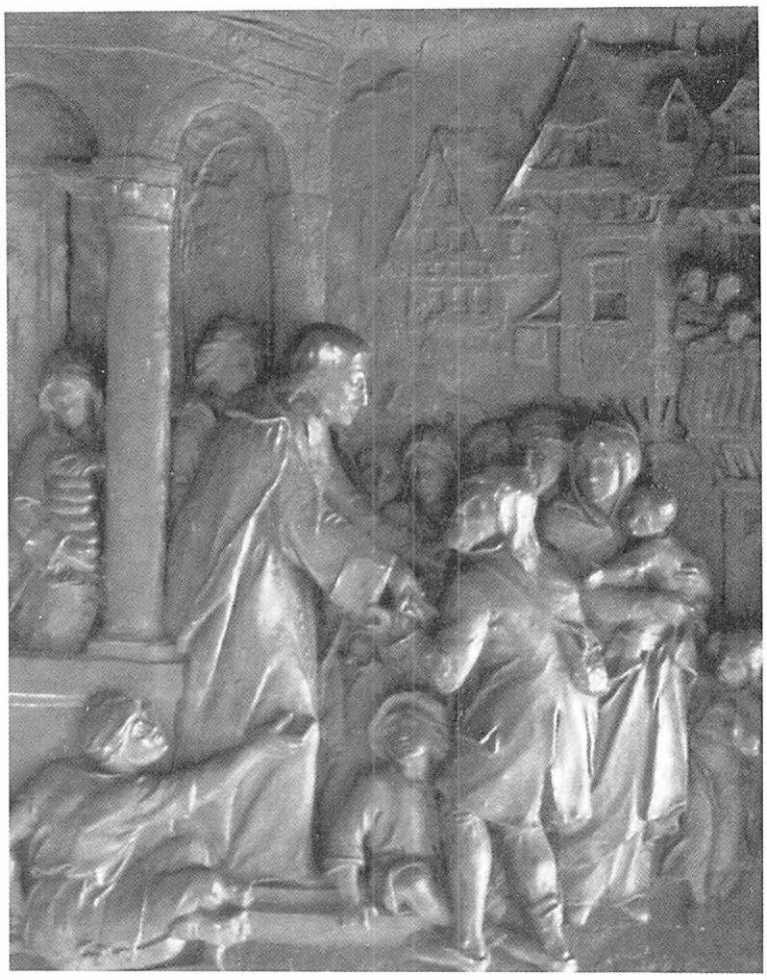
Le style montre un parfait exemple de la conception composite de l'époque, mais l'ensemble est d'un bel équilibre et d'une grande richesse.

La statue elle-même étage trois personnages. Un enfant aux cheveux crêpus assis sur un tabouret, les pieds croisés, s'absorbe dans l'étude d'un livre. Un jeune homme debout, en long veston, détourne son regard du livre qu'il tient des deux mains pour le tourner vers le saint éducateur. Celui-ci se redresse et d'un geste de la main droite semble souligner la parole qu'il prononce. L'autre main s'appuie sur le dos de l'enfant debout.

Les quatre statues d'angles sont censées représenter les quatre parties du monde: l'un d'eux manie un compas, il représente, dit-on, à la fois l'Europe et la science; un autre applique un crayon sur une longue bande: c'est l'Amérique et l'écriture; l'Afrique symbolise en même temps la lecture: elle déchiffre un parchemin; quant au symbole de l'Asie, il s'absorbe dans une prière, les mains jointes.

◀ 215b. Statue de Falguière à Rouen: maquette.

L'un des reliefs, à la face orientale (fig. 216), représente le Vénérable distribuant du pain lors de la famille de 1693 ou de 1709, écho remarquable des dessins Gaveau et par-delà ceux des inventions Anaclet. Sous un porche aux imposantes colonnes classiques, un Frère prépare une colonne de pains arrondis. Sortant du même porche, le Vénérable, vigoureusement silhouetté, ouvre sa bourse à un vieillard ; dans l'angle gauche, l'estropié bien connu de cette iconographie tend le bras vers les mains généreuses du saint. Immédiatement derrière le vieillard, on ne peut qu'admirer la plastique d'une femme qui porte un enfant, suivie d'un autre enfant à l'attitude vivante. A l'arrière-plan la foule se presse laissant se dégager un ensemble de maisons à colombages, vision éminemment rouennaise de cette ville qui conserve tant de maisons anciennes.



216. Relief de Rouen : la distribution des biens.

L'autre relief, à la face ouest, rappelle la visite de Jacques II (fig. 217). Plus que le précédent, ce relief transpose fidèlement la peinture de Bonnard. Le roi avec sa cour, l'archevêque, le Vénérable et les personnes derrière lui ressemblent à ceux que Bonnard a dessinés. La partie gauche et l'avant-plan se peuplent d'enfants au travail, assis devant leur pupitre. Le sculpteur, qui fut aussi un excellent peintre, n'oublie ni le crucifix, ni la sentence, mais la salle de classe est ici couverte d'une charpente de bois fantaisiste. Chapuis reproduisit, un peu plus tard, mais très sommairement, ces deux reliefs pour l'édition illustrées de Ravelet (pp. 233 et 257)

L'inscription principale du monument, en lettres capitales sur de grandes plaques de bronze correspondant aux reliefs, prend la forme d'une dédicace au Fonda-



217. Relief de Rouen : la visite de Jacques II. ▶

teur de la Congrégation : **AU VENERABLE / J.-B. DE LA SALLE, / PRETRE, DOCTEUR EN THEOLOGIE, / FONDATEUR / DE L'INSTITUT DES FRERES DES ECOLES CHRETIENNES, / NE A REIMS, MDCLI, / MORT A ROUEN EN MDCCXIX, / SOUSCRIPTION NATIONALE / MDCCCLXXIV.**

L'autre inscription, du côté opposé, porte en lettres ordinaires : **Le pieux Serviteur de Dieu / Jean-Baptiste de la Salle / Touché de compassion en / considérant les innombrables / désordres qui proviennent de l'ignorance, source de tous les maux, fonda pour la gloire de / Dieu et l'avantage des Pauvres / l'Institut des Frères / des Ecoles Chrétiennes / Bulle du Pape Benoît XIII / 25 janvier 1725.**

Pour synthétiser et compléter cette description, il suffit de reprendre le texte paru le 5 juin 1875 dans le **Monde Illustré.**

> « Tout ce qui peut rappeler le Vénérable est là ; les armes de Reims, la ville où il est né ; celles de sa famille, qui occupait dans la cité un rang distingué ; celles de l'Institut, l'œuvre de son sacerdoce, de son cœur et de sa vie ; celles de Rouen, la ville bien-aimée où il a placé le cénacle de son ordre, où il est mort, et où reposent ses restes vénérés ; puis les bas-reliefs qui rappellent deux traits caractéristiques de sa vie : le jour où il partagea sa fortune entre les pauvres, et le jour où ce docteur, devenu le plus humble des instituteurs, montrait au roi d'Angleterre visitant son école, les premières pages de ses enfants avec plus d'orgueil et de joie qu'il ne lui eût offert la thèse la plus savante ; enfin, aux quatre angles, les enfants des quatre parties du monde qui doivent à l'institut du vénérable le bienfait de l'instruction. »

Deux écus enrichissent encore le symbolisme très étudié du monument ; ils portent les armoiries de Reims : **d'argent à deux branches d'olivier de sinople, fruitées, courbées et passées en sautoir, au chef d'azur semé de fleurs de lis d'or,** et celles de Rouen : **de gueules à l'agneau pascal d'argent, la tête contournée nimbée d'or, tenant une croix d'or, avec un guidon d'argent chargé d'une croisette d'or ; au chef d'azur chargé de trois fleurs de lis d'or.**

Pour parachever le décor extérieur, un contrat du 21 juillet 1875 prévoyait l'érection de quatre candélabres de grande dimension.

Avant l'inauguration, la dépense totale s'élevait à 140.000 francs, dépassant de peu les 120.000 francs prévus.

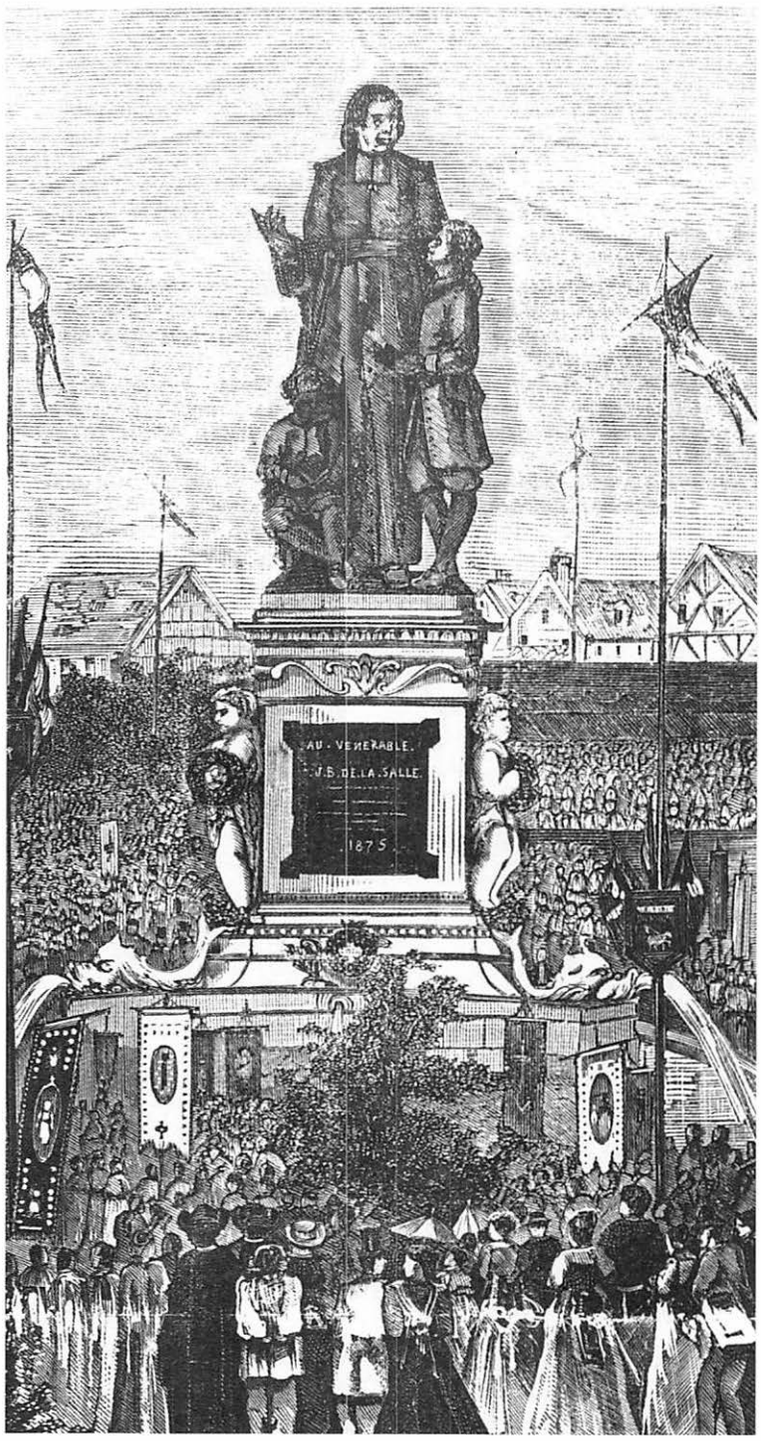
L'inauguration se déroula le 2 juin 1875. (AMG, affiche des cérémonies, BU 951/2 : 3 ; cartes d'invitations avec plan de présence des autorités, BU 951/3 : 17)

Une gravure en garde le souvenir (fig. 221). On y voit le monument entouré du public que dominent des bannières et une immense tribune remplie par la foule des officiels. Falguière était présent : un beau jour pour lui. Charles Gounod avait composé pour la circonstance une cantate ; une autre était l'œuvre de l'abbé Loth, sur une musique de Ch. Vervoitte.

Nous ne pouvons mieux achever l'étude de ce monument qu'en rappelant la poésie qu'il inspira à Henri de Bornier sous le titre **Le dialogue des statues à Rouen.** La poésie fut récitée à la séance annuelle de l'Oeuvre du Vénérable de la Salle par Maubant, de la Comédie française.

Le poète évoque d'abord le monument, la nuit, à Rouen

Sur une place ancienne, un nouveau monument,
Dont la base de marbre et les fermes pilastres
Dressent un bronze noir sous la blancheur des astres.



221. Monument de Rouen : inauguration.

Mais Rouen possède d'autres statues : Boïeldieu, Corneille, Jeanne d'Arc, Napoléon. Et chaque personnage s'interroge sur l'identité du nouveau compagnon et suppute ses mérites en fonction du destin que chacun représente : la musique, la poésie, le martyre, les conquêtes ? Humblement, de La Salle répond :

... - J'appris à lire à de petits enfants,
J'étais un simple prêtre, et mon nom est La Salle.
J'eus pour seuls ennemis l'ignorance fatale,
La paresse, l'oubli du devoir et de Dieu.
Ainsi j'ai fait du bien aux hommes, mais trop peu ;
Ce qu'ils doivent au soin que de tous j'ai su prendre,
C'est de vous mieux connaître et de mieux vous comprendre,
Poètes ou héros : sans moi, Napoléon,
Plus d'un homme aurait peine à déchiffrer ton nom ;
Plus d'un ne pourrait pas lire tes vers, Corneille ;

Mais pourquoi ma statue à la vôtre est pareille ?

Je me l'explique mal, et l'on pouvait choisir
Plus d'un grand homme à qui ce bronze eût fait plaisir !

