



## Antoine Ranc, peintre montpelliérain la peinture sous Louis XIV en Languedoc

monuments historiques et objets d'art d'Occitanie  
**DIRECTION RÉGIONALE DES AFFAIRES CULTURELLES**





ST. PASTEUR.

## **Auteurs**

Alain Chevalier [AC]

Conservateur en chef du patrimoine

Directeur du musée de la Révolution française, domaine de Vizille

Hélène Palouzié [HP]

Conservatrice régionale des Monuments historiques adjointe, site de Montpellier

Conservatrice des antiquités et objets d'art de l'Hérault

Stéphane Perreau [SP]

Historien de l'art

Elsa Trani [ET]

Docteur en histoire de l'art

Enseignante à Aix-Marseille Université

*À la mémoire de Laure Pellicer*

Couverture :

*Portrait d'Antoine Ranc*, Hyacinthe Rigaud,  
1696, huile sur toile, Palais des archevêques,  
Narbonne.

Page précédente :

*Saint Pasteur*, Antoine Ranc, huile sur toile,  
vers 1700, église Saints-Just-et-Pasteur,  
Saint-Just. Inscrit MH le 09/11/2011.

Antoine Ranc (1634-1716),  
peintre montpelliérain  
la peinture sous Louis XIV en Languedoc

Cet ouvrage sur le peintre montpelliérain Antoine Ranc, peintre majeur en Languedoc au temps de Louis XIV, s'inscrit dans le cadre de la commémoration nationale de personnalités montpelliéraines célébrées en 2016 et 2017, hommes de sciences, de lettres ou peintres, Guillaume Rondelet (1507-1566), Pierre Daru (1767-1829), Sébastien Bourdon (1616-1671), Antoine Ranc (1634-1716) et Joseph-Marie Vien (1716-1809). Le 300<sup>e</sup> anniversaire de la mort d'Antoine Ranc coïncide avec la protection au titre des Monuments historiques de l'église Saint-Mathieu, église qui rassemble un grand nombre de ses tableaux, et par la restauration de l'un d'entre eux dans le cadre du Plan-Objet mis en œuvre entre la ville de Montpellier et la DRAC.

Montpellier a conservé la mémoire de peintres célèbres, Sébastien Bourdon, Reynaud Levieux, Nicolas Mignard, Antoine et Jean Ranc, Jean Raoux, Hyacinthe Rigaud, Jean de Troy, qui animèrent la scène artistique languedocienne dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Parmi eux, Antoine Ranc a laissé une œuvre importante dans les églises de l'Hérault, lentement redécouverte à partir des travaux pionniers de l'historien de l'art Alain Chevalier.

Les œuvres conservées dans les églises disséminées sur le territoire d'Occitanie constituent un véritable musée éclaté. Pourtant, ces œuvres, qui les connaît ? Peut-être plus encore que le vol, cette méconnaissance est la première menace qui pèse sur les objets. Comment songer à aider à conserver ce que l'on ne connaît pas. Le travail conjoint des historiens de l'art et des Monuments historiques a permis de retrouver, d'identifier, de classer et de restaurer nombre d'entre elles. Il relève bien de la responsabilité de l'État, à l'issue d'une analyse partagée avec les collectivités et les professionnels, d'identifier ce qui, pour l'avenir et le bien commun, mérite l'attention de tous.

La redécouverte de la vie et l'œuvre d'Antoine Ranc rappelle la nécessité de sensibiliser les publics à la sauvegarde des tableaux d'églises, reflets de la vivacité de la recherche et de mutualiser les compétences institutionnelles pour mettre à l'honneur la peinture languedocienne.

Laurent Roturier  
Directeur régional des affaires culturelles



Portrait d'Antoine Ranc, plâtre patiné  
terre cuite, collection de la société  
archéologique de Montpellier.

## Avant-propos

### Redécouvrir les tableaux d'églises : un patrimoine en partage

« *Le patrimoine culturel français ne peut, en effet être sauvé que si la foi et l'ardeur de quelques-uns sont relayées, démultipliées et amplifiées par la foi et l'ardeur de tous ceux qui ont à cœur de sauvegarder ce que les siècles nous ont légué* ».

Pierre Dussault. *La loi et le service des Monuments historiques*<sup>1</sup>, 1974.

Grâce à un récent rapprochement, le portrait sculpté d'Antoine Ranc appartenant aux collections de la Société archéologique de Montpellier (musée du palais Jacques Cœur et des Trésoriers de France) a permis d'identifier avec certitude son portrait peint conservé au musée d'Art et d'Histoire de Narbonne (illustrations de couverture et p. 79). De même, la redécouverte de ses œuvres, rarement fortuite, est le fruit de patientes et longues recherches, notamment celles de l'Inventaire général, qui ont permis de lui attribuer une trentaine de tableaux disséminés essentiellement dans les églises et chapelles de l'Hérault et quelques-uns dans le Gard. Leur protection, échelonnée sur plus d'un siècle mais surtout à partir des années 1970, et leur restauration sont emblématiques de la politique du service des Monuments historiques pour la sauvegarde des œuvres d'art *in situ*.

### La reconnaissance

Mises en péril par les guerres de Religion, puis par la nationalisation des biens du clergé et les épurations post-révolutionnaires, fragilisées par la séparation des Églises et de l'État, les œuvres d'art des églises sont injustement oubliées ou ignorées, certaines ont disparu, d'autres ont été déplacées, ont rejoint les collections publiques ou privées alimentant encore aujourd'hui le marché de l'art. Celles conservées dans les églises sont trop souvent méconnues car situées hors des grands musées médiatisés. Ainsi des tableaux majeurs sont toujours conservés dans des églises, occupant les lieux depuis longtemps, mais comme sur la pointe des pieds : citons à titre d'exemple quelques tableaux iconiques de Montpellier *La Chute de Simon le Magicien* de Sébastien Bourdon de la cathédrale de Montpellier (MH en 1904), *La Sainte Famille* de Reynaud Levieux de la chapelle de la Miséricorde (MH en 1995), le portrait d'Abraham Fontanel par Joseph-Siffred Duplessis de la chapelle des Pénitents bleus (MH en 2005), récemment mis à l'honneur par l'exposition du musée Fabre « Le musée avant le musée ». Emblématique aussi de la redécouverte des tableaux d'églises, la recherche sur quatre peintures relatant la vie du Christ de Nicolas-René Jollain de l'église Saint-Denis (MH en 1981) a permis de rattacher à ce cycle le *Lavement des pieds* de Marsillargues (MH en 1979) et de retrouver leur provenance, l'église des Prémontrés de la Croix-Rouge à Paris. Le peintre montpelliérain Joseph-Marie Vien, ami de Jollain, est peut-être à l'origine de leur redistribution à Montpellier<sup>2</sup>.

1. Cité par Judith Kagan dans *Idôles. Regards sur l'objet Monument historique*. Sous la direction d'Hélène Palouzié, Actes Sud, 2008, p. 23.

2. Grâce au partenariat entre la DRAC et l'université Paul-Valéry de Montpellier initié par Marie-Caroline Heck, professeure d'histoire de l'art moderne, et à l'intuition d'Alain Chevalier, Sylvie Dupuy a retrouvé l'origine de ces œuvres. Cf. *Nicolas-René Jollain (1732-1804)*. Mémoire de Master I histoire de l'art moderne, université Paul-Valéry, Montpellier, 2012.