Mais le poète célèbre le vrai mérite et la vraie gloire :

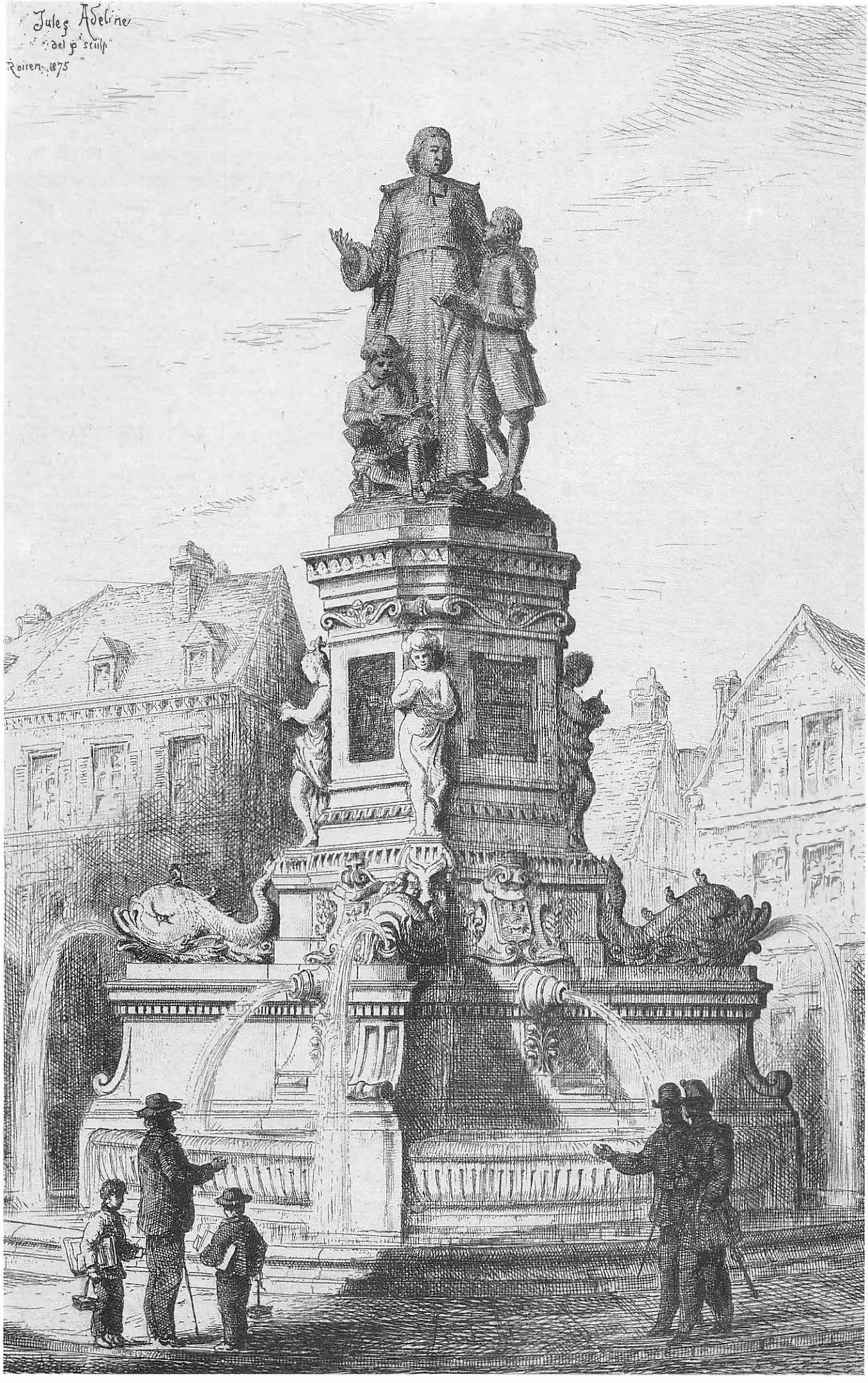
Tu te trompes, héros du travail populaire
Le vrai maître du monde est celui qui l'éclaire,

Et César, qui d'un geste auguste et souverain,
Porte le glaive d'or ou le sceptre d'airain,
N'est pas plus grand aux yeux du poëte et du sage,
Que ce prêtre arrêtant deux enfants au passage
Et leur montrant, avec un regard paternel,
D'une main un vieux livre et de l'autre le ciel !

2. Reliefs en bronze

A Paris, des répliques en bronze, (97 × 80,5 cm) ou des épreuves d'étude des deux reliefs de Falguière ont été retrouvées dans des conditions inattendues. Elles furent repérées au célèbre Marché aux Puces de St-Ouen à Paris par le Frère Bernard Simon qui eut l'autorisation de les acheter.
Les autorités de Rouen, dûment averties, ont répondu que cela ne les intéressait pas !

218. Monument de Rouen : gravure d'Adeline II. ▶


Jules Adeline
del & sculp
Rouen 1875

La figure 216 représente le Fondateur distribuant des pains aux pauvres et la figure 217 évoque la visite de Jacques II.

3. Les gravures du monument

Les monuments et la statue furent abondamment gravés. Nous avons retenu 7 gravures datant d'avant 1888.

a) La gravure de Vallette mesure 208 x 138 mm. (AMG-BU 957/3, 19)

b) La belle gravure de Jules Adeline, 188 x 120 mm, est datée de 1875 (fig. 218). Le dessinateur signe, en lettres gothiques, une vue du monument dans son cadre de vieilles maisons, **Jules Adeline del. pt. sculp. Rouen 1875** dans l'angle supérieur gauche. Le monument s'amplifie à l'extrême par l'échelle réduite de cinq personnages, en deux groupes, vus en contrejour à l'avant-plan.



219. Monument de Rouen : gravure E.G.-S.T.

Nous possédons deux variantes au dessin identique du monument mais avec des modifications quant aux cinq personnages qui l'entourent.

Dans la première gravure (fig. 215) nous avons à droite un militaire accompagné d'une femme et à gauche deux hommes avec un enfant. Dans la deuxième gravure (fig. 218) nous avons à droite deux militaires et à gauche un homme entouré de deux enfants.

De plus, la manière d'ombrer le dessin de départ diffère ; dans la gravure signée et datée (fig. 218) le groupe en bronze se détache en gris sur le ciel traversé par quelques nuages à peine esquissés. L'autre gravure signée mais non datée (fig. 215) accentue les ombres autour du monument et nuance davantage le Fondateur et les enfants tout en les silhouettant sur un fond uniformément gris.

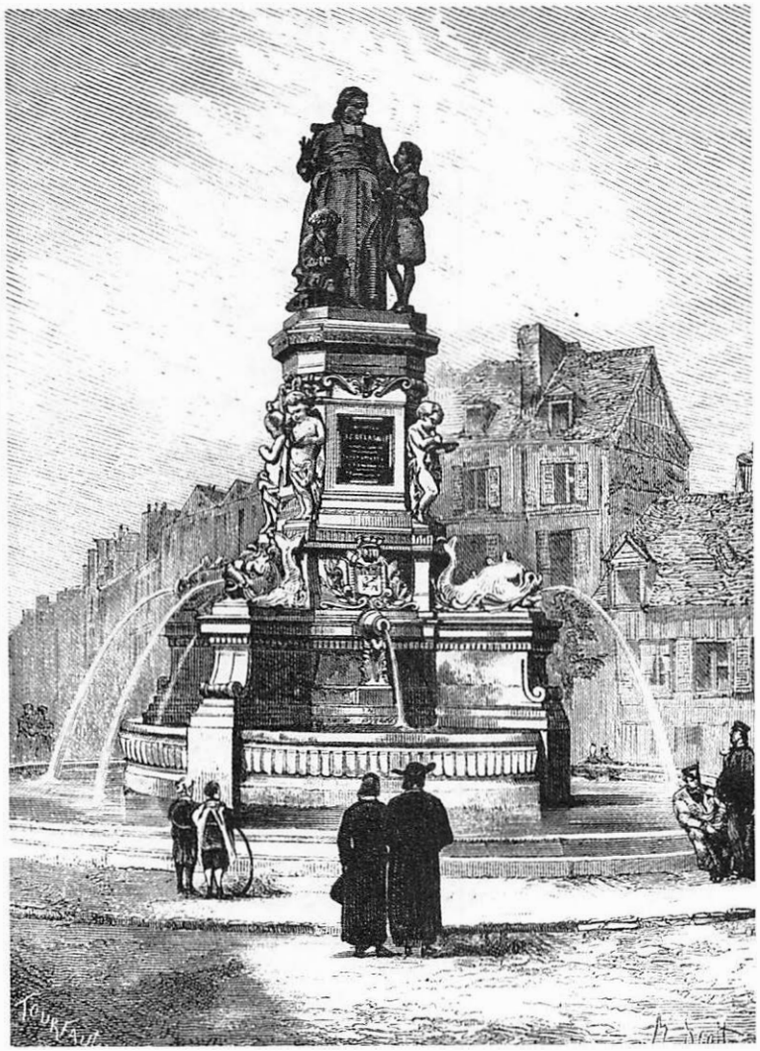
Ces gravures existent en estampes. Elles ont paru dans les journaux à l'occasion des fêtes de l'inauguration. (AMG.BU 957/3, 13)

Adeline, né à Rouen en 1845 et mort dans la même ville en 1905, fut le traducteur attitré des merveilles architecturales de sa ville natale. Il confessa lui-même avoir été atteint de « gravurite aiguë », dénombrant 8900 illustrations, dont 550 eaux-fortes, la plupart consacrées à son milieu rouennais. (BÉNÉZIT 1976 1 : 38 ; LARAN 1930 : 72)

c) La gravure de Baude. 149 x 90 mm. est signée **Baude sc. et F.M.** Lui aussi fut

un auteur fécond, ayant semé un nombre immense de traductions des peintres de son temps dans le **Monde illustré, L'Illustration,** le **Harper's Weekly** et le **Harper's Magazine.** Il utilisa le procédé de la galvanoplastie pour permettre d'imprimer ses clichés en même temps à Paris, à Londres, à New-York, à Berlin et à Madrid (LARAN 1930: 359-60). Du monument du Fondateur, il ne retient que la statue, en clair sur un fon très sombre. (AMG BU/957/3, 18)

d) L'héliogravure de Dujardin. Elle existe en deux formats, 185 x 113 et 226 x 133 mm. (AMG-BU/957/3, 15-16).



220. Monument de Rouen: gravure de Tourfaut.

e) La gravure E.G/ST. (fig. 219) n'est qu'une copie de celle d'Adeline. Elle parut dans **L'Illustration,** (12 juin 1875). Mesures: 180 x 128 mm. Elle se borne à ombrer les maisons de l'arrière-plan et à varier les deux groupes de passants.

f) La gravure de Baratte. 220 x 136 mm. Elle décrit la statue dans une technique aérée, à fond clair. Le dessin est très proche de celui de Baude. Peut-être dérivent-ils tous deux d'une photographie commune. La signature est peu lisible, à gauche en bas.

g) La gravure de Léon Deshays. C'est le nom d'un imprimeur de Rouen. Il s'agit d'un croquis rapide et spontané, mesurant environ 180 x 160 mm. dont le point de vue est le même que celui de la gravure Adeline.

h) La gravure de Scott-Tourfaut. (fig. 220). Elle mesure 100 x 150 mm. A la différence des autres déjà signalées, elle montre le monument exactement de face, si bien que la haute maison à cheminée que l'on voit à gauche chez Adeline et ses imitateurs, se trouve maintenant à droite de la statue. Les personnages du centre qui contemplent le monument sont deux Frères, dont l'un conserve sur la tête son chapeau tricorne. Deux enfants dont un au cerceau et deux hommes forment deux autres groupes. La gravure est signée par M. Scott et le nom du graveur Tourfaut apparaît en négatif. (AMG-BU 951/3, 15)

4. Histoire du monument

Le monument du saint, mis en parfaite évidence, offusqua-t-il certains yeux anticléricaux de la ville de Rouen ? On estima sa présence gênante pour la circulation. Par une délibération du 21 octobre 1887, le Conseil Municipal décréta l'exil du monument, onze ans après l'inauguration triomphale ! On choisit un emplacement proche de l'ancien Saint-Yon, trouvant en cela un prétexte pour reléguer la statue dans une place qui, à l'époque était tout à fait excentrique, près de l'église Saint-Clément, inaugurée en 1872. Le monument s'y trouve encore. On peut penser que l'exil le sauva, car les bombardements de la dernière guerre anéantirent totalement la place et les maisons de l'ancienne place Carnot.

Peu de temps auparavant, un autre danger avait menacé la statue, ou plus précisément ses 32 tonnes de bronze. Pendant la guerre de 1939-1945, en effet, la pénurie de bronze chez les Allemands avait déclenché une vaste opération de récupération dont d'innombrables cloches et monuments firent les frais. A Rouen, l'ordre avait été donné de déboulonner la statue de Falguière pour l'envoyer à la fonte. Plusieurs entreprises s'étaient récusées. Des ordres furent donnés à un petit entrepreneur qui fut forcé d'accepter. A ce moment, intervint avec succès M. Georges Landry, président national de la Fédération du Bâtiment et, comme l'écrit le Frère Morel, « il menaça l'entrepreneur trop docile des malédictions du ciel et des hommes. » Après avoir dressé les échafaudages, l'entrepreneur prétexta une épidémie parmi ses ouvriers pour suspendre les travaux. La libération vint rapidement assurer le salut du monument. (MOREL 1974 : 10)

L'influence du groupe de Falguière fut immense. Les copies se répandirent partout dans les collèges et les écoles des Frères. Marseille inaugurait une réplique du monument dès 1883 et Avignon en 1887.

Des œuvres originales s'en inspirèrent plus ou moins fidèlement, comme celles de Montagny à Reims, de De Beule et de Daoust en Belgique, sans oublier la statue géante d'Aureli pour la basilique Saint-Pierre de Rome.

E. LE GROUPE DE SAINT-MAURICE DE REIMS

L'église Saint-Maurice de Reims, voisine de la rue du Barbâtre bien connue dans l'histoire de l'Institut, était une église très ancienne, mais on dut la reconstruire aux deux tiers en 1867. Elle rappelle deux événements importants de l'histoire naissante de l'Institut : l'ouverture de la première école lasallienne et la présence de la Congrégation des Sœurs de l'Enfant-Jésus, œuvre de Nicolas Roland.

Deux groupes de statues en plâtre rappellent ces deux souvenirs. Ils flanquent la porte d'entrée principale de l'église au revers de la façade. En 1887, Radart écrit que les statues sont en terre-cuite, erreur maintes fois répétée par la suite. La statue où Roland figure avec une religieuse et deux fillettes, gravement abîmée par un incendie, permet de vérifier aisément la nature du matériau, le plâtre.

Les deux groupes furent installés à l'époque du curé Pierre-Edouard Lamorlette en 1881. Qui en est l'auteur ? Les au-



222. Monument de Saint-Maurice de Reims.

teurs rémois n'en parlent pas. Il existe cependant une signature du côté de la statue de Roland, **H. Bulteau fecit**, mais Bulteau est le restaurateur de l'église.

La statue de M. de La Salle se trouve à droite en entrant (fig. 222). Comme son pendant, elle est plastiquement liée à un bénitier. Le socle des personnages repose sur un soutien décoré par trois volutes. Il commence à 2 m 15 du sol.

Au centre se tient debout le Vénérable. Son visage n'est nullement traditionnel. Le saint porte soutane et manteau. De la main droite, il tient une feuille de papier. La main gauche repose sur la tête d'un enfant. Celui-ci est en long veston et culottes bouffantes; il serre sur sa poitrine un livre ouvert; à ses pieds, un autre écolier s'assied sur un tabouret, une jambe tendue; le genou gauche relevé supporte le bras correspondant; l'enfant lit dans un livre. A gauche, un Frère en soutane et large calotte, le manteau rejeté sur l'épaule, lève la tête vers le Fondateur; le religieux est à genoux, mais il pose la main gauche sur son genou et ouvre la main droite vers le haut en signe d'offrande.

Sur une plaque de laiton, inséré dans le socle, on lit: **A la mémoire du Vénérable J. B. DE LA SALLE, / Chanoine de Reims, né à Reims, 30 avril 1651 / Fondateur des Frères des Ecoles Chrétiennes. / 1679. 1 Ecole Chrétienne ouverte au presbytère de St-Maurice. / Monsieur Nicolas DORIGNY, curé 1881.**

La date de 1881 tendrait à faire croire que Dorigny était curé à cette date; en réalité, Nicolas Dorigny fut le curé qui accepta la fondation, dans sa paroisse, de la première école de Nyel, moment important dans l'histoire de l'Institut: l'école s'ouvrit le 15 avril 1679.

F. LA STATUE DE CABUCHET

Aux Archives de la Maison Généralice, on peut lire le brouillon d'une notice de 4 pages, signée L.G., consacrée à une **Statue par Emilien Cabuchet.** (AMG-BU 951/2, 5)

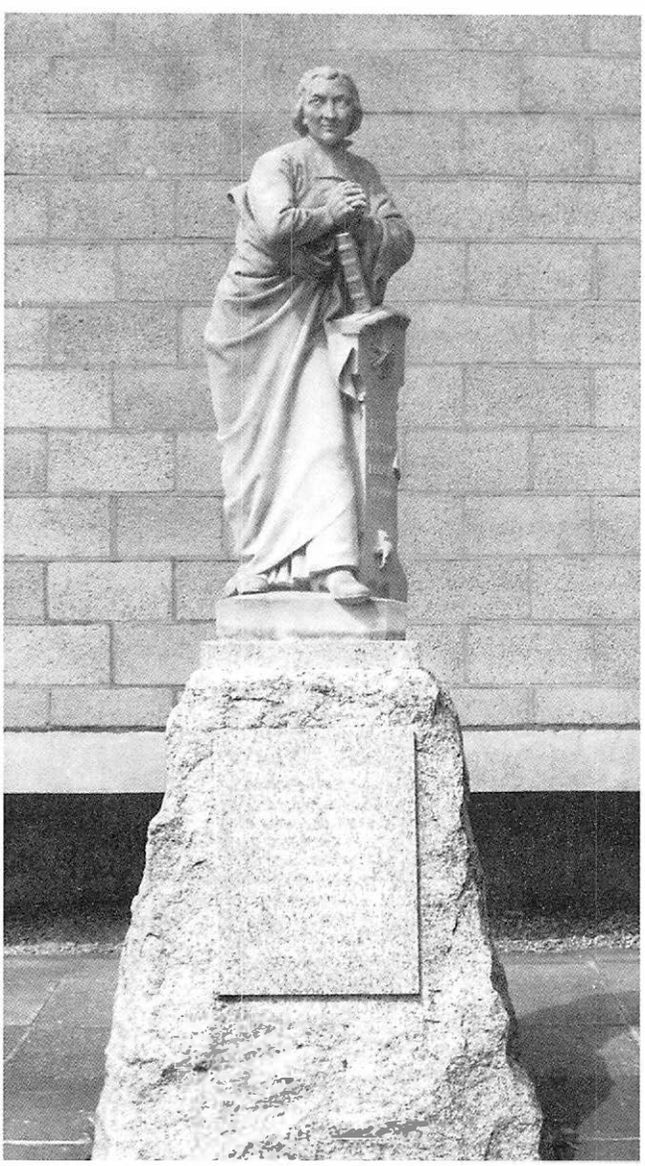
Nous avons rencontré le nom de Cabuchet à propos du portrait Sèvres et parmi les concurrents du monument de Rouen.

La statue dont il est ici question fut préparée pour les fêtes de la béatification à Paris, en l'église Saint-Sulpice, durant le triduum solennel des 13, 14 et 15 mars 1888.

> « C'est l'œuvre d'Emile Cabuchet, — dit la notice citée plus haut — de ce très catholique sculpteur auquel nous devons les statues populaires de saint Vincent de Paul et du Curé d'Ars. »

Emilien Cabuchet, né à Bourg dans l'Ain en 1819 débuta au Salon de 1846 avec un buste de bronze, mais il se consacra bientôt à la sculpture religieuse. Il mourut le 24 février 1902 (THIEME 1911 : 331 ; BÉNÉZIT 1976 2 : 437)

Le monument, réalisé en calcaire gris, mesure 1 m 37 de hauteur. La signature





224. Statue de Cabuchet: gravure de Chapon.

apparaît sur le côté droit du socle.

La conception est très académique (fig. 223). M. de La Salle, debout, s'appuie latéralement contre un prie-Dieu, provoquant le déhanchement prononcé que l'artiste visait pour créer une attitude originale. Il joint les mains, mais pour maintenir celles-ci à bonne hauteur, un livre est interposé entre les poignets et la surface oblique du meuble. Sur la face visible de celui-ci brille l'étoile rayonnante de l'Institut, tandis qu'une inscription en capitales couvre le montant: **PATER / ADVENIAT / REGNUM / TUUM.** Sur le socle : **JB. DE LA SALLE.**

◀ 223. Statue de Cabuchet.

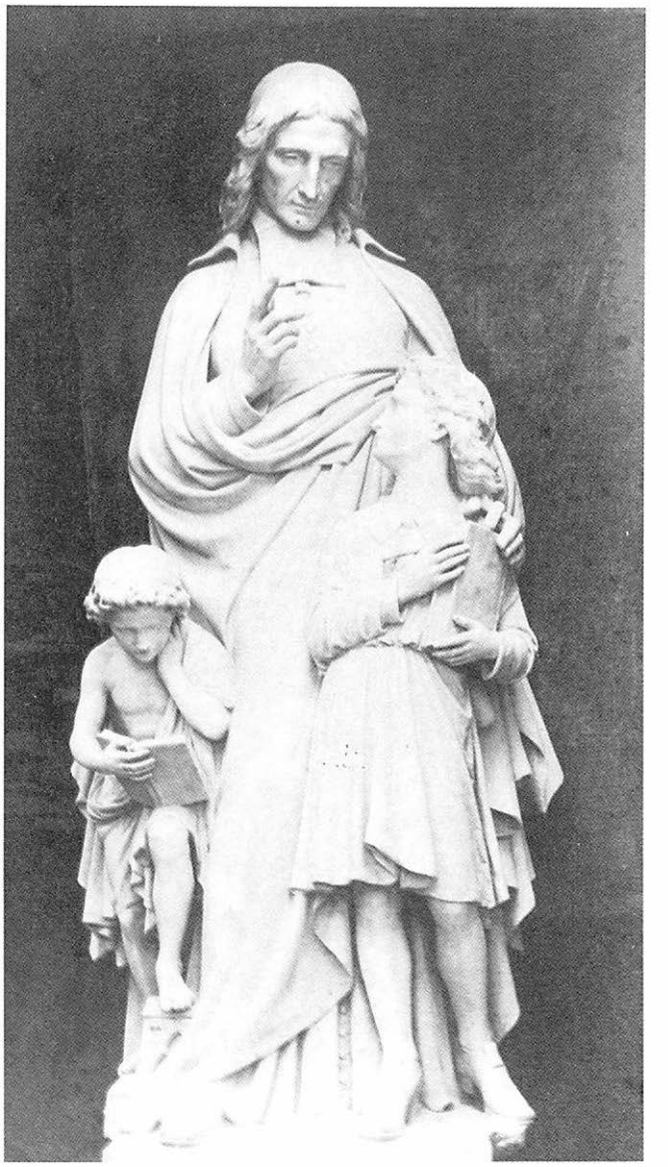
La figure aux traits prononcés se situe en dehors de la tradition.

Les festivités parisiennes utilisèrent le projet en plâtre dont Chapon nous a conservé les traits dans une gravure (RAVELET 1933 : XXX) ; le côté latéral du prie-Dieu portait alors une croix et des lettres d'alphabet. Transposée en pierre, l'œuvre aboutit au Pensionnat Saint-Gervais de Rouen. Pour commémorer le Jubilé d'argent de l'Ecole Normale des Frères, Hopwood Hall à Middleton près de Manchester, la statue fut expédiée en Angleterre et, placée sur un haut socle de granit, fut magnifiquement mise en valeur devant le mur de la très moderne chapelle (fig. 224).

G. LA STATUE DE MONTAGNY

Originaire de Saint-Etienne, Etienne Montagny acquit une certaine renommée comme sculpteur. Né en 1816, il fut élève de Rude et de David d'Angers à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. Il débuta au Salon de 1848. Il consacra son art en priorité aux églises ; THIEME (1931 : 78) cite un Christ en croix en bronze de Saint-Germain-des-Près et les saints Louis et François à Saint-Louis d'Antin à Paris, ainsi que saint Jean-Baptiste de La Salle à Saint-Remi de Reims. Le sculpteur mourut en 1895.

La statue de Reims était en marbre de Carrare (fig. 225). Un ministre l'avait commandée pour le Panthéon. Elle fut attribuée à Saint-Remi de Reims, comme le dit Georges Rigault, « l'éducateur du peuple n'ayant plus été jugé digne — après sa béatification — de figurer parmi les grands hommes qui ont bien mérité de la patrie. » (RIGAULT 1925 : 61)



225. Statue de Montagny.

Le visage émacié, aux longs cheveux, pourrait avoir été inspiré par le portrait mortuaire. Un adolescent et un garçon plus jeune, vêtus à l'antique, accompagnent le grand éducateur. L'adolescent lit avec attention un livre posé sur un genou ; son compagnon serre un livre fermé contre sa poitrine et se détourne vers le saint qui esquisse un geste d'enseignement.

Malheureusement pendant la première guerre mondiale, la statue disparut sous les obus, comme tant d'autres trésors de cette vénérable basilique.

ONZIEME PARTIE

LES PORTRAITS DOUTEUX OU FAUX

A. LE PORTRAIT A SULLY-SUR-LOIRE

Nous nous contentons de citer ici Georges Rigault.

> « Dans la sacristie de l'église Saint-Ythier, à Sully-sur-Loire, (près d'Orléans), il existe un tableau représentant, en buste, un ecclésiastique au long nez, aux yeux noirs, au visage profondément marqué de rides. On a voulu y voir le portrait soit de M. de La Salle, soit du Frère Irénée. Ce ne peut être ni l'un ni l'autre. Outre qu'il n'a pas de ressemblance avec les portraits connus et qui paraissent authentiques, la peinture de Sully porte au dos de la toile **Aetatis 62. C. V. Daël pinxit 1703.** A cette date, le futur Frère Irénée avait douze ans, M. de La Salle, cinquante-deux. » (RIGAULT, 1938: 154, n 3)

Il y eut d'autres déconvenues. Le Frère Agolin-Marie, écrivant d'Orléans le 20 juillet 1898 au supérieur général, racontait sa petite aventure:

> « Frère Adorateur et moi, il n'y a pas quinze jours, nous sommes rendus chez Monsieur le Comte O'Mahony qui venait d'hériter des portraits de famille de la Comtesse d'Héricourt. Parmi ces portraits figurait le portrait de Jean Baptiste de la Salle fondateur des Frères; nous allâmes le voir, la toile a près de deux cents ans d'existence et conservée de génération en génération dans cette famille comme reproduisant les traits de leur saint Parent. Grand fut mon désappointement quant on me montra un J. B. de la Salle tout chauve avec un front immense. » (AMG-BJ 507/1, 22: 1).