Il n'est pas si aisé de conserver les peintures dans leur contexte. Déjà en 1875, quelques décennies avant la loi de 1905 attribuant les églises aux communes et les cathédrales à l'État, la Société de Saint-Jean pour la sauvegarde de l'art des églises, « pionnière de la conservation du patrimoine », constatait avec justesse : « Il est là, des trésors enfouis, des toiles de nos plus grands maîtres, dont les noms éveilleront certainement votre surprise, lorsque vous allez les entendre prononcer par notre président. M. le Comte de Cadolle pouvait seul mettre à notre disposition les connaissances et le zèle qu'exige une pareille entreprise. Elle servira, non seulement à mettre en lumière les trésors de nos temples, mais encore à y intéresser le public pour en obtenir aisément les sacrifices qu'exige parfois la préservation des objets précieux<sup>3</sup> ».

Si l'attention portée à ces œuvres s'est maintenue tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, l'évolution de la liturgie consécutive au concile Vatican II, la dégradation des monuments tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, la diminution de la fréquentation des églises et de leurs desservants, conduisent trop souvent à la disparition de chefs-d'œuvre ou au mieux à leur transfert dans un musée.

### La conservation

Identifier un tableau, le préserver dans son contexte est un défi toujours renouvelé. Face à la dégradation sanitaire générale des monuments et des œuvres qu'ils contiennent, leur importance numérique et qualitative, leur diversité, leur dispersion sur l'ensemble du territoire, leur vulnérabilité, la Direction régionale des affaires culturelles du Languedoc-Roussillon (aujourd'hui Occitanie) a mis en œuvre dans les années 2000 une politique de conservation *in situ* du patrimoine mobilier, qui repose sur une méthodologie liant connaissance, conservation et valorisation et associant professionnels, propriétaires et gestionnaires des édifices. Ce programme dénommé Plan-Objet associe prévention des risques, mise en sécurité, mesures de sûreté visant à appréhender le monument historique de façon globale. L'état sanitaire du patrimoine étant en constante évolution, des pratiques d'entretien courant appelé conservation préventive sont progressivement organisées pour réduire les facteurs de dégradation ou les infestations.

Ainsi s'est créé à partir de la conservation régionale des Monuments historiques, un réseau patrimonial pluridisciplinaire composé d'historiens de l'art, chercheurs, étudiants, conservateurs, restaurateurs, architectes, photographes, suppléant au manque de moyens humains et matériels consacrés à ce patrimoine en très grand nombre dispersé dans des centaines d'édifices. L'objectif est de fédérer les initiatives, de favoriser les partenariats entre les services patrimoniaux de l'État (universités, musées), les collectivités territoriales (Inventaire général, services des archives municipales et départementales), et les



*La Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste et sainte Anne, Reynaud Levieux, 1648, chapelle de la Miséricorde, Montpellier. Classé MH le 17/02/1995.*

3. « Rapport de 1875 de la Société de Saint-Jean de Montpellier pour l'encouragement de l'art chrétien prononcé par M. Henri Delpech, membre du conseil ». *Bulletin de la Société de Saint-Jean, Montpellier, 1867, p. 17.*

associations. L'étude de l'œuvre de Ranc a bénéficié de cet engouement et s'est amplifiée, multipliant les publications scientifiques et les expositions. Au dépouillement des archives, au repérage des œuvres, succède dans la chaîne patrimoniale la protection au titre des Monuments historiques.

### La protection

L'État classe pour sauvegarder. La protection Monument historique est un outil de conservation. Mais force est de constater que si le classement Monument historique est connu et utilisé par tous, il sous-entend, dans l'opinion publique, la protection d'une œuvre architecturale. Rares sont les personnes à être informées du fait que la législation des Monuments historiques concerne aussi les objets. Pourtant, les premières lois concernant les objets Monuments historiques datent de 1887 et 1913<sup>4</sup>. Dans l'Hérault, 5000 objets ou groupe d'objets sont classés, répartis dans plus de 350 édifices<sup>5</sup>. Plus de 300 tableaux d'églises sont protégés.

Par la reconnaissance et l'aide scientifique et technique qu'il implique, le classement Monument historique est un acte conservatoire, soutenu par l'aide financière de l'État et des collectivités territoriales. C'est un dispositif législatif d'utilité publique qui se fonde sur la loi du 31 décembre 1913 et a conduit à l'élaboration du Code du patrimoine en 2004 et au renforcement du dispositif de contrôle de circulation des biens culturels, récemment actualisé par la Loi LCAP. La protection intervient au terme d'une procédure longue, qui comporte une phase d'analyse critique, de recherche et de documentation visant à évaluer l'intérêt général attaché à la conservation et à la transmission aux générations futures. Trier, sélectionner sont des tâches ardues et délicates qui s'appuient sur une doctrine dont l'efficacité de la conservation dépend. Le long processus de redécouverte de la production d'Antoine Ranc en est l'illustration.

### La restauration

Ces tableaux sont souvent cachés aux regards à cause d'un état de conservation critique ou d'un éclairage défaillant. Les nettoyages, les restaurations révèlent petit à petit signatures et inscriptions. Redonnant aux œuvres leur lisibilité, les restaurations sont aussi l'occasion de faire des découvertes ou de confirmer des intuitions. Depuis une vingtaine d'années, la DRAC s'attache à programmer la restauration des tableaux d'Antoine Ranc : ceux des églises de Castelnaud-le-Lez, Laroque, Mauguio, Saint-Just, ceux de l'église Saint-Mathieu, de la chapelle Saint-Charles et de la cathédrale Saint-Pierre à Montpellier, ont été restaurés récemment sous le contrôle de la conservation régionale des Monuments historiques.

4. *Patrimoine mode d'emploi. Connaissance des Arts*, n° spécial, 2006. Marie Cornu et Vincent Négri [dir]. « Les Objets mobiliers ». *Code du patrimoine*. Paris : Litec, 2010, p. 350 à 384. Hélène Palouzié [dir]. Regards sur l'objet Monument historique en Languedoc-Roussillon, œuvres d'art, décors et ensembles historiques. Montpellier, drac Languedoc-Roussillon, Conservation régionale des Monuments historiques.

5. Si en France, 40 000 immeubles sont protégés au titre des Monuments historiques, plus de 250 000 objets sont protégés au même titre, dispersés dans environ 25 000 édifices et constituent le plus grand musée éclaté.



En effet, les œuvres classées ou inscrites bénéficient du contrôle scientifique et technique de l'État, du ministère de la Culture. Mais il ne suffit pas qu'un objet soit identifié, riche d'histoire, objet de connaissance pour que sa conservation aille de soi. Car les conséquences de la conservation sont multiples. Le cas des tableaux d'églises est particulièrement significatif. Il faut convaincre une commune propriétaire de restaurer le monument pour que la peinture puisse continuer à y être conservée, convaincre les représentants du clergé de ne pas mettre au rebut telle ou telle toile dont l'iconographie n'est plus en accord avec la liturgie actuelle. À titre d'exemple, le tableau d'Antoine Ranc de Vic-la-Gardiole ne doit sa restauration qu'à la pugnacité de la commune, bien décidée à remuer ciel et terre pour trouver les financements afin de replacer dans son église une œuvre insigne depuis longtemps oubliée.

Les travaux de conservation et de restauration qui s'effectuent petit à petit permettent de faire prendre conscience de la valeur, de la richesse, et aussi de la fragilité de ce patrimoine. Pour reprendre la formule appropriée d'André Chastel, « le patrimoine se reconnaît au fait que sa perte constitue un sacrifice et que sa conservation suppose des sacrifices ».

[HP]

*Le Christ en Croix entre la Vierge et saint Jean-Baptiste* (tableau en cours de restauration), Antoine Ranc, XVII<sup>e</sup> siècle, église Sainte-Léocadie, Vic-La-Gardiole. Inscrit MH le 28/12/2015.