B. LE PORTRAIT WOOLHAMPTON

On l'appelle aussi portrait de Douai. A la suite de persécutions, des bénédictins anglais vinrent se réfugier à Douai, au début du XVIIe siècle. En 1610, ils obtinrent de s'y établir et construisirent un grand ensemble de bâtiments dont une chapelle qui fut inaugurée le 15 octobre 1611, une demeure pour les religieux, qui date de 1630 et une grande bâtisse inaugurée en 1770. Dès 1793, la Révolution les expulsa. Ils revinrent en 1816 et reconstruisirent leur chapelle. En 1903, la loi sur les Congrégations les obligea à quitter la France définitivement. Ils s'installèrent à Woolhampton, à 50 kilomètres de Londres.

Ils possèdent un beau portrait d'un personnage presque vu de face (fig. 226). Une abondante chevelure encadre le visage. Un long rabat le souligne. Les mains sont pieusement jointes.



226. Portrait Woolhampton.

Le visage, se tourne vers un crucifix vu à peu près comme dans Scotin. Sur le fond, un fût et la base d'une colonne classique dont les moulures annoncent le style dorique.

La ressemblance avec le visage traditionnel de M. de La Salle est plutôt éloignée. Les archives des Pères ne contiennent rien qui concerne ce portrait.

On a utilisé le tableau pour des images pieuses, sous le nom de Jean-Baptiste de La Salle.

C. LE PORTRAIT DAGSTUHL

Il est attribué à Mignard. Une reproduction du tableau, signée ER/JD porte comme légende: **S. Jean-Baptiste de La Salle, Fondateur des frères des ecoles Chrétiennes (d'après le seul portrait du saint fait en son vivant)**: ce sera notre dernière allusion à M. Gense!

En mars 1931, le Frère Donat, dans une note adressée au Frère Giraud, secrétaire général, esquisse très bien l'état de la question:

> Le Régime a examiné la photo que vous avez envoyée: il ne lui trouve aucune ressemblance avec saint J. B. De La Salle. Le très Honoré est d'avis de n'acheter le tableau qu'après avoir acquis la certitude qu'il représente bien notre Bx Père.
>
> Depuis longtemps, les Archives s'occupent de ce tableau. Il y a deux ans, je me suis rendu aux estampes, à Paris, pour examiner les œuvres de Mignard, un des premiers peintres du grand siècle. Je n'y ai pas trouvé ce portrait dans les cartons qui m'ont été communiqués, et j'avais demandé à tout voir.
>
> Ce sont nos Frères Allemands qui ont trouvé ce portrait au château de Dagstuhl, près de Wadern (Trèves); c'était du vivant de Madame Stéphanie Joséphine de Lasalle de Louisenthal. Cette dame, fort pieuse, avait assisté, à Rome, aux fêtes de la canonisation. Elle est morte le 22 novembre 1917. Sur le tableau en question on ne voit aucune signature, aucune inscription.
>
> Cette famille honore saint J. B. De La Salle comme un saint, mais ne peut fournir aucune preuve de parenté. C'est simplement de tradition. C'est en 1902 qu'elle acheta ce tableau dans une vente à l'enchère, à Cologne, après la mort du prince de Solmz-Braunfels.« (AMG-BJ 507/2, 10: 6). Il ne faut donc pas, comme le Frère Victorin-Louis supposer que la famille rhénane serait une branche des Coquebert (AMG-BU 957/1, 3)

Il y a peu à ajouter à cette note du Frère Archiviste. La dame s'appelait Stéphanie Joséphine Marie de la Salle de Louisenfels. Elle est décédée à l'âge de 84 ans.

Dans le catalogue de la vente publique après le décès du Prince de Solms-Braunfels, le tableau est identifié comme portrait de J. Bte de La Salle attribué à Pierre Mignard. Il mesure 1110 x 860 mm.

Le personnage a une main sur la poitrine. L'autre s'appuie sur un livre en oblique sur une table. (fig. 227)

Il ne manque pas de certaines analogies avec le portrait d'Angers, mais nullement décisives, sans compter le problème de l'inversion, qu'il faudrait expliquer. Quant aux allusions à Pierre Mignard, liées sans doute à la personne de Madame de Maintenon, bienfaitrice des Frères, elles relèvent plus de l'imagination que de fermes documents historiques.

D. GRAVURE ROUENNAISE

Sur une feuille de 172 x 115 mm de la Bibliothèque Municipale de Rouen apparaît la figure d'un homme d'église à la figure émaciée et au nez pointu (fig. 228). La gravure est signée **E.L.V.V.** et porte en souscription **L'ABBE DE LA**



227. Portrait Dagstuhl.



228. Gravure rouennaise.

SALLE. L'interprétation des traits est tellement particulière qu'on est tenté de situer la gravure parmi les portraits douteux.

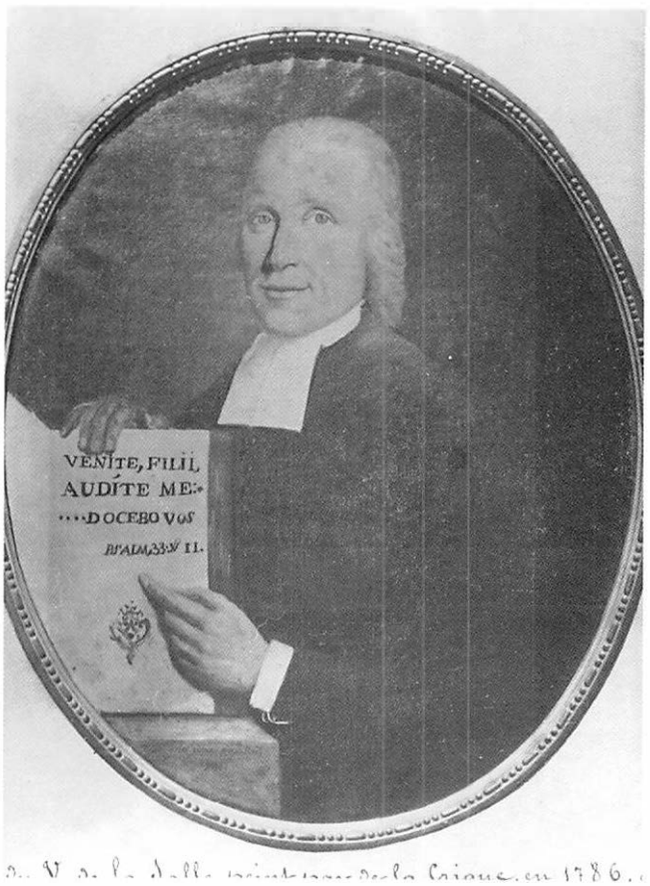
E. LE PORTRAIT DE LA CRIQUE

D'un portrait de prêtre en rabat, inscrit dans un ovale décoré de perles et tenant un livre, on a pensé qu'il s'agissait du Fondateur. Sur le livre on lit: **Venite Filii / Audite Me / Docebo vos / PSALM 33 V 11.** Une photographie des Archives de Rome est soulignée par cette note manuscrite: « Portraits du V. de la Salle, peint par de la Crique, en 1786, et conservé à la bibliothèque du Chapitre de la Cathédrale de Rouen.« (fig. 229)

Cette bibliothèque a été incendiée en 1944, lors des terribles bombardements qui ont endommagé la cathédrale et ses alentours, et le portrait a disparu.

Le visage du personnage n'a rien de commun avec notre iconographie. S'il s'agit vraiment de M. de La Salle, c'est à travers la déformation d'un peintre de maigre talent, comme toute la toile semble en témoigner.

229. Portrait de La Crique.





230. Gravure de Ponce.

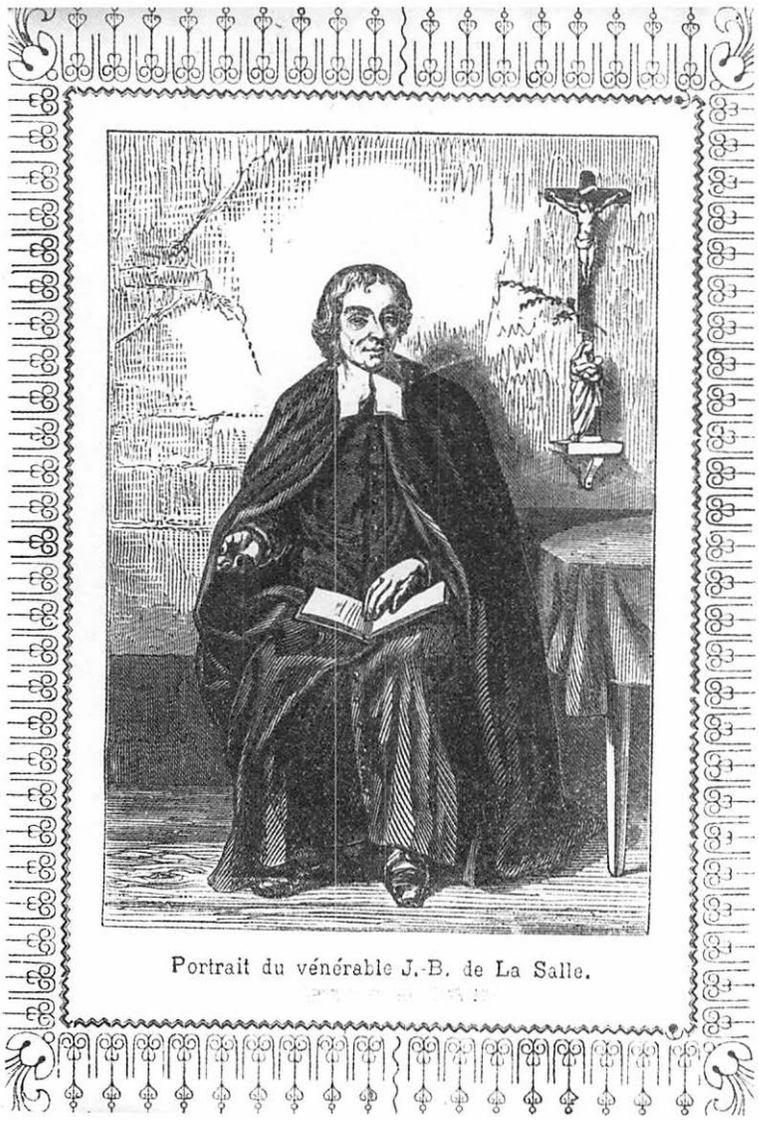
F. LES MEPRISES D'ATTRIBUTION

Il est arrivé au moins deux fois que les éditeurs se sont trompés de cliché pour accompagner le titre d'un ouvrage.

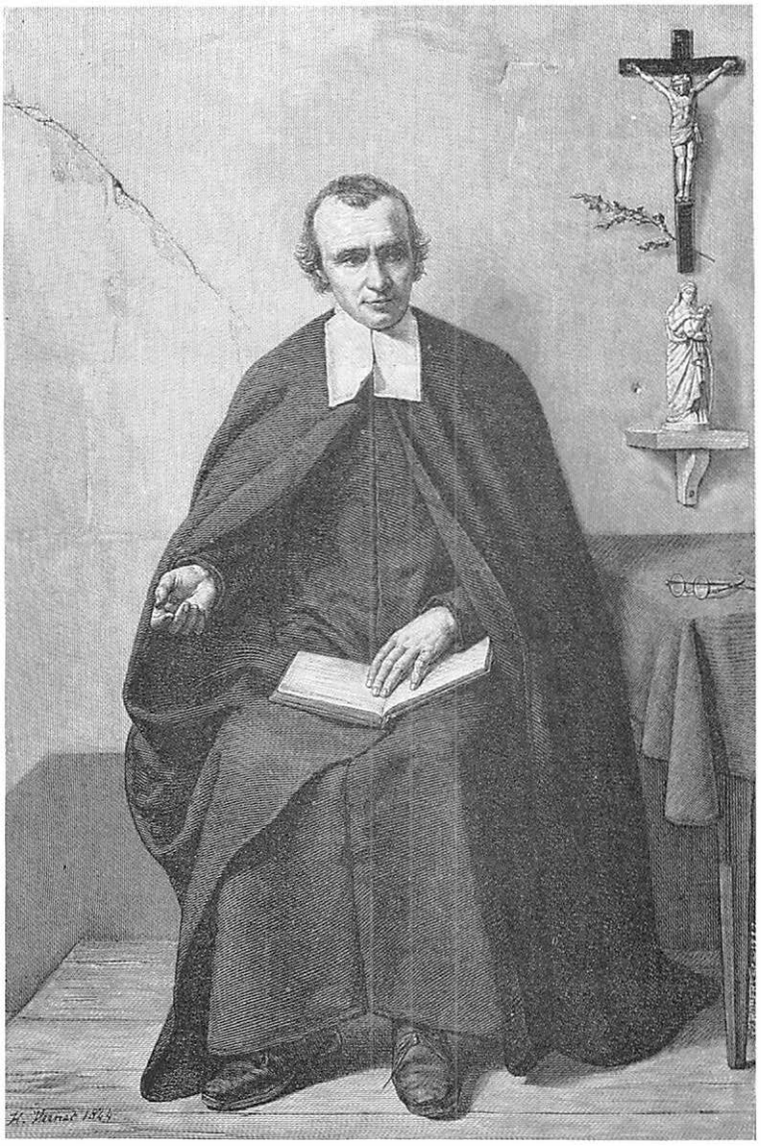
Le premier éditeur distrait est, à Lyon, B. Busand, Imprimeur du Clergé. En tête d'une édition de 1828 du **Tendre Ami des Enfans du Peuple ou vie de l'Abbé J. B. DE LA SALLE**, de l'Abbé CARRON, il place le portrait d'un abbé à minuscule rabat noir, célébré par une pièce de vers qui présente l'ecclésiastique comme la providence des Français exilés. La gravure est signée **N. PONCE 1822** (fig. 230).

Le second est l'imprimeur Nicot à Aix qui, en 1859, pour la **Vie du Vénérable J.-B. DE LA SALLE** par L. AYMA, a mis en frontispice une gravure interprétant le célèbre portrait du Frère Philippe par Horace Vernet, conservé à la Maison Généralice (fig. 232).

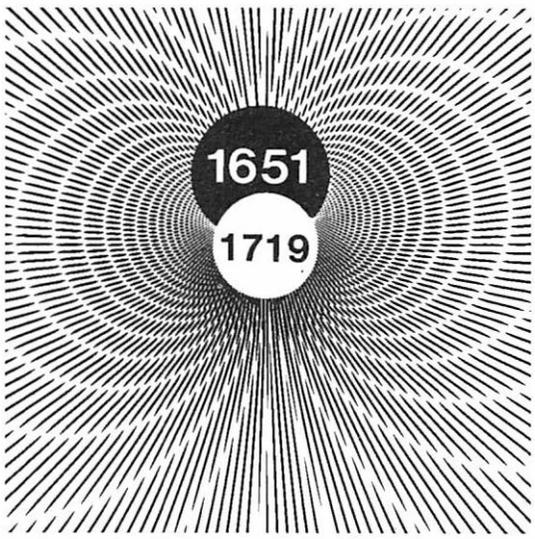
La gravure existe aussi en image indépendante, où l'on a ajouté des boutons à la soutane (fig. 231).



231. Image « Frère Philippe ».



232. Portrait de Frère Philippe, par H.V.



Conclusion

Dans une lettre au Frère Gabriel-Marie, supérieur général, le Frère Agolin-Marie se plaignait de l'état de l'iconographie lasallienne: « Ce qui m'a frappé le plus au sujet de ces portraits du Bienheureux, c'est que tous les jours on en fait des nouveaux et que pas un ne se ressemble... » (Datée d'Orléans le 20 juillet 1898. AMG-BJ 507/1, 22: 1)

Après avoir mis en question plusieurs dizaines de ces portraits, nous aboutissons à une conclusion contraire: beaucoup se ressemblent; on peut, non sans difficulté parfois, les classer en catégories globalement cohérentes à l'intérieur d'un certain nombre de groupes.

A part le portrait en jeune chanoine, quelque peu hors de question, et l'énigmatique peinture Sandelin qui n'a pas livré tous ses secrets, nous devons bien constater que tous les portraits ont été créés après la mort de M. de La Salle.

Leur point de départ commun est le hâtif portrait mortuaire, émouvant certes, mais déficient sur le plan de l'art et nullement révélateur de l'image d'un homme dans la force de l'âge.

C'est cependant une vision du Fondateur à l'époque de sa pleine activité, quand sa physionomie révélait son exceptionnelle intelligence, son immense bonté et la profondeur de sa vie intérieure, que les Frères ont désiré conserver après sa mort. Nous trouvons là l'explication de l'insatisfaction que nous avons entendue, par exemple de la bouche d'un de ses proches les plus intimes, l'éminent et saint Frère Irénée et, en corollaire, l'effort demandé aux artistes de créer un portrait accepté par tous.

Les essais furent nombreux. L'évolution des portraits atteste l'émergence de quelques réussites qui condamnent au silence certaines créations restées marginales et, dans l'étagement chronologique, font apparaître une constance d'évolution que nous croyons significative. Une des premières réussites est sans doute due au chanoine Blain dans sa commande du portrait d'Ernemont; les copies s'en multiplièrent dans les commuunautés. La plus satisfaisante, si nous en croyons le nombre de copies et d'adaptations, est incontestablement celle qui passe par les « Léger II », que nous avons appelés portraits Lucard, à cause du doute sur l'identité de son auteur.

Mais en définitive, l'étude de l'iconographie n'apporte pas la réponse que beaucoup attendent: quel est le meilleur portrait de saint Jean-Baptiste de La Salle? Nous avons rappelé, au début de notre étude, le caractère très relatif de la notion d'authenticité des figurations de personnages. A nos yeux d'hommes très éloignés de ces temps où le souvenir du saint hantait les mémoires de ceux qui l'avaient connu et côtoyé dans l'existence, d'autres portraits peuvent être préférés, le portrait de Ciney, celui de Sèvres, par exemple, ou les adaptations de la gravure de Scotin que nous admirons à Ciney encore ou aux Archives de la Maison Généralice. Chacun est parfaitement libre de choisir parmi les images proposées par les artistes, celle qui lui paraît personnifier le mieux le Fondateur très aimé de notre Institut.

Rome, le 2 octobre 1988.



32. Peinture Sandelin, détail.

Appendice

Estampe

C'est le produit résultant de l'impression (stampare en italien veut dire imprimer) sur papier (généralement) d'une image préalablement gravée ou dessinée sur une planche, une plaque de métal ou une pierre calcaire.

On dit que l'estampe est originale quand l'artiste exécute lui-même la composition dont il est l'auteur. Elle ne comporte alors qu'une seule signature.

En principe, on ne parle d'estampe que si l'impression est faite sur une feuille volante.

Gravure en relief

L'image est en relief, la technique est dite *taille d'épargne*. La surface dégagée recevra l'encre. Le support est généralement le bois ; on parle alors de *xylographie*.

Gravure en creux

L'image est creusée dans un support dur, cuivre ou acier, on parle de *taille-douce*, opposée à la taille d'épargne. Si le cuivre est choisi, on parle de *chalcographie*.

L'encre à imprimer est répartie sur toute la surface puis essuyée de manière à ne conserver que celle qui a pénétré dans les creux. Le papier, humecté d'eau pour le rendre souple, est alors fortement pressé contre le métal pour recueillir l'encre.

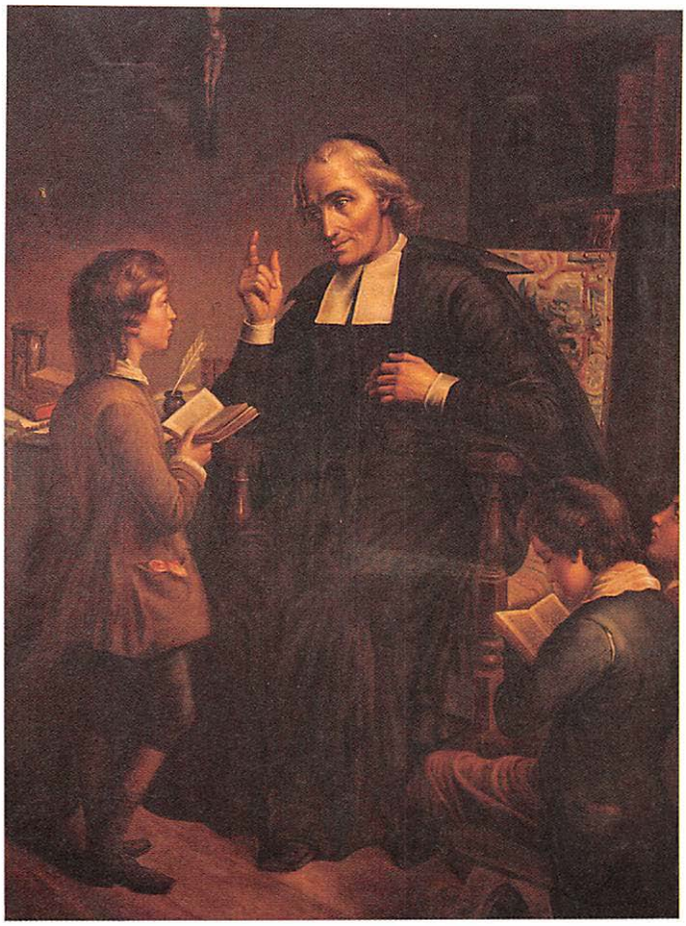
Il y a diverses manières de créer les creux. Le *burin* est le plus ancien procédé : une tige d'acier affûtée creuse des sillons. Plus la taille est profonde, plus les traits seront noirs.
La *pointe sèche* repousse le métal sans l'enlever. Les barbes retiennent une partie de l'encre.
L'*eau-forte* est obtenue de la manière suivante. La surface du métal est couverte d'un vernis. Le dessin au stylet enlève une partie du vernis. L'acide nitrique (dite eau-forte) est répandue sur la surface et creuse les parties découvertes par le stylet.

Impression à plat

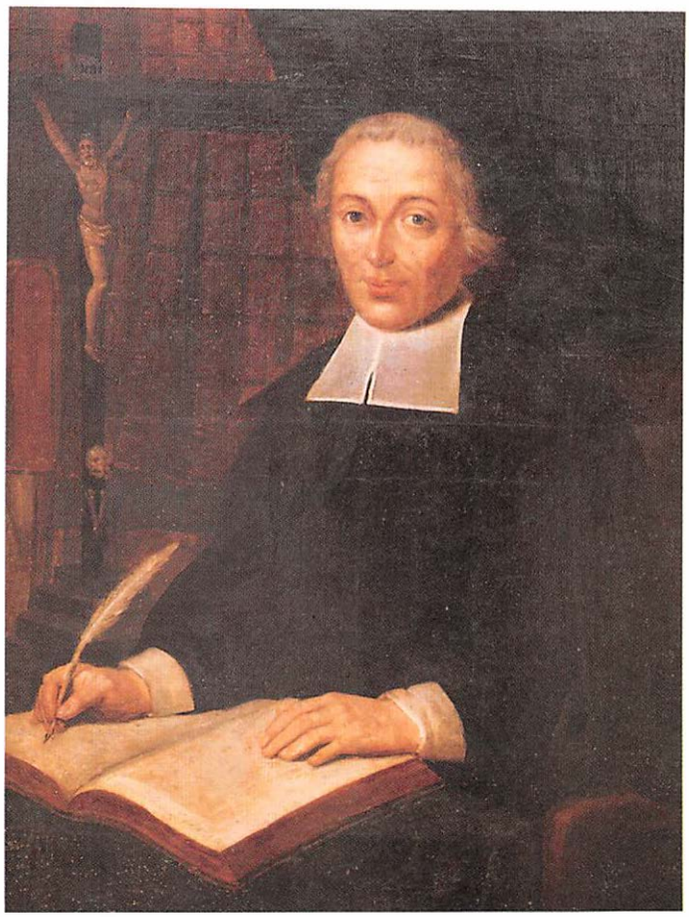
L'artiste dessine avec un crayon gras sur une pierre calcaire de grain très fin. Une solution acidulée fixe le dessin et rend le calcaire absorbant à l'eau dans les parties non touchées par le crayon. La pierre étant humectée, les surfaces nues du calcaire humide refusent l'encre qui, au contraire, s'attache à la partie dessinée. Cette encre, qui reproduit la composition se reporte sur une feuille de papier pressée sur la pierre. Telle est la *lithographie*.

On peut réaliser plusieurs impressions successives sur la même feuille en variant judicieusement les dessins et les couleurs. On parle alors de *chromolithographie*.

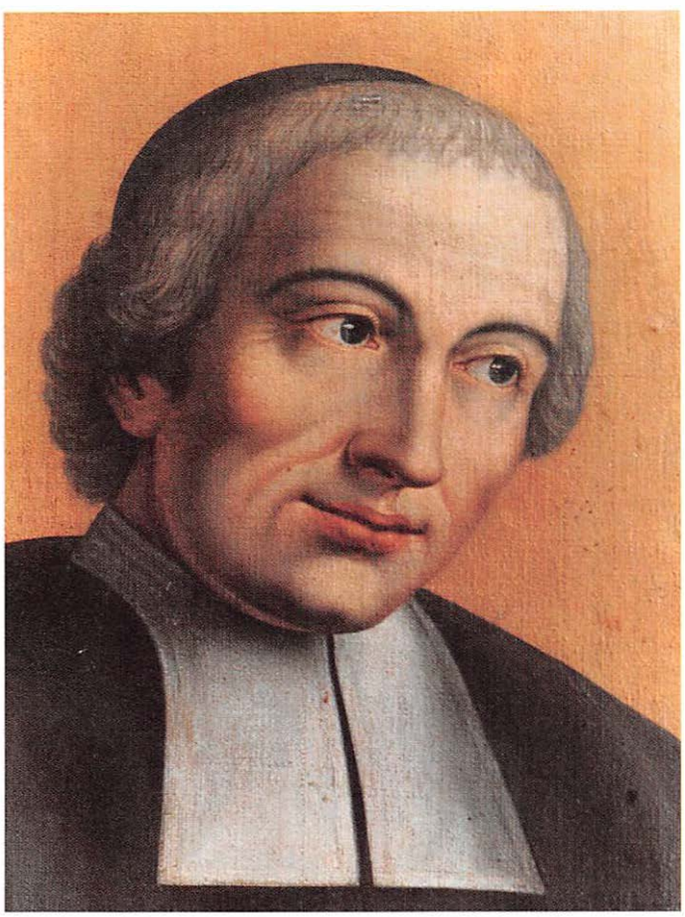
La lithographie a été inventée en Allemagne en 1796. Elle s'est répandue dans les premières années du XIXe siècle.