## Montpellier et la peinture en Languedoc au XVII<sup>e</sup> siècle

Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, le Languedoc connaît une relative période de sérénité. Montpellier, ébranlée par les guerres de Religion reste dominée par une élite protestante et s'oppose en cela à Toulouse, dont le Parlement défend fièrement sa catholicité. La cité du Bas-Languedoc est à nouveau déstabilisée par les conflits religieux lors du « grand Harlan »<sup>1</sup> en décembre 1621, suivi du siège du roi Louis XIII en 1622. Bien que néfastes pour les premières décennies du siècle, ces guerres de Religion créent de nouvelles opportunités pour les peintres et ouvriers d'art ; ils participent à la reconstruction de la ville en réalisant les nombreux décors des édifices religieux. Montpellier retrouve son dynamisme grâce à ses institutions puissantes. Le conseil provincial des États du Languedoc se réunit régulièrement dans la ville, accueillant les notables qui le composent. Contrairement à Toulouse qui abrite le Parlement rattaché à la Justice, Montpellier détient plusieurs administrations fiscales comme la Cour des comptes, Aydes et Finances ainsi que les Trésoriers de France. Ces établissements fonctionnent grâce aux charges achetées par les grands bourgeois et notables de la ville. Ce seront les principaux commanditaires des artistes.



*La Vierge au Rosaire*, attribué à Pierre de Taneguy, vers 1607, huile sur toile, chapelle Notre-Dame-de-Rosaire, église Saint-Mathieu, Montpellier. Classé MH le 23/10/1972.

### La peinture du premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle

À Montpellier, les premières années du XVII<sup>e</sup> siècle sont synonymes d'un regain d'activité artistique. La reconstruction de la ville et des édifices religieux attire de nombreux artistes, dont une communauté de maîtres peintres réformés, venus des provinces septentrionales. Ils répondent aux différentes commandes : celles du clergé, nécessaires à l'ornementation des églises, celles des consuls pour les portraits annuels, et des mécènes privés. Ils travaillent aux décors éphémères pour les services funèbres ou les entrées dans la ville de personnages de haut rang, comme celles du duc de Montmorency en 1606 et de l'évêque Pierre

de Fenouillet (1572-1652) en 1608<sup>2</sup>, renouant avec l'autorité catholique. Plusieurs ateliers et noms de peintres se distinguent, auxquels peuvent être rattachées des œuvres encore *in situ*. Ces dernières dévoilent une influence flamande, confirmant l'origine septentrionale de quelques-uns de ses auteurs.

### Autour des maîtres septentrionaux

Entre les années 1605 et 1617<sup>3</sup>, l'atelier du maître Pierre de Taneguy prend le monopole des commandes religieuses et privées. Malheureusement, peu de vestiges de sa production nous sont parvenus. Seule une peinture peut actuellement lui être attribuée. Elle représente une *Apparition de la Vierge au Rosaire*, conservée dans la chapelle du rosaire de l'ancienne église des Dominicains, l'église Saint-Mathieu. Les éléments iconographiques qui la composent placent cette œuvre à la croisée de diverses influences. Le paysage pittoresque agrémenté de personnages contemporains, la présence des commanditaires de part et d'autre de la toile sous la protection de leurs saints patrons respectifs (sainte Catherine de Sienne et saint Dominique) et enfin la représentation naturaliste des angelots, évoquent une tradition flamande déjà bien présente en Provence au siècle précédent, avec l'École d'Avignon<sup>4</sup>.

À la mort de Pierre de Taneguy autour des années 1617, sa sœur Esclarmonde, et son époux, le Bruxellois Jean de Wesel dit Seigneur Jacques, poursuivent leur activité de peintre. La production du Flamand s'étend jusque dans les années 1632<sup>5</sup>. Il répond principalement aux commandes religieuses et à celles des consuls. Deux peintures pourraient correspondre à son œuvre. Mais là encore, les sources restent lacunaires. Une *Adoration des mages* est conservée dans l'église Saint-Mathieu. Elle confirme la tendance flamande qui se développe dans la peinture montpelliéraine. Sa composition assez dense et l'élégance de ses figures évoquent le courant maniériste qui



*L'Adoration des mages*, attribué à Jean de Wesel dit Seigneur Jacques, vers 1626-1629, huile sur toile, église Saint-Mathieu, Montpellier. Classé MH le 23/10/1972

1. Journée du 15 décembre 1621 au cours de laquelle des manifestants s'attaquent aux églises et chapelles de la ville de Montpellier.

2. Bonnet, 2004, p.427.

3. ADH 2431 ; G. 2433-2434 ; G. 2437 ; G. 2444.

4. Arnal-Chevalier, 1993, p. 29.

5. ADH G. 2443-2446 ; Bonnet, 2004, p. 427.



Portrait de Pierre de Fenouillet (1572-1652), évêque de Montpellier de 1608 à 1652 (détail), XVII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, collection Fabrège, puis de l'Évêché, dépôt au musée Fabre, Montpellier. Classé MH le 24/01/1979.

se développe à Paris jusque dans les années 1630 avec la production du Lorrain Georges Lallemant (Nancy, vers 1575 – Paris, 1636). La monumentalité des personnages, la finesse des détails et la puissance des coloris indiquent un éventuel séjour en Italie de l'auteur, auprès des romanistes flamands Frans Floris (Anvers 1517-1570) ou Martin de Vos (Anvers 1532-1603)<sup>6</sup>. Dans un autre genre, un *Portrait de Pierre de Fenouillet (1572-1652), évêque de Montpellier (1608-1652)*, est conservé à l'évêché de Montpellier. Ce portrait s'inscrit à nouveau dans une tradition flamande qui se développe à la cour avec, notamment, l'œuvre du grand portraitiste bruxellois, Philippe de Champaigne (1602-1674). D'autres maîtres comme le Nancéen Jean Courier ou encore Pierre Varin (fin du XVI<sup>e</sup> siècle – ap. 1629) sont aussi en activité à Montpellier ; le premier entre 1632 et 1636<sup>7</sup> alors que le second peint les portraits annuels des consuls ainsi que des décors éphémères, religieux et privés entre 1604 et 1628<sup>8</sup>.

### Le portrait des consuls de Narbonne

La tradition des portraits annuels des consuls est omniprésente tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette commande émanant de l'hôtel de ville est souvent confiée au meilleur peintre de la cité. À Montpellier, Sébastien Bourdon y répondra en 1657. Antoine Ranc occupera aussi cette fonction durant quarante-quatre ans, de 1668 à 1714<sup>9</sup>. Malheureusement, ces œuvres n'ont pas survécu aux conflits politico-religieux des années 1621-1622 ni à la Révolution. S'il reste quelques exemples de portraits des capitouls toulousains au musée des Augustins de Toulouse, le musée d'Art et d'Histoire de Narbonne conserve *Le portrait des Consuls de Narbonne aux pieds de saint Pierre* signé David Varin : « *Dd Varinus inv. et. Fecit 1607* »<sup>10</sup>. Il offre un important témoignage de ce type d'ouvrage. D'ailleurs, nous savons qu'à la même date, le peintre homonyme Pierre Varin dit la Roze (fin du XVI<sup>e</sup> siècle-ap.1629) réalise le portrait

6. Arnal-Chevalier, p. 31.

7. Bonnet, 2004, p. 103.

8. *Op. cit.*, p.450.

9. Bonnet, 1919, p. 149.

10. Lepage, 2009, p. 177, n° 474. Penent, 2001, p.45, note 21 ; Berthomieu Louis, *Musée de Narbonne. Catalogue descriptif et annoté des peintures et sculptures*, Narbonne, 1923, n°4.