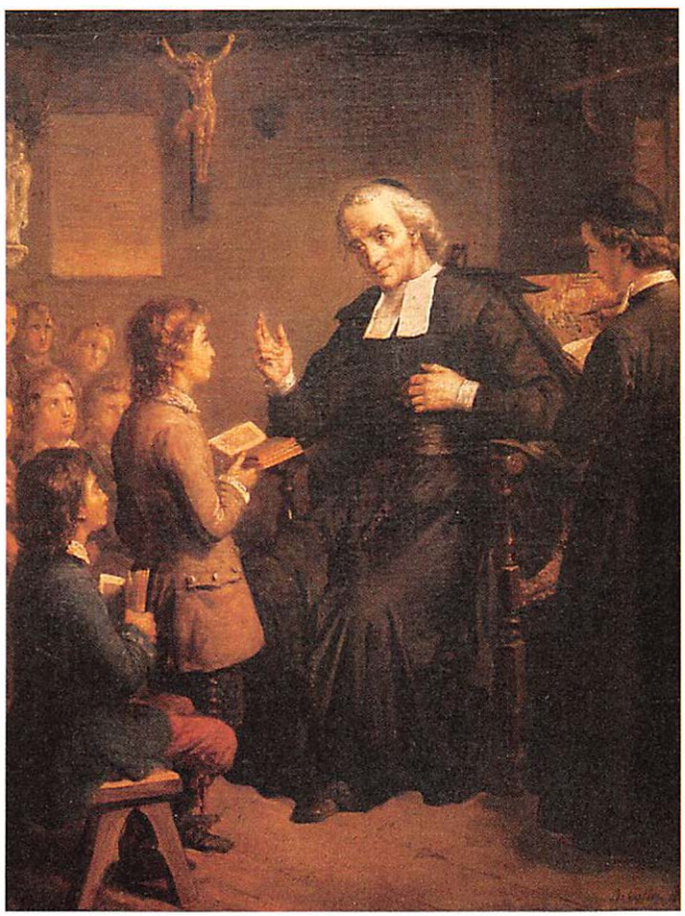
178. Copie de A.M.D.G., d'après Colin.



28. Peinture Scotin-Rome.



114. Peinture Christiaens, détail.



176. Peinture de Colin.

Références bibliographiques

ADHEMAR, Jean.

1949sq *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Inventaire du Fonds français après 1800*, IV, 1949; V, 1949b.

ADHEMAR, Jean, et LETHEVE, Jacques,

1953sq *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Inventaire du Fonds français après 1800*, VI, 1953; VII, 1954; VIII, 1954b; IX, 1955.

ADHEMAR, Jean, LETHEVE, Jacques et GARDEY, François,

1958sq *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Inventaire du Fonds français après 1800*, X, 1958; XI, 1960.

ALBERT-CHARLES Fr.,

1957 « Réflexions sur un portrait », *Bulletin des Frères des Ecoles Chrétiennes*, 38, 149, pp. 90-91.

Anonymes

1834 *Condotta delle Scuole Cristiane*, Torino, Giuseppe Pomba.

1873 « Un monument public à Rouen en l'honneur du vénérable De La Salle », *La Revue des Familles illustrée*, 1 février, pp. 2-3.

1873b « Monument National à ériger, en l'honneur du Vénérable serviteur de Dieu J.-B. De la Salle, fondateur des Frères des Ecoles Chrétiennes », *Annales de la Sainteté au XIXe siècle*, mars, pp. 1-8.

1875 *Le Feste celebrate in Rouen per la inaugurazione del Monumento al Venerabile Giovanni Battista De la Salle Fondatore dell'Istituto dei Fratelli delle Scuole cristiane. Versione dal France, Fratelli Monaldi.*

1875b *« Monument à élever au vénérable de La Salle », Gazette de Normandie, 18 février.*

1887 *Bulletin de l'Oeuvre du Vénérable de La Salle*

1905a *Essai historique sur la Maison-Mère de l'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes de 1682 à 1905.* Anonymes (suite)
Circulaires Instructives et Administratives, n. 107, Paris.

1905b *Recueil de documents relatifs à la cause de béatification de et de canonisation de S. Jean-Baptiste de La Salle, Fondateur de l'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes*, Rome.

1913a « Les Cardinaux Protecteurs de l'Institut », *Bulletin des Ecoles Chrétiennes*, juillet.

1913b « Deux statues à l'église Saint-Maurice de Reims, *Bulletin des Ecoles Chrétiennes*, 7, 4, pp. 363-367.

1922 « Un portrait authentique de saint Jean-Baptiste de La Salle », *Bulletin des Ecoles Chrétiennes*, pp. 258-260.

1923 « Les Frères dans la ville des Vans de 1711 à 1719 » (suite et fin), *Bulletin des Frères des Ecoles Chrétiennes*, 11, 2, pp. 117-130.

1933 « Un vaillant serviteur de l'Institut lasallien, le Frère Vivien, 1755-1842 », *Bulletin des Ecoles Chrétiennes*, juillet, pp. 208-233.

1938 *Le Véritable Ami de l'Enfance ou Abrégé de la vie et des vertus de M. J. B. De la Salle, instituteur des Frères des Ecoles chrétiennes, suivi du récit de plusieurs faveurs obtenues par son intercession*, Paris, Poussielgue.

ALBERT-CHARLES, Fr.,
1957 « Réflexions sur un portrait », *Bulletin des Frères des Ecoles Chrétiennes*, 38, 149, pp. 90-91.

AROZ, Léon de Marie,
1966-7 *Les actes d'état civil de la famille de saint Jean-Baptiste de La salle*, Cahiers Lasalliens n° 26-27.
1975 *Jean-Baptiste de La Salle. Documents bio-bibliographiques (1583-1950). I. Inventaire Analytique*, Cahiers Lasalliens n° 40/1.
1975 *Jean-Baptiste de La Salle. Documents bio-bibliographiques (1583-1950). II. Archives centrales de l'Institut des Séries A, B, C, D, M, R, T et V.* Cahiers Lasalliens n° 40/2.
1979 *Jean-Baptiste de La Salle. Documents bio-bibliographiques. II. Les années d'imprégnation.* 1661-1680, Cahiers Lasalliens, n° 41/2.
s.d. Inventaire des Archives de la Maison Généralice, *Jean-Baptiste de La Salle. Documents bio-bibliographiques*, Cahiers Lasalliens, n° 40, 2., particulièrement « Glorifications artistiques et littéraires », pp. 160-171 et « Iconographie », pp. 209-221.

AUBINEAU, Léon,
1888 « Compte-rendu du triduum, »L'Univers » », in *La Béatification du Vénérable J.-B. DE LA SALLE, Récits et documents*, première série, Paris, Procure Générale, pp. 111 sq.

BENEZIT, E.,
1976 *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Nouvelle édition, Paris, Gründ, 10 volumes.

BERALDI, Henri,
1885sq *Les graveurs du XIXe siècle, Guide de l'Amateur d'estampes modernes*, Paris, Conquet, I, 1185; II, 1885b; III, 1885c; IV, 1886; V, 1886b; VII, 1888; XII, 1890.

[BLAIN],
1733 *La Vie de monsieur Jean-Baptiste De La Salle, instituteur des Frères des Ecoles Chrétiennes*, Rouen.

BRUAND, Yves, et HEBERT, Michèle,
1970 *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Inventaire du Fonds Français, Graveurs du XVIIIe siècle*, 11.

CANAUD, M.,
1881 *Documents inédits concernant l'Etablissement des Frères des Ecoles Chrétiennes de la Ville des Vans (ancien diocèse d'Uzès) et les visites de cet établissement par le Vénérable J.-B. de La Salle, recueillies sur la demande du R. F. Irlide, Supérieur général des Frères des Ecoles Chrétiennes pour les Archives de l'Institut*, AMG-CK 561/1, 4. 126 pp.

CAPPEILLE, Jean,
1914 *Dictionnaire de biographies roussillonnaises* [Oliva], Perpignan.

CELSE-PIERRE, Fr.,
1957 « Un portrait de saint J.-B. de La Salle », *Bulletin des Frères des Ecoles Chrétiennes*, 38, 149, pp. 76-89.
1957 « On a trouvé un portrait », *Lasalliana*, pp. 51-55.

[CESAIRE, Fr.],
1957 « Monsieur de La Salle n'aime pas la peinture », *L'Etoile*, pp. 51-55.

J. CHANTREL,
1875 *Le monument du Vénérable Jean-Baptiste De la Salle à Rouen (Fête du 2 juin 1875)*, Paris, Goupy, 256 pp.

CL Cahiers lasalliens.

CORNET Joseph, Fr.,
1969 « L'iconographie de St Jean-Baptiste de La Salle: positions et additions », *Bulletin des Frères des Ecoles Chrétiennes*, 198, 50, pp. 48-59.

1979 *Leven van de heilige Jan-Baptist de La Salle, patroon van alle opvoeders, Grand-Bigard.*

d'AVILA, Thérèse
1948 *Vie écrite par elle-même, Oeuvres complètes*, Paris, Seuil.

de CICÉ,
1930 *Vie du Frère Irénée de l'Institut des Frères des Ecoles chrétiennes (1691-1747)*, Paris.

[de LA TOUR]
1774 *Vie du Frère Irénée des Ecoles Chrétiennes*, Avignon, Domergue.

De MAEYER, Jan et Al,
1988 *De Sint-Lucasscholen en de Néogothiek 1862-1914*, « Kadoc-Studies » 5, Leuven, Universitaire Pers.

DONAT-CHARLES, Fr.
1928 *Portraits authentiques de St J. B. De La Salle, (Lembecq, 10 mai 1928)*, Archives de la Maison Généralice - BU 957/1, 4. (manuscrit).

DONCOEUR,
1954 « Le vrai visage des saints », *Etudes*, 87,

FABIEN-ANATOLE, Fr.
s.d. *Hypothèse sur une origine possible du Portrait de St-Jean-Baptiste de La Salle découvert récemment*, manuscrit, AMG-BJ 507/3, 2. 14 pp.
1959 *Le vrai visage de St Jean-Baptiste de La Salle est-il connu?* , manuscrit, AMG-BJ 507/3, 10. 44 pp.

FARCY, (Chanoine)
1935 *Le Manoir de Saint-Yon au Faubourg Saint-Sever de Rouen*, Rouen, Defontaine.
1948 « A la mémoire de Monsieur Georges Lanfry », *Chez nous*, Rouen, pp. 4-8.

[FELIX-PAUL, Fr.],
1950 « Vers la »gloire du Bernin » au XVIIIe siècle. Saint Jean-Baptiste de La Salle aurait-il pu être canonisé plus tôt ? », *Bulletin de l'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes*, 122, 31, pp. 227-240.
1950 « Les Préliminaires à l'Introduction en Cour de Rome de la Cause de notre Saint Fondateur (1800-1834), *Bulletin de l'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes*, 123, 31, pp. 306-315.
1951 « Les Procès Diocésains dans la Cause de Béatification de notre Saint Fondateur (1834-1838)« , *Bulletin de l'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes*, 125, 32, pp. 150-160.
1952 « Le portrait en civil de Gravières« , *Bulletin de l'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes*, 128, pp. 6-29.
1954 Les lettres du Saint

FERRANTI, Siro Enzo, F.S.C.,
1970 « Iconografia de San Juan Bautista de La Salle en el Distrito Lasaliano de Roma« , *Bulletin des Frères des Ecoles Chrétiennes*, 202, 52, pp. 41-45 et 48.

FISSET, André et F. AUGUSTIN-JEAN,
1968 « A la mémoire de Monsieur Georges Lanfry », *Chez nous*, Rouen, 4, pp. 4-8.

FREDIEN-CHARLES, Fr.,
1956 « Protégeons nos trésors », *Bulletin du District de Paris*, pp. 26-27.
s.d. *« Note sur la copie du tableau d'Ernemont conservé à Athis*, manuscrit, Archives de la Maison Généralice, AMG-BJ 507/1, 14. 5 pp.

GAVEAU, Abel
1883 La jeunesse du vénérable de La Salle, Fondateur de l'Institut des Frères des Ecoles chrétiennes, Paris, Procure Générale.
1886 Vie du Vénérable de La Salle, Fondateur de l'Institut des Frères des Ecoles chrétiennes, Paris, Procure Générale.

G[OFFREDO], F[ratel],
1932 « Iconografia Lassaliana », Vita Sociale, *Bolletino Bimestrale dell'Associazione ex-Allievi del Collegio S.*

Giuseppe di Torino, 11, 3, pp. 119-140.

GORDIEN-DESIRE, Frère
s.d. *Sur le portrait de S. J. B. de La Salle*, AMG-BJ 507/1, 24, 4 pp.

GUIBERT, J.,
1900 *Histoire de S. Jean-Baptiste De La Salle*, Paris.

HENRI, Fr.,
1951 « Autour d'un tableau », *Echos de N.-D. de France*, 76, pp. 10-11.
1963 « Autour d'un second Centenaire, Edmund Ignatius Rice (1762-1844) Fondateur des « Irish Christian Brothers », *Bulletin de l'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes*, 173, 41, pp. 89-93.
s.d. *Autour d'un portrait*, manuscrit, Archives de la Maison Généralice, AMG-BJ 507/1, 2.

HOURS, Magdeleine,
s.d. *Nouvelles recherches sur un portrait de saint Jean-Baptiste de La Salle*, manuscrit, Archives de la Maison Généralice, AMG-BJ 507/3, 6 : 1. 4 pp.

1987 *Une vie au Louvre*, Paris, Laffont.

J. L.
s.d. *Un nouveau portrait de S. Jean-Baptiste de La Salle*, manuscrit, Archives de la Maison Généralice, AMG-BU 957/1, 5. 3 pp.

JACQUINET, André,
1972 *Histoire de l'église et de la paroisse Saint-Maurice de Reims, 385-1972*, Reims, Coulon.