*Les Consuls de Narbonne de 1607 aux pieds de saint Pierre, David Varin, 1607, huile sur toile, Palais des archevêques, Narbonne.*

des consuls de Montpellier pour 150 livres<sup>11</sup>. Il appartient lui aussi au milieu des maîtres réformés, proche des Bourdon. L'activité de Pierre est contemporaine de celle de David Varin qui travaille à Narbonne et Toulouse. Les deux maîtres ont pu appartenir à la même famille, en descendant des Montbéliardais Jacques I<sup>er</sup> et Jacques II Varin<sup>12</sup>. Le portrait des consuls de Narbonne témoigne aussi d'une peinture influencée par l'art flamand, évoquant celui des échevins de Paris à la même période. Les six consuls sont agenouillés les mains jointes et entourent l'apparition de saint Pierre. Malheureusement, la disparition du portrait des consuls montpelliérains peint par Pierre Varin ne permet pas de comparer les styles et les factures des deux Varin.

### Une peinture caravagesque

Le caravagisme développé en Provence parvient en Languedoc en partie grâce au passage des maîtres septentrionaux Louis Finson (Bruges av. 1578 – Amsterdam 1617) et Martin Faber (Emden 1587 ? – 1648) au cours de l'année 1614. Ils décorent la cathédrale Sainte-Trophime d'Arles ainsi que des églises à Aix-en-Provence. D'après les correspondances de l'amateur d'art Pereisc, Finson aurait également peint un retable pour une église montpelliéraine<sup>13</sup>. Il développe plusieurs versions de son *Annonciation* à Arles et pour l'hôtel de ville de Toulouse<sup>14</sup>, l'une étant conservée au musée du Prado à Madrid. Les retours successifs de Rome du maître du Puy, Guy François (av. 1578-1650), vers 1614 et du Montbéliardais Nicolas Tournier (1590-1639) en 1626 parachèvent l'apport de ce courant artistique en Languedoc. Guy François signe d'ailleurs l'une des œuvres majeures, réalisée au lendemain des guerres de Religion à Montpellier. Il peint le *Christ en croix entre la Vierge, saint Jean*,

11. Bonnet, 1919, p.5.

12. Bonnet J-L, 1995, p.98.

13. Trani, 2016, p.56.

14. Penent, 2001, p. 56-59



*Christ en croix entre la Vierge, saint Jean, saint Ignace et saint François-Xavier*, Guy François, XVIII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, église Notre-Dame-des-Tables, Montpellier. Classé MH le 30/09/1911.

*saint François-Xavier et Ignace de Loyola*, pour la chapelle du Collège des Jésuites, en 1634. Ce sujet très symbolique confirme la puissance retrouvée de l'Église, douze ans après la victoire de Louis XIII sur les réformés, à la suite du siège de la ville. Elle célèbre également la fondation de l'ordre des Jésuites par deux saints : François-Xavier et Ignace de Loyola, représentés de part et d'autre de la Crucifixion. Cependant, l'œuvre de Guy François, imprégnée par l'art bolonais de son maître Guido Reni (1575-1642), reste pour le moins assez austère. Elle conserve une puissance didactique propre à la peinture languedocienne et inspirera Antoine Ranc (1634-1716) pour ses nombreuses crucifixions. D'autres toiles caravagesques peintes par Nicolas Tournier, Guy François ou Pierre Lavergne (Narbonne, 1621-1682) ornaient également les églises du Languedoc à cette période.



## **Les ateliers des maîtres peintres au temps d'Antoine Ranc**

L'année 1634, date à laquelle Guy François peint le retable des Jésuites, correspond à la reprise des travaux d'ornementation dans les églises du diocèse. La cité se relève peu à peu des guerres de Religion et la vie économique reprend son cours. La période qui suit s'annonce extrêmement favorable pour les maîtres peintres et ouvriers d'art. Elle est caractérisée par la construction de nouveaux sanctuaires et la réfection des anciennes églises endommagées, dont la cathédrale Saint-Pierre et la chapelle des Pénitents blancs. Une nouvelle ère s'ouvre pour la peinture montpelliéraine, entre ateliers traditionnels et « académies ».

### **Le décor de la chapelle Sainte-Foy par l'atelier de Paul Pezet (fin du XVII<sup>e</sup> siècle – 1687) : entre tradition locale et modèles classiques**

Les débuts de la carrière d'Antoine Ranc sont contemporains de l'atelier du Piscénois Paul Pezet, qui au cours de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle est son principal concurrent. Ce dernier répond aux commandes les plus importantes en devenant le portraitiste officiel des consuls de la Ville pendant huit ans (1659-1667) jusqu'à l'essor de l'atelier Ranc qui le supplante peu à peu. L'un de ses plus gros chantiers reste l'ornementation de la chapelle des Pénitents blancs. Entre les années 1671 et 1684, Pezet réalise plusieurs panneaux, enchâssés dans le plafond du sanctuaire, dont les boiseries devaient accueillir dix-sept toiles<sup>15</sup>. L'intégralité du décor représente des épisodes de la *Vie du Christ*, de l'*Annonciation* à l'*Érection de la croix*. Le chantier mobilise plusieurs artistes. Pezet y fait travailler ses enfants, Guillaume (1649-1695) et Marguerite, et son élève Hyacinthe Rigaud (1659 – 1743) ou encore Henri Verdier (1655-1721). À la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, d'autres maîtres achèvent le décor : Simon Raoux (1656-1714) et l'atelier d'Antoine Ranc. Les œuvres de Pezet conservent l'influence d'une

15. Van Den Haute, p. 5.



*Le Christ au jardin des Oliviers*, attribué à Henri Verdier, 1674, carré latéral gauche, plafond, chapelle des Pénitents blancs, Montpellier. Classé MH le 17/02/1995.

tradition flamande et d'une peinture caravagesque, avec des teintes chaudes et affirmées, tout en s'inspirant des grands modèles classiques français et bolonais, diffusés dans la Midi par la gravure. Ainsi, l'*Annonciation* peinte en 1671 dévoile une douce atmosphère. Cette œuvre peut rappeler une tradition méridionale, avec les toiles de Finson qui réalise plusieurs versions de son *Annonciation* dans le Midi, dont une est exposée dans l'église Saint-Trophime d'Arles. Elle peut aussi évoquer la production du Frison Guillaume Grève (v.1580 – 1639), actif en Provence au premier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, dont l'œuvre est influencée par la peinture septentrionale et le caravagisme. Un deuxième épisode de format carré, faisant pendant à l'*Annonciation* représente la *Fuite en Égypte*. Cette toile, réalisée deux ans plus tard, conserve le style de Paul Pezet, cependant, la composition est directement inspirée de la salutation angélique de Nicolas Poussin (1594 – 1665), peinte entre 1657 et 1658 pour le négociant Jacques Serizier. Cette œuvre exposée dans son hôtel parisien devint rapidement célèbre et fut largement diffusée par la gravure<sup>16</sup>. D'après l'orientation des personnages, Pezet aurait puisé son modèle dans l'interprétation de Pietro del Pò (Palerme 1610/1616 – Naples 1692)<sup>17</sup> en resserrant le cadrage de la composition et en supprimant le paysage d'arrière-plan. L'atelier de Paul Pezet réalise encore trois grandes peintures pour ce décor que sont les grands hexagones latéraux et octogones centraux. Ils représentent la *Circoncision*, l'*Adoration des mages* et l'*Érection de la croix*. Ces œuvres ont été offertes par le frère Tournezy en 1672<sup>18</sup>. Comme pour les panneaux précédents, Pezet s'inspire de modèles gravés pour élaborer leurs compositions. Ainsi, la *Circoncision* se rapproche encore de la production provençale de Guillaume Grève dans le travail détaillé du décor, les accessoires, et les costumes des personnages, alors que l'organisation de l'arrière-plan rappelle la *Présentation de Jésus au temple* de Charles Le Brun, qui vient d'être réalisée en 1645, pour l'Hôtel Dieu de Lyon. Nous verrons d'ailleurs que la gravure de cette œuvre sert à nouveau de modèle pour le tableau

16. Dubois-Brinkmann Isabelle et Laveissière Sylvain, *Nicolas Poussin. La Fuite en Égypte 1657*, Paris, 2010, p. 33-34 ; 58-61.

17. Arnal-Chevalier, p. 42 ; Dubois-Brinkmann et Laveissière, 2010, p. 58.

18. Arnal-Chevalier, 1993, p. 41



de même sujet peint par Antoine Ranc, actuellement exposé dans l'église paroissiale de Mauguio. *L'Adoration des mages* renvoie à la production de Poussin.

L'atelier de Paul Pezet incarne ainsi parfaitement l'identité de la peinture montpelliéraine au début de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, conservant à la fois la tradition flamande et caravagesque du premier tiers du siècle, tout en s'ouvrant aux nouveaux modèles méridionaux ainsi qu'à la peinture classique française. Il témoigne également de la manière dont travaillent les maîtres montpelliérains qui s'appuient sur les modèles gravés les plus fameux pour élaborer leurs compositions. Ces gravures circulent dans les boutiques. D'ailleurs, l'une des filles de Pezet épouse le graveur Jacques Baudan.

#### **Les élèves et collaborateurs de l'atelier : Hyacinthe Rigaud, Guillaume (1652-1714) et Henri Verdier**

Avant que des liens étroits ne soient scellés entre le futur grand Hyacinthe Rigaud et Antoine Ranc, le jeune catalan entame son apprentissage montpelliérain dans l'atelier de Paul Pezet, le 10 novembre 1673 pour quatre ans<sup>19</sup>. Sans doute est-ce la réalisation de l'important chantier des Pénitents blancs confié à Pezet, ainsi que son statut de premier peintre des consuls de la Ville, qui oriente le choix

*L'Annonciation*, Paul Pezet, 1671, plafond de la chapelle des Pénitents blancs, Montpellier. Classé MH le 07/02/1995.

19. James-Sarazin, 2011, p.200, source retranscrite p.206-207; ADH 2 E 60/88, fol. 454 recto – 455 recto; ADH 2 E 60/90, fol. 191 verso.

de Rigaud pour intégrer l'atelier montpelliérain, et quitter celui de Pierre Chypolt à Carcassonne avant même la fin de son contrat<sup>20</sup>. Le jeune élève de quinze ans participe certainement à l'élaboration du panneau central des Pénitents blancs, en 1674. Ainsi, Le dernier ouvrage de Pezet, ornant encore le centre du plafond de la chapelle Sainte-Foy représente l'*Érection de la croix*.

Les frères Verdier, Guillaume et Henri, participent au décor de la chapelle. La production du frère aîné est peu documentée mais nous savons qu'il a réalisé le chœur de l'église des Récollets en 1689 et dispose d'une clientèle privée puisqu'il travaille pour le décor d'une chambre de l'hôtel Deydé en 1695, réaménagé par Daviler depuis 1692. Il est aussi témoin avec son frère cadet au contrat d'apprentissage de Gaspard Rigaud chez Antoine Ranc et signe la *Délibération des maîtres peintres montpelliérains* en 1692<sup>21</sup>. Quant à Henri, nous ne connaissons qu'une seule œuvre commandée en 1673 pour le plafond des Pénitents blancs. Elle représente le *Christ au jardin des Oliviers*. Il est possible qu'Henri Verdier ait réalisé son apprentissage dans l'atelier de Paul Pezet. Sa participation au chantier des Pénitents blancs le rapproche de Hyacinthe Rigaud. En 1678, il quitte Montpellier avec le Catalan pour se rendre à Lyon. Il y achève sa vie et sa carrière où il devient le peintre ordinaire de la ville de 1683 à 1721, s'occupant des portraits des consuls et de travaux de décoration liés au pouvoir municipal<sup>22</sup>. Rigaud entame lui une nouvelle carrière d'académicien à Paris à partir de 1681. Il conserve d'ailleurs des liens étroits avec l'atelier montpelliérain d'Antoine Ranc. Il y signe le contrat d'apprentissage de son frère cadet Gaspard avant son départ en 1678, et accueille ensuite dans son atelier parisien le fils d'Antoine, Jean Ranc (1674-1735), entre 1692 et 1696<sup>23</sup>, au moment où sa carrière est en pleine ascension. Jean Ranc fait d'ailleurs partie de ses collaborateurs au moment où Hyacinthe Rigaud réalise les fameux portraits du Roi-Soleil, dont une copie en buste sera commandée par Antoine Ranc<sup>24</sup>.

20. Lugand Julien, *Peintres et doreurs du Roussillon aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Canet, 2006, p. 45, 48, 53.

21. Voir dans le présent ouvrage, Chevalier, Antoine Ranc.

22. Trani, 2016, p. 211.

23. Perreau, 2013, p. 22 et 333.

24. Perreau, 2013, p. 23; Trani, 2016, p. 225.

### Simon et Jean Raoux (1677-1734)

À l'origine, le décor de Paul Pezet pour le plafond des Pénitents devait être bien plus considérable. La chapelle a en effet subi plusieurs incendies ayant ravagé son ornementation. Le premier, en 1687, endommage la production de l'atelier montpelliérain. Ainsi, le peintre Simon Raoux est choisi pour remplacer plusieurs toiles. En 1691, il réalise le grand octogone de l'*Adoration des bergers* qui fait office de pendant à celui de l'*Érection de la croix*. Pour cette œuvre, il s'inspire à nouveau d'un modèle classique en réinterprétant la composition du Bolognais Annibal Carrache (1560-1609). L'œuvre correspond aux modèles de peintures religieuses diffusées en Italie au moment de la Contre-Réforme. Il repeint également le petit panneau rectangulaire de la *Visitation* faisant pendant à l'*Annonciation* de Paul Pezet. Il prend cette fois pour référence un tableau de Pierre Mignard (1612-1695), commandé par le couvent de la Visitation à Orléans. Ces différents modèles sont caractéristiques des nouvelles tendances picturales dont s'inspire l'atelier d'Antoine Ranc à la fin de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. Deux ans plus tard, le frère cadet de Simon, Jean Raoux (1677-1734) entre d'ailleurs en apprentissage dans son atelier jusqu'au printemps 1696. Mais les Rigaud et Jean Ranc ont déjà quitté l'atelier montpelliérain.

Jean Raoux est très vite en activité puisqu'il œuvre à Béziers, Pézenas et Lunel pour des compagnies de Pénitents, les noirs en particulier, alors que les chantiers montpelliérains restent aux mains de l'atelier Ranc. Trois œuvres sont signées et datées de cette période. Encouragé à partir pour Paris par son père qui décède en 1702, Raoux quitte Montpellier en 1703 et choisit une voie bien différente des Rigaud et de Ranc fils, en entrant dans l'atelier de Bon Boullogne.



*La Vierge au Rosaire*, Jean Raoux, 1700, huile sur toile, église Notre-Dame-du-Lac, Lunel. Classé MH le 26/04/1976.