JADART, Henri,
1887 *L'église Saint-Maurice de Reims. Son architecture, ses œuvres d'art, ses inscriptions.* Reims, Imprimerie de l'Académie.

[JUSTIN, Frère]
1965 *Huiskroniek van het Sint-Wivina-klooster,* 1797-1964, Groot-Bijgaarden, Grand-Bigard.

LAMI, Stanislas
1921 *Dictionnaire des Sculpteurs de l'Ecole Française du dix-neuvième siècle*, Paris, Champion, 4 tomes.

LARAN, Jean,
1930sq *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Inventaire du Fonds français après 1800*, I, 1930; II, 1937.

LARAN, Jean, et ADHEMAR, Jean,
1942 *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Inventaire du Fonds français après 1800*, III.

LEMANDUS, Frère,
1909 *Histoire des Frères de Toulouse, 1789-1890*, Toulouse, Sistac.

[LUCARD, Fr.],
1862 *Annales de L'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes*, Paris, tome I.
1863 *Annales de L'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes*, Paris, tome II.
1875 *Notice sur le Vénérable De la Salle, Fondateur de l'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes et sur le monument érigé en son honneur sur la place Saint-Sever, à Rouen*, Rouen, Mégard.
1875 *Notice sur le Vénérable De la Salle, Fondateur de l'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes et sur le monument érigé en son honneur sur la place Saint-Sever, à Rouen*, Rouen, Mégard.
s.d. *Vie du Vénérable J. Bte de la Salle*, manuscrit en préparation d'une 4e édition, Archives de la Maison Généralice - BB 153.
1876 *Vie du Vénérable J.B. De La Salle, Fondateur de l'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes, suivie de l'Histoire de cet Institut jusqu'en 1734*, Rouen, 2e édition 1876.

[MAILLEFER]
1723 *La vie de M. Jean-Baptiste de La*
1740 *Salle...* (mss Carbon et Reims, Cahiers Lasalliens n° 6.

MEMOIRE-MARIE, Fr.,
1954 « Les premiers portraits de saint Jean-Baptiste de La Salle », *Bulletin des Frères des Ecoles Chrétiennes*, 138,

35, pp. 187-200.
s.d. *A propos de portraits de saint Jean-Baptiste de La Salle*, AMG-BJ 507/3, 1.

MOREL, Fr. S.
1974 « Histoire d'une statue », *Chez nous*, Rouen, 25, pp. 9-10.

N.T.T. = Notices Nécrologiques Trimestrielles.

PELAY,
1875 *Translation dans la chapelle de Saint-Yon du corps de l'Abbé De La Salle le 16 juillet 1734*, Rouen, Cagniard.

PORTALIS et BERALDI,
1880sq *Les Graveurs du XVIIe siècle*, I, 1880; II, 1881.

POUTET, Yves et ROUBERT, J.,
1967 « Les »Assemblées» secrètes des XVIIe-XVIIIe siècles en relation avec l'Aa de Lyon, édition critique des Annales d'une Aa lyonnaise », *Divus Thomas*, Piacenza.

RAVELET, Armand,
1933 *Vie de saint Jean-Baptiste de La Salle*, Tours, 3e éd..

RAYEZ, André,
1952 « Etudes lasalliennes », *Revue d'Ascétique et de Mystique* 109, pp. 18-63.

RIGAULT, Georges,
1925 *Saint Jean-Baptiste de la Salle*, « L'Art et les saints », Paris.
1937 *Histoire générale de l'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes*, I, Paris.
1940 *Histoire générale de l'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes*, III, Paris.
1946 *Histoire générale de l'Institut des Frères des Ecoles Chrétiennes*, VI, Paris.

ROUSSET, Emile, F.S.C., et al.,
1979 *Saint Jean-Baptiste de La Salle, Iconographie*, Boulogne.

ROUX, Marcel,
1946 *Bibliothèque Nationale, Département des Estampes, Inventaire du Fonds français, Graveurs du XVIIIe siècle*, 5.
1951 *Id.*, 7.

SACCHI, Giovanni, Fr.,
1969 « Iconografia Lasalliana », *Rivista Lassaliana*, 43, 1, pp. 28-47.

SALVAN,
1852 *Vie du Vénérable J.-B. DE LA SALLE*, Toulouse.

SAUVAGE, Michel, et CAMPOS, Miguel,
1980 « Lire Maillefer aujourd'hui », in F.E. MAILLEFER, *La vie de Monsieur Jean-Baptiste de la Salle*, Rome.

SCHAMONI, Wilhelm,
1949 *Das wahre Gesicht der Heiligen*, Munich.

THIEME, Ulrich et BECKER, Félix,
1907sq *Allgemeines Lexikon der bildenden Ksünstler, Leipzig, Engelmann*, 1, 1907; 2, 1908; 3, 1909; 4, 1910; 5, 1911; 6, 1912; 7, 1912b; 8, 1913; 9, 1913b; 10, 1914; 11, 1915; 12, 1916; 13, 1920; 14, 1921; 15, 1922; 16, 1923; 17, 1924; 18, 1925; 19, 1926; 20, 1927; 22, 1928; 23, 1929; 24, 1930; 25, 1931; 26, 1932; 27, 1933; 28, 1934; 29, 1935; 30, 1936; 31, 1937; 32, 1938; 33, 1939; 34, 1940.

VICTORIN-LOUIS, Fr.
s.d. *Note explicative sur le véritable portrait de saint Jean-Baptiste de La Salle au musée de St-Omer*, AMG-BJ 507/1, 19: 3. 1 p., manuscrit.
s.d.2. *Notes concernant le véritable portrait de saint J.-B. de La Salle* », AMG-BU 957/1, 3 et 1, 5. 5 pp., manuscrit.
1935 « Le tableau N° 135 du musée communal de la rue Carnot », *Le Télégramme*, 12 juin.

Table des illustrations

1 Photographie du tableau en chanoine 30
2 Détail retouché du portrait en chanoine 33
3 Copie Arille 34
4 Copies de Gand et de Grand-Bigard 35
5 Portrait de Jacques Moët 37
6 Portrait Lambilly 38
7 Photographie du portrait mortuaire 40
8 Portrait mortuaire, détail 41
9 Portrait Saint-Germain-l'Auxerrois 44
10 Gravure de Crêpy I 53
11 Textes de Crêpy I, II, III 47
12 Gravure de Joffroy, d'après Crêpy 49
13 Portrait Saint-Germain-en-Laye 50
14 Portrait Larressore 51
15 Détail de la gravure de Crêpy 53
16 Portrait d'Ernemont, détail 57
17 Portrait d'Ernemont 55
18 Portrait du chanoine Blain 60
19 Portrait Ernemont-Reims 58
20 Portrait Ernemont-Reims, détail 59
21 Portrait Ernemont-Caluire 61
22 Portrait Ernemont-Athis 62
23 Portrait Ernemont-Athis, revers 62
24 Portrait Lemandus 63
25 Gravure de Scotin ..... 13, 67, 72 et 73
26 Peinture Scotin-Ciney 69
27 Peinture Scotin-Ciney, détail 107
28 Peinture Scotin-Rome 71
29 Peinture Sandelin 78
30 Peinture Sandelin, détail 79
31 Comparaison Scotin inversé et Sandelin 82
32 Peinture Sandelin, détail 341
33 Portrait du P. Pâquier Quesnel 83
34 Portrait de J.-L. Le Semelier 84
35 Portrait du cardinal de Noailles 84
36 Portrait de B. Gibert 85
37 Portrait de Sébastien Lenain de Tillemont 85
38 Gravure représentant saint Bernard 86
39 Portrait de François Feu 86
40 Portrait de Gourlin 87
41 Portrait Angers 88
42 Gravure Fabre 91
43 Gravure Desrochers I 93
44 Gravure Desrochers II 95

45 Gravure Desrochers III 96
46 Gravure de Duchez 98
47 Portrait Burkhard ..... 100 et 110
48 Portrait Auxerre 102
49 Portrait Auxerre, détail 110
50 Portrait Ciney 103
51 Portrait Ciney, détail 103
52 Portrait Sèvres 106
53 Portrait Sèvres, détail 104
54 Portrait du Frère Irénée, Grand-Bigard 116
55a Frère Irénée, Rome 117
55b Comparaison Sèvres-Irénée ..... 118 et 119
56 Portrait Grolée 120
57 Portrait Pelay 121
58 Portrait Lucard-Paris ..... 111 et 123
59 Portrait Lucard-Rome ..... 111 et 124
60 Portrait Lucard-Rome 128
61 Portrait Lucard-Rome: photo retouchée 127
62 Portrait disparu 132
63a Portrait Gravières 135
63b Gravières, détail 138
64 Radiographie du portrait Gravières 141
65 Portrait Pseudo-Gravières 143
66 Image 145
67 Portrait d'Anthère 149
68 Gravure de Petit 151
69 Gravure dans la suite Petit 152
70 Gravure d'Ingouf 150
71 Gravure de Massard 153
72 Peinture du Frère X 154
73 Gravure Rieul 160
74 Gravure de Bosq I et II ..... 161 et 162
75 Peinture Béziers 163
76 Gravure de Corne 164
77 Gravure de Heusch 165
78 Image pieuse dans la suite Bosq 166
79 Peinture Crêpy-Grand-Bigard 166
80 Lithographie de Frère Victorin 169
81 Peinture de Touzet 171
82 Portrait Boulogne 173
83 Gravure 1825 174
84 Lithographie de Robaut 175
85 Gravure de Marietti 176
86 Gravure gantoise 177
87 Image-relique 178
88 Lithographie Saint-Roch 179
89 Gravure 1829 181
90 Lithographie de Bellotti-Festa 183

91 Peinture San Giuseppe 185
92 Gravure de Lepri, a et b ..... 20, 186 et 188
93 Feuille comptable de Lepri 187
94 Lithographie de Rondoni I 192
95 Lithographie de Rondoni II 194
96 Image d'après Rondoni I 197
97 Image de Sirletti 198
98 Image-relique I 199
99 Image-relique II 200
100 Gravure de Mc Dowell 201
101 Livres anglais avec frontispice de Mc Dowell, a et b ..... 202 et 203
102 Gravure d'Alès I 204
103 Gravure d'Alès II 205
104 Feuille de propagande 206
105 En-tête Gerlier-Dietrich 207
106 Lithographie de Jopé-Carles, détail 208
107 Lithographie de « Luanta » 211
108 Image avec photographie 212
109 Image avec photographie 212
110 Lithographie de Malapeau-Houbloup 213
111 Lithographie de Malapeau-Houbloud, détail 214
112 Lithographie de Dambour-Gangel 217
113 Peinture Christiaens 218
114 Peinture Christiaens, détail 345
115 Tableau San Sebastianello 220
116 Imitateur italien 220
117 Peinture de Molinari-Rome, I et Irlande ..... 222 et 223
118 Gravure de Speranza 224
119 Portrait de la suite des supérieurs 225
120 Image Bouasse-Lebel 221
121 Image Bouasse-Lebel 221
122 Peinture Place d'Espagne 227
123 Image avec mains jointes 227
124 Peinture de Müller 228
125 Peinture de Müller, détail 229
126 Trois lithographies d'hommage 232
127 Lithographie II de Carles 234
128 Lithographie de Jopé 236
129 Les premiers disciples, par Grand 238
130 Les premiers disciples, par Jopé 239
131 Gravure anonyme 240
132 Gravure 241
133 La distribution des biens, par Bertin 242
134 La distribution des biens, par Jopé 243
135 La distribution des biens, par Van Geleyn 243
136 Le Vénérable fait l'école, par Bertin 244
137 Le Vénérable fait l'école, par Jopé 244
138 Le Vénérable écrit la Règle, par Bertin 245

139 La prière devant l'autel, par Bertin 246
140 La prière devant l'autel 246
141 La prière devant l'autel 247
142 La prière devant l'autel, par Jopé 248
143 La prière devant l'autel, par Pellégrini 248
144 L'offrande de la Règle, par Lorenzone 249
145 L'offrande de la Règle, par Mouchot 250
146 La messe aux enfants, par Jopé I 251
147 La messe aux enfants, par Jopé II 251
148 La visite à la prison, par Carles 252
149 La visite à la prison, par Jopé 252
150 La visite à la prison, vie du Vénérable 253
151 La visite à la prison, par Farlet 253
152 La mort du Vénérable, par Bertin 254
153 La mort du Vénérable, par Jopé 255
154 La mort du Vénérable, par Grellet-Barbant 256
155 Lithographie de Mouilleron, I et II ..... 257 et 259
156 Image de Daniel 258
157 Gravure de Tourfaut-Mathieu 260
158 Gravure de Conquy 261
159 Frontispice de Fontenier 262
160 Gravure de Trémelat 000
161 Gravure Larousse 262
162 Image Puccetti 264
163 Grisaille de Grand-Bigard 265
164 Portrait Calixte 000
165 Gravure de Tourfaut 267
166 Gravure Pelay 266
167 Gravure de Trémelat-HR 267
168 Gravure anonyme 268
169 Gravure américaine 268
170 Portrait Renouard 269
171 Portrait « Album des Ecoles » 269
172 Gravure de Manigaud 270
173 Gravure de Manigaud, détail 272
174 Peinture de Labérius 274
175 Image photographique 275
176 Peinture de Colin 276
177 Peinture de Colin, détail 277
178 Copie de AMDG 279
179 Edition Sanguinetti 280
180 Gravure de Gaspard 281
181 Chromolitho de Bouasse-Lebel 282
182 Image Bouasse-Lebel 283
183 Lithographie de Thomas 000
184 Portrait de Bosche 284
185 Gravure néo-gothique 284
186 Le catéchisme dans une église 285