## Montpellier au temps des Académies

Au milieu du siècle, la peinture montpelliéraine semble s'esouffler. Les ateliers toujours marqués par cette identité flamande manquent d'innovation et d'un véritable chef de file. C'est la raison pour laquelle le comte d'Aubijoux, gouverneur du Languedoc profite du retour de Sébastien Bourdon (1616-1671) dans sa ville natale pour lui proposer d'y établir une Académie de Peinture, Sculpture et Architecture, sur le modèle de l'Académie royale. Mais cette idée audacieuse qui aurait de quoi combler les dignitaires et mécènes locaux n'est pas soutenue par l'académicien. Il repart aussitôt à Paris et laisse le projet en suspens. Trente ans plus tard, le Toulousain et maître languedocien Jean de Troy (1638-1691) parvient à fonder une telle institution dans la cité montpelliéraine, sans toutefois bouleverser la tradition des corporations et ateliers locaux.

*La Chute de Simon le Magicien* (détail), Sébastien Bourdon, 1657, huile sur toile, cathédrale Saint-Pierre, Montpellier. Classé MH le 21/03/1904.



### **Un académicien à Montpellier, le retour de Sébastien Bourdon (1616-1671) : 1649 et 1657-1658**

Né à Montpellier en 1616, Sébastien Bourdon incarne la figure du maître académicien dont les prérogatives libérales s'opposent au traditionnel métier de maître peintre, lié aux corporations et à l'artisanat. Ce dernier ne se forme pas dans sa ville natale. De confession protestante, il a fui la cité à l'âge de six ans, lors de la reprise des troubles religieux en 1621. Il embrasse une carrière de peintre à Paris dont les débuts sont peu documentés. Après un séjour à Rome, Sébastien Bourdon reste fameux pour avoir participé à la fondation de l'Académie royale de Peinture et Sculpture parisienne en 1648. Le peintre protestant est désormais reconnu à l'échelle internationale. Son premier retour en 1649 est simplement motivé par des affaires familiales. Il revient toutefois au début de l'année 1657, pour répondre à la commande du retable de la cathédrale Saint-Pierre, la *Chute de Simon le magicien*. À cette époque, l'atelier montpelliérain le plus florissant est celui du



Bruxellois Jean Zueil (fin du XVI<sup>e</sup> siècle-1659). Il est le premier maître d'Antoine Ranc. D'ailleurs, la commande initiale du retable lui était destinée. En 1656, les chanoines lui avaient proposé de représenter la *Cène*<sup>25</sup>. Mais le choix de Bourdon apporte une nouvelle vision de la peinture à Montpellier. Elle bouleverse les esprits des amateurs. Tantôt perçue comme un véritable chef-d'œuvre, elle est aussi sévèrement critiquée par le peintre et marchand d'art Samuel Boissière (1620-1703)<sup>26</sup>, jaloux de ce nouveau concurrent intouchable. Il est le beau-frère de Zueil, à qui la commande a été usurpée. Une légende véhiculée par les historiographes montpelliérains évoque la dispute entre Boissière et Bourdon qui aurait donné un soufflet à son détracteur sur les marches de la cathédrale, ne souffrant plus ses médisances. Antoine Ranc aurait confié cette anecdote à son élève André Loys qui propagea à son tour la rumeur<sup>27</sup>. Bourdon répond également aux commandes consulaires, et peint le portrait collectif des consuls de l'année 1657, dont il ne reste qu'un vestige dans une collection américaine<sup>28</sup>. Le *Portrait de l'homme aux*

*L'Homme aux rubans noirs*, Sébastien Bourdon, 1657, huile sur toile, musée Fabre, Montpellier.

25. ADH G. 1747 ; Ponsonailhe, 1993, p.165.

26. Bonnet, 2004, p. 62.

27. Une lettre de Boissière, *La lettre de Nestor à Polidor* témoigne encore de cet épisode. Atger, 1818 p.42.

28. Thuillier, p. 356-357.

*rubans noirs* issu de la collection Fabre témoigne de la maîtrise exceptionnelle du grand maître dans ce genre. Il importe dans la cité le goût d'une peinture moderne, grâce à ses nombreux séjours en Italie et en Suède et incarne la rigueur académique dans ses compositions raisonnées, où les techniques du dessin et de la perspective sont précisément maîtrisées. Il dénote enfin ses goûts de coloriste grâce à sa palette chaude, nuancée par des teintes brillantes et affirmées, qui lui vaudront le surnom de « Dominiquin français »<sup>29</sup>. Mais Bourdon quitte la ville en 1658, abandonnant le projet académique qui reverra le jour en 1679, grâce à l'implication du maître toulousain Jean de Troy.

### **Jean de Troy, de Toulouse à Montpellier**

À partir de l'année 1666, la cité du Bas-Languedoc accueille le Toulousain Jean de Troy. Ce dernier entame une carrière itinérante entre Toulouse et Montpellier, à la recherche d'un titre prestigieux. À Toulouse, il brigue le statut de peintre officiel des capitouls pour la réalisation de leurs portraits annuels. Celui du juge Jean-Louis Fontanilles, peint en 1674, démontre la finesse de son pinceau naturaliste. Mais cette charge sera offerte à Jean-Pierre Rivalz [1625-1706]<sup>30</sup>, fraîchement revenu de Rome. Après cet échec, Jean de Troy tente de se construire une place à Montpellier après un séjour à Rome.

Le Toulousain poursuit son activité de portraitiste cultivant un solide réseau. Proche des prélats et des hauts dignitaires, il peint les portraits de l'archevêque Pierre de Bonzi et de sa nièce, Isabeau, marquise de Castries. Dans une lettre adressée aux capitouls de Toulouse en 1688, il explique être en train de travailler sur le portrait de Mme de Basville, l'épouse de l'Intendant du Languedoc. À cette date, les Capitouls souhaitent enfin offrir à de Troy le poste de peintre de l'Hôtel de Ville, en remplacement de Rivalz, mais à moindre coût. La charge est réduite de quatre cents livres<sup>31</sup>. Sans doute par fierté mais également grâce aux nombreuses commandes

29. *Op. cit.*, p. 361.

30. Cat. exp. *Les Collectionneurs toulousains*, musée Paul-Dupuy, Toulouse, 2001, p. 73.

31. Mesuret, 1955, p. 36-37.





qu'il reçoit à Montpellier, Jean de Troy refuse la charge autrefois convoitée. Dans les années 1680, il participe aussi à l'un des plus importants chantiers toulousains au côté des grands noms de la peinture française. Outre son frère François de Troy (1645-1730), d'autres élèves de Le Brun et grands peintres de l'Académie comme Charles de la Fosse (1636-1716) et Gabriel Blanchard (1630-1704), sont sollicités par le mécène Gabriel Vandage de Malapeire pour le décor de la fameuse chapelle Notre-Dame du mont Carmel. Jean de Troy peint la *Conception de la Vierge* dans un style classicisant, inspiré par la peinture bolognaise. L'influence de Poussin et des atticistes parisiens est également perceptible dans le rendu de l'espace architectural à l'arrière-plan. Gabriel Blanchard peint *La Purification de la Vierge* et Charles de La Fosse la *Présentation de la Vierge au temple* en 1682<sup>32</sup>.

À cette époque, Jean de Troy s'est déjà établi à Montpellier. Il décore de nombreux hôtels particuliers de la ville. L'hôtel de Beaulac conserve une allégorie de *L'Aurore* dans le goût des plafonds parisiens au temps de Louis XIV, qui lui est attribuée. De Troy peint deux autres toiles pour le plafond de la Cour des comptes, *Aydes et Finances* en 1688, représentant *Louis XIV sous les traits d'Apollon, protégeant la Justice et la Religion* et *Le Temps et la Justice découvrant la Vérité* pour les Trésoriers de France. Ces ouvrages ont pu être réalisés dans le cadre de l'Académie de Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure qu'il crée en 1679, subventionnée par les États du Languedoc. Quelques esquisses préparatoires et dessins d'académies sont conservés au musée Atger de la faculté de médecine à l'université de Montpellier.