187 Lithographie de Bès et Dubreuil 286
188 Peinture de Krug 287
189 La distribution des pains d'après Bonnard 289
190 La distribution des pains, gravure américaine 289
191 Le vœu héroïque, par Bonnard 291
192 Le Vénérable enseigne, par Bonnard 292
193 La visite de Jacques II, par Bonnard 293
194 La visite de Jacques II, par Garnier 295
195 Le Vénérable et sa grand-mère, par Gerlier 296
196 Le Vénérable dans sa stalle de Reims, par Gerlier 296
197 Le Vénérable en prière, par Gerlier 297
198 La rencontre avec Nyel, par Gerlier 297
199 Une visite à Saint-Yon, par Gerlier 297
200 Pélerinage à Aubervilliers 299
201 Image d'Aubervilliers, par Clergé 300
202 Le Vénérable célèbre la messe, par Farlet 300
203 Le Vénérable perdu dans la neige, par Farlet 301
204 Le Vénérable reçoit le viatique, par Farlet 301
205 La peinture Courtrai 302
206 La peinture Courtrai, détail 303
207 La peinture Courtrai, détail 304
208 Médaille Borrel I,Rome 306
209 Médaille Borrel II, gravure Napier 307
210 Médaille Borrel II, détail 308
211 Buste de Benvenuti 309
212 Oliva, statue de Grand-Bigard 312
213 La statue d'Oliva à Paris 311
214 Statue d'Oliva, gravure de Garnier-Chapon et Rome ..... 312 et 313
215 Monument de Falguière à Rouen, I et maquette ..... 316 et 318
216 Relief de Rouen, la distribution des biens 320
217 Relief de Rouen, la visite de Jacques II 320
218 Monument de Rouen, gravure d'Adeline II 323
219 Monument de Rouen, gravure EG-ST 324
220 Monument de Rouen, gravure de Tourfaut 325
221 Monument de Rouen, inauguration 322
222 Monument de Saint-Maurice de Reims 327
223 Statue de Cabuchet 328
224 Statue de Cabuchet, gravure de Chapon 328
225 Statue de Montagny 329
226 Portrait Woolhampton 331
227 Portrait Dagstuhl 333
228 Gravure rouennaise 334
229 Portrait de La Crique 334
230 Gravure de Ponce 335
231 Image « Frère Philippe » 336
232 Portrait de Frère Philippe 336

Table des Couleurs

N°		PAGE
4 - I	Jeune chanoine - Gand, détail	35
4 - II	Jeune chanoine - Grand-Bigard	35
4 - III	Jeune chanoine - Grand-Bigard	35
4 - IV	Jeune chanoine - Grand-Bigard	35
6	Nicole Moët - portrait Lambilly	38
9	Portrait Saint-Germain l'Auxerrois	44
16	Le portrait d'Ernemont - Rouen	55
20	Ernemont-Reims, détail	59
27	Scotin-Ciney, détail	107
28	Scotin-Rome	345
32	Sandelin, détail	341
47	Portrait Burkhard, Parménie	110
49	Portrait Auxerre, détail	110
51	Portrait Ciney, détail	103
53	Portrait Sèvres, Paris	106
58	Lucard-Paris, détail	111
60	Lucard-Rome, détail	111
114	Peinture Christiaens, détail	345
176	Peinture de Colin, Reims	345
178	Copie A.M.D.G., Rome	345

Table des Planches

N°		PAGE
1	1, 2, 3, 4 (I - II - III - IV), 6	45
2	7, 9, 10, 11a, 11b, 12, 13, 14	52
3	10, 16, 19, 21, 22, 24	64
4	25, 26, 28, 29, 32, 41	89
5	10, 25, 42, 43, 44, 45, 46	99
6	7, 47, 48, 50, 53, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66	146
7	43, 45, 57, 67, 68, 69, 70, 71, 72	155
8	10, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79	167
9	25, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88	180
10	10, 25, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96	196
11	92, 95, 97, 98, 99, 100, 102, 103	209
12	25, 90, 92, 97, 106, 107, 108, 109, 110, 112	216
13	113, 115, 116, 117, 117bis, 118, 119, 120, 121	226

Table des matières

Préface 9
Avant-propos 14
Introduction 17

A. L'ICONOGRAPHIE 17
B. LES RECHERCHES EN ICONOGRAPHIE LASALLIENNE 21
C. PERIODISATION DE L'ICONOGRAPHIE LASALLIENNE 23
D. LE PORTRAIT PHYSIQUE D'APRES LES BIOGRAPHIES 24
E. LA TENTATIVE DE GENSE 28

PREMIERE PARTIE

LES XVIIe ET XVIIIe SIECLES

I. LES PORTRAITS DE FAMILLE 31
A. Le portrait en jeune chanoine 31
1. Le portrait 31
2. Les copies 32
a) Copie de Arille 32
b) Copie de Gand 34
c) Copies de Grand-Bigard 35
B. Le portrait de Jacques Moët 36
C. Le tableau Lambilly 36

II. LE PORTRAIT MORTUAIRE ET SES DERIVES 39
A. Le portrait mortuaire 39
1. La peinture mortuaire 39
2. La copie de Saint-Germain-L'Auxerrois 44
B. La Gravure de Crêpy 46
C. Le groupe de Crêpy au XVIIIe siècle 50
1. La copie de Saint-Germain-en-Laye 50
2. Le portrait Larressore 51

D. Le groupe Ernemont 54
1. Le portrait Ernemont 54
2. Le portrait Ernemont-Reims 56
3. Le portrait Caluire 60
4. Le portrait Athis 61
5. Le portrait Toulouse 63

III. AUTOUR DE LA GRAVURE DE SCOTIN 65
A. La gravure 65
B. La peinture Scotin-Ciney 68
C. La peinture Scotin-Rome 70
D. Léger, modèle de Scotin 75
E. Le problème Sandelin 77
F. Le portrait Angers 88

IV. LE GROUPE SCOTIN-CREPY AU XVIIIe SIECLE 90
A. La gravure Fabre 90
B. Les gravures de Desrochers 93
1. Etienne Desrochers 93
2. La gravure de Desrochers I 94
3. La gravure de Desrochers II 95
4. La gravure de Desrochers III 97
5. La gravure de Duchez 97

V. LES PEINTURES EN BUSTE AU XVIIIe SIECLE 101
A. Le portrait Burckhard 101
B. Le portrait Auxerre 102
C. Le portrait Ciney 103
D. Le portrait Sèvres 104
E. Le portrait Grolée 120
F. Le portrait Pelay 121
G. Les portraits Lucard ou Léger II 122
H. Les portraits disparus 131
1. Le portrait Chartres 131
2. Les portraits Calixte et Caluire 132
I. LE PORTRAIT GRAVIERES 133

DEUXIEME PARTIE

PREMIERES IMAGES POUR LA CAUSE DE BEATIFICATION

A. La cause de M. de La Salle 147
B. La miniature d'Anthère 148

C. La gravure de Petit 149
D. Estampes dérivées de Petit 150
1. La gravure d'Ingouf 150
2. Gravure dans la suite de Petit 151
3. La gravure de Massard 152
E. Tableau du Frère X 154

TROISIEME PARTIE

PEINTURES, GRAVURES ET LITHOGRAPHIES DU XIXe SIECLE

I. INTRODUCTION 157

II. LE GROUPE CREPY-RIEUL 159
A. La gravure Rieul 159
B. La gravure de Bosq 160
C. Le portrait Béziers 162
D. La gravure de Corne 163
E. La lithographie de Heusch 164
F. Image pieuse dans la suite de Bosq 165
G. Portrait en vêtements sacerdotaux 165

III. LE GROUPE SCOTIN-SCOTIN 168
A. La lithographie de Victorin 168
B. La peinture de Touzet 170
C. La peinture de Sauvan 172
D. Le portrait Boulogne 173
E. La gravure « 1825 » 174
F. Le frontispice de Robaut 175
G. Le frontispice Marietti 176
H. La gravure Gantoise 177
I. Images — Reliques 178
J. La lithographie Saint-Roch 178

IV. LE GROUPE SCOTIN-LEPRI-RONDONI 181
A. Les prototypes 182
1. L'anonyme 1829 182
2. La lithographie de Billotti 184
3. La peinture San Giuseppe 185
4. La gravure de Lepri 186
5. Les deux lithographies de Rondoni 191
B. L'influence de Rondoni I 197

C. Le groupe Lepri-Rondoni à la Madone 197
1. L'image de Sirletti 197
2. Image-relique anonyme 199
3. Deuxième image-relique 200
4. La gravure de Mac Dowell 200
5. Les gravures d'Alès 203
6. Gravure de feuilles de propagande 206
D. Le groupe Rondoni-Lepri avec bibliothèque 210
1. La lithographie de Jopé 210
2. La lithographie Ciney 210
3. Les images photographiques 212
4. La lithographie de Malapeau-Houbloup 213
5. La lithographie de Dambour et Gangel 215
E. Le groupe Rondoni-Lepri à fond uni 217
1. Le tableau Christiaens 217
2. Les portraits San Sebastianello 219
3. Les Images Bouasse-Lebel 219
F. Le groupe Rondoni-Lepri à tête droite 221
1. Imitateur italien 221
2. Les peintures de Molinari 221
3. La gravure de Speranza 223
4. Le portrait de la suite des supérieurs 225
G. Le groupe Rondoni-Lepri aux mains jointes 227
1. La peinture San Giuseppe 227
2. Image pieuse 227
3. Le tableau de Müller 228

QUATRIEME PARTIE

LES ILLUSTRATIONS ANACLET

I. LA CIRCULAIRE DU FRERE ANACLET 231

II. LES REALISATIONS D'ENSEMBLE 232
A. L'édition de 1838 232
B. Les éditions de Bertin 232
C. Les deux lithographies de Carles 233
1. Les portraits des Supérieurs 233
2. La lithographie de Jopé 235

III. ANALYSE DES ILLUSTRATIONS 238
A. Les premiers disciples 238
B. La distribution des biens 242

C. Le saint instituteur 244
D. La composition de la règle 245
E. La prière devant l'autel 245
F. La messe aux enfants 250
G. La visite à la prison 251
H. La mort de M. de La Salle 254

CINQUIEME PARTIE

LE GROUPE SCOTIN-MOUILLERON

A. La lithographie de Mouilleron 257
B. Les images de Daniel 258
C. La photographie d'Auctor 260
D. La gravure de Tourfaut-Mathieu 260

SIXIEME PARTIE

LE GROUPE DESROCHERS-CONQUY

A. La gravure de Conquy 261
B. Le frontispice de Fontenier 262
C. La gravure de Tremelat 262
D. La gravure Larousse 262

SEPTIEME PARTIE

LE GROUPE LUCARD

A. L'incident Puccetti 263
B. La grisaille de Grand-Bigard 265
C. La gravure de Tourfaut 265
D. La gravure Pelay 266
E. La gravure de Tremelat-H.R. 267
F. La gravure « véritable ami » 268
G. Gravure américaine 268
H. Le portrait Renouard 269
I. Le portrait « Album des Ecoles » 269
J. La gravure de Manigaud 271
K. Les portraits de Laberius 273
L. Les images photographiques 273

HUITIEME PARTIE

LE GROUPE COLIN

A. La peinture de Colin 276
B. La copie A.M.D.G. 278
C. L'édition Sanguinetti 278
D. Les éditions françaises 280
E. L'édition Gaspard et autres 280
F. L'édition anglaise 281
G. Gravure 281
H. Image avec photographie 281
I. Les images Bouasse-Lebel 282
J. La lithographie de Thomas 283
K. Le portrait de Bosche 283
L. Notes sur trois autres représentations 283
1. La gravure Beauvais 284
2. Le catéchisme dans une église 284
3. La lithographie de Bès et Dubreuil 285
4. La peinture de Krug 285

NEUVIEME PARTIE

LES ILLUSTRATIONS GAVEAU

I. LES OEUVRES DE BENOIT BONNARD 288
A. La distribution des pains 288
B. Le vœu héroïque 290
C. Le saint enseigne les enfants 291
D. La visite du roi Jacques II 292
E. Le frère Philippe 294

II. LES OEUVRES DE GERLIER 294
A. Le saint, enfant 294
B. Le chanoine dans sa stalle 296
C. M. de La Salle en prière 297
D. La rencontre avec M. Nyel 297
E. Une visite à Saint-Yon 298

III. LES OEUVRES DE FARLET 298
A. Le pélerinage à Aubervilliers 298
B. Le Vénérable célèbre la messe 300
C. Le saint perdu dans la neige 301

D. Le Vénérable reçoit le viatique 301

IV. L'ICONOGRAPHIE NEO-GOTHIQUE 302

DIXIEME PARTIE

LES SCULPTURES DU XIXe SIECLE

A. Les médailles 305
B. Le buste de Benvenuti 309
C. La statue d'Oliva 310
D. Le monument de Falguière 314
1. Le monument 319
2. Reliefs en bronze 322
3. Les gravures du monument 324
4. Histoire du monument 326
E. Le groupe de Saint-Maurice de Reims 326
F. La statue de Cabuchet 327
G. La statue de Montagny 329

ONZIEME PARTIE

LES PORTRAITS DOUTEUX OU FAUX

A. Le portrait à Sully-sur-Loire 330
B. Le portrait Woolhampton 330
C. Le portrait Dagstuhl 332
D. Gravure rouennaise 332
E. Le portrait de la Crique 334
F. Les méprises d'attribution 335

Conclusion 339
Appendice 343
Références bibliographiques 347
Table des illustrations 353
Table des couleurs 358
Table des planches 359
Tables des matières 361