*Louis XIV sous les traits d'Apollon soutenu par la Justice et la Religion*, Jean de Troy, 1687-1688, huile sur toile ovale, plafond de la 3<sup>e</sup> chambre de la cour d'appel, palais de justice, Montpellier. Classé MH le 11/12/1992.

32. Mousseigne Alain, « La peinture religieuse à Toulouse du XIV<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> », *L'estampille art antiques*, n°120, Dijon, avril 1980, p. 50, 52.

Jean de Troy reçoit enfin la commande de deux retables pour le chœur de la cathédrale Saint-Pierre, en complément du tableau de Bourdon peint trente ans plus tôt. Il compose deux toiles sur l'histoire de saint Pierre : *Saint Pierre et saint Jean guérissant le paralytique* et la *Remise des clés à saint Pierre* en 1687. Cette dernière œuvre sera achevée et peinte par Antoine Ranc, après le décès de Jean de Troy en 1691.

Avec l'œuvre très moderne de Bourdon réalisée trente ans plus tôt, les toiles de Jean de Troy et Antoine Ranc restent dans une tendance classique, légèrement en décalage avec la mode parisienne de la fin du siècle. Elles conservent les caractéristiques de la fin du règne de Louis XIII et de la régence d'Anne d'Autriche. Jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, la peinture montpelliéraine se renouvelle peu, laissant désormais la part belle aux ateliers locaux, après l'échec de ses académies provinciales. Celui d'Antoine Ranc devient le plus important sous le règne de Louis XIV. Il fait la jonction entre le statut de maître peintre au sein des corporations locales et celui du maître libéral, qui s'est développé dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle au sein des académies. Plusieurs futurs académiciens se forment d'ailleurs dans son atelier : Gaspard Rigaud, son propre fils Jean Ranc, Jean Raoux et certainement Jacques Giral (1684-1749). Son atelier est contemporain de l'académie de Jean de Troy, néanmoins, si la production du Montpelliérain est influencée par cette culture académique, Antoine Ranc ne reprend pas la succession de l'académie de Troy à la mort du peintre, en 1691. Il faut attendre le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle pour que Jacques Giral restaure l'académie montpelliéraine en 1737, puis l'année 1779 pour qu'une Société des beaux-arts soit créée dans la ville, et se transforme en Académie en 1785, à la veille de la Révolution<sup>33</sup>. Le Languedoc possède enfin l'unique privilège d'accueillir une Académie royale de Peinture et Sculpture dans la cité toulousaine, depuis l'année 1751.

33. Trani Elsa, « De la société des Beaux-Arts au musée municipal, une histoire de la culture artistique montpelliéraine à la fin de l'Ancien-Régime », in catalogue d'exposition, Montpellier, musée Fabre 2017, *Le musée avant le musée. La société des Beaux-Arts de Montpellier (1779-1887)*, p. 36.

[ET]



*L'Union de la Peinture, la Sculpture et l'Architecture* (détail), Jacques Giral, ca. 1737, plume noire et lavis brun, MA71 r°, musée Atger, faculté de médecine, université de Montpellier. Classé MH le 25/01/1913.

## L'œuvre d'Antoine Ranc

*Ange porteur de la couronne d'épines et du roseau*, Antoine Ranc, vers 1706, huile sur toile monogrammée AR, chapelle des Pénitents blancs, Montpellier. Classé MH le 17/02/1995.

*[...] Un tableau est une sorte d'apparition d'un coin d'un monde mystérieux dont nous connaissons quelques autres fragments, qui sont les toiles du même artiste. Nous sommes dans un salon, nous causons, tout d'un coup nous levons les yeux et nous apercevons une toile que nous ne connaissons pas et que nous avons pourtant déjà reconnue, comme le souvenir d'une vie antérieure [...]*

Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*

Même si les archives sont toujours trop avares ou pas assez explorées, le temps trop destructeur qui n'a laissé que des bribes de sa production, les efforts de plusieurs générations de chercheurs permettent de dresser aujourd'hui, trois cents ans après sa mort, un état relatif de l'œuvre d'Antoine Ranc (1634-1716)<sup>1</sup>, maître peintre à Montpellier et contemporain du règne de Louis XIV. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, grâce aux biographes de Sébastien Bourdon, Hyacinthe Rigaud et Jean Ranc, le souvenir de Ranc le père s'est perpétué, attirant l'attention des érudits montpelliérains qui firent resurgir, dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, de nombreux documents d'archives et tentèrent les premières mises en rapport avec des peintures existantes. Les tableaux qui nous sont parvenus, dont un seul est signé et daté, dans des états de conservation souvent médiocres, l'existence d'un atelier important et enfin l'absence de dessins ou d'écrits personnels ne facilitent pas une synthèse. La présentation critique de son œuvre de manière chronologique, par grands thèmes iconographiques et par chantiers est néanmoins possible. Elle devrait renforcer la compréhension de son travail et rendre compte d'une inlassable activité pendant près de soixante ans.

1. NB : par commodité, Antoine Ranc dit aussi Ranc le Père ou Ranc le Vieux sera désigné uniquement sous le nom de Ranc ; pour les autres membres de sa famille le prénom sera systématiquement indiqué, notamment pour Jean et Guillaume Ranc. Le pan de Montpellier équivaut à 24,84 cm.

### Ranc à ses œuvres

Ranc débute dans les années 1650. Doué pour le dessin, il prend ses premières leçons, sans doute auprès d'un maître de la ville. Il est âgé de 15 ans lorsque Bourdon est à Montpellier en 1649. Le 9 mai 1650, il entre en apprentissage





*Saint Sébastien martyr entouré de saint Nicolas, sainte Eulalie, saints Crépin et Crépinien, attribué à Jean Uzuel, 1654, huile sur toile, église Saint-Mathieu, Montpellier. Classé MH le 23/10/1972.*

pour trois ans dans l'atelier du Flamand Jean Uzuel ou Zueil, dit Jean François, arrivé dans la région vers 1630. Ainsi qu'il est d'usage, Uzuel fait participer le jeune Ranc à ses travaux. Identifier ses premières réalisations sachant qu'aucun opus du maître n'a été reconnu avec certitude, paraît impossible. Pourtant, un tableau votif de la confrérie des artisans de la ville daté de 1654 pourrait revenir à Uzuel et son atelier. Il n'est pas interdit en conséquence d'interroger, en bas du tableau, les figures des saints protecteurs des cordonniers, le métier du père de Ranc, pour tenter d'y déceler les prémices de son style. La composition étagée et frontale, l'esprit général du tableau (position des personnages, coloris, modelé) se retrouveront en effet par la suite dans son œuvre. C'est cette manière à la fois classique et naturaliste, associée à la pratique d'une peinture riche en matière et en coloris qui marque ses débuts. Sa participation hypothétique à ce tableau correspond à une autre étape décisive de la vie de Ranc, un séjour à Rome en 1654 et 1655.

Après trois années passées chez Uzuel, Ranc très motivé entreprend l'indispensable voyage dans la capitale des arts de l'époque, sans que l'on sache comment celui-ci est organisé et financé. Il s'y rend peut-être avec d'autres artistes de la région, ou les retrouve sur place, puisque les registres romains de confessions pascales le signalent, en avril 1654, paroisse Sant' Andrea delle Fratte avec Jean Piron (inconnu) ainsi que François Bertrand (Montpelliérain), puis l'année suivante, paroisse San Lorenzo in Lucina avec Jacques Lavergne<sup>2</sup>. Que son périple soit terrestre et/ou maritime à l'aller comme au retour, Ranc a visité soit Lyon ou Gênes, Bologne, Naples, mais probablement pas Venise ni Florence dont les productions sont totalement absentes de son univers pictural. Âgé de vingt ans, il partage avec ses compagnons logements, travaux de dessin et de peinture, excursions et divertissements à l'instar de tant d'autres. Il n'a certainement pas approché Poussin peu enclin avec l'âge à se lier d'amitié avec tous ces

2. Parent de Pierre Lavergne de Narbonne ou lui-même sous un prénom modifié ?

jeunes gens. Il est à noter que ce dernier exécute précisément en 1655 pour un amateur lyonnais un *Saint Pierre et saint Jean guérissant le paralytique* (musée du Louvre), modèle du tableau de Jean de Troy qui accompagnera celui de Bourdon à la cathédrale Saint-Pierre<sup>3</sup>. Avec un portefeuille de dessins et d'estampes bien garni qui forment sa culture visuelle, Ranc est de retour à la fin de 1655 ou au début de 1656. Pas plus les Antiques que le ténébrisme passé de mode depuis longtemps ne semblent avoir retenu son attention, mais l'exemple de Raphaël et des Bolonais s'est imposé à lui d'une manière évidente par son dessin rigoureux, sa clarté, ainsi que la hiérarchisation des plans et des registres. Le retour à Montpellier n'est sans doute pas si aisé après une telle expérience. Il lui faut en effet trouver sa place de peintre en obtenant des commandes. Si l'on est peu renseigné sur ses activités de 1655 à 1661, c'est sous l'égide de François Bosquet, nouvel évêque de Montpellier, que le projet d'un grand tableau pour l'autel majeur de la cathédrale se décide, finalement au profit de Bourdon. Ranc a raconté maintes fois à ses élèves des anecdotes sur cet événement dont il a été un témoin direct. S'est-il replié derrière son maître et les intérêts de la corporation des peintres défendus maladroitement par Samuel Boissière, ou bien a-t-il été l'assistant de Bourdon qui avait certainement besoin d'aide pour réaliser une œuvre aussi monumentale que *La Chute de Simon le magicien* ? L'intervention supposée de Ranc en 1659 sur ce tableau pour cacher quelques nudités, ne serait-elle pas, après tout, un indice d'une participation au travail de Bourdon ? Une hypothèse osée, mais qui doit être suggérée. Dans l'un ou l'autre cas, Ranc ne se doutait évidemment pas qu'il se confronterait à ce chef-d'œuvre radical et moderne, trente-cinq ans plus tard, en achevant le décor du chœur de la cathédrale. Il faut bien avoir conscience que le tableau de Bourdon est resté en permanence dans son champ visuel et sa mémoire, à défaut de trouver une traduction stylistique dans son travail.

3. Ranc savait-il que son futur « patron », François Bosquet, évêque de Lodève, en passe de devenir celui de Montpellier, était à Rome en même temps que lui ? C'était un amateur d'art averti qui se délectait notamment des paysages de Claude Gellée.

## Au service de l'Église : les Crucifixions

*Christ en croix entouré de la Vierge et de saint Jean*, Antoine Ranc, 1683, huile sur toile, chapelle Saint-Charles, Montpellier. Classé MH le 06/12/1984.

Trois grands évêques exercent leurs fonctions pendant la carrière de Ranc, François Bosquet entre 1655 et 1676, Charles de Pradel jusqu'en 1696 et enfin Charles-Joachim Colbert de Croissy jusqu'en 1738. Leurs actions pastorales et leurs personnalités ainsi que le collège des chanoines, déterminent pour l'essentiel le travail de Ranc.

En 1661, il est qualifié de maître peintre dans un contrat privé puis suivent les premières commandes documentées. Elles sont le fait du chapitre cathédral qui faisait précédemment travailler son maître décédé, Jean Uzuel, dont il semble prendre la place. C'est le début d'une carrière modeste certes, mais assurée (46 livres pour sa première commande en 1661). En effet, à partir de cette date et pratiquement durant quarante ans, Ranc reçoit régulièrement des commandes des évêques et du chapitre pour leurs menses respectives envers lesquelles ils ont des devoirs (17 cures pour le premier et 47 pour les seconds). Elles suivent en général les visites pastorales des évêques dont le bilan concernant le mobilier liturgique est invariablement négatif : vétusté, dégradations, absences. Les tableaux généralement demandés pour les maîtres-autels doivent représenter le Christ crucifié entouré de la Vierge et du ou des saints patrons de l'église concernée. La disparition de la *Crucifixion* de Gabriac (1666) et celle de Saint-Jean de Védas (1703), la première et la dernière de ces commandes, ne nous permettent pas de suivre l'évolution de son travail. À défaut d'éléments fiables permettant de restituer cette importante production, il est nécessaire d'enjamber la chronologie afin de s'appuyer sur un tableau de référence, offert en 1683 par l'artiste à une institution charitable de la ville, l'Hôpital général, où il se trouve encore. C'est une peinture ambitieuse de très belle facture qu'il prend bien soin de signer et de dater. De grande dimension (425 x 291 cm), elle représente le Christ en croix entouré de la Vierge et de saint Jean. La comparaison de ce tableau avec la *Crucifixion* peinte en 1634 (voir p.14), cinquante ans auparavant, par Guy François pour les jésuites de la ville, connue forcément de Ranc, montre bien à quel point sa conception est éloignée du ténébrisme et de l'expressivité du







*Christ en croix avec saint Pierre, saint Étienne et sainte Irène, entourage d'Antoine Ranc, dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, chapelle Saint-Jean, Laroque. Inscrit MH le 12/04/2002.*

*Christ en croix entouré de la Vierge et de saint Martin de Tours, Antoine Ranc et atelier, vers 1683, huile sur toile, église Saint-Martin-de-Pourols, Saint-Mathieu-de-Trévières.*

maître du Puy. Dans la composition de Ranc, sur un fond ouvert, l'extrême tension du corps du Christ torturé évoque les crucifiés de Van Dyck des années 1620, tandis que la Vierge et saint Jean trouvent leur source dans sa culture visuelle romaine, conformément au modèle contre-réformiste forgé en 1593, dans la mouvance des jésuites, par Scipione Pulzone pour Santa Maria in Vallicella, confirmant ainsi le mélange des cultures visuelles qui lui viennent de son maître Uzuel et de son voyage en Italie. Puisant dans son portefeuille de dessins et de gravures, Ranc adapte, combine, articule des motifs, mais invente peu ou pas, se contentant de trouver une composition équilibrée que son savoir-faire pictural traduit sur la toile dans des tons sourds.

*La Crucifixion* de 1683 est à rapprocher d'une autre, plus modeste, peinte pour l'église Saint-Martin-de-Pourols à Saint-Mathieu-de-Trévières où le tableau est toujours en place dans un retable d'époque en bois doré. Le Christ est identique, de même que la Vierge qui lève ses mains jointes vers le crucifié. En revanche, saint Jean est remplacé par le dédicataire, Martin de Tours en évêque. Le blason au pied de la croix indique une commande de l'évêque d'alors, Charles de Pradel. Le paysage est similaire à la *Crucifixion* de 1683, avec la même falaise qui évoque un relief montagneux caractéristique des environs de Montpellier, en surplomb précisément de Saint-Mathieu-de-Trévières, l'Hortus. Les deux tableaux sont vraisemblablement contemporains, mais la raideur d'exécution du saint évêque suggère une participation de l'atelier. Ce décalage de style que l'on retrouve quelquefois dans l'œuvre de Ranc peut aussi s'expliquer par l'état de conservation des œuvres et des nombreux repeints qui les défigurent. Il en va ainsi de deux *Crucifixions*, l'une oubliée dans les galeries supérieures de la chapelle de l'Hôpital général, un Christ en croix, et une autre conservée dans la chapelle Saint-Jean à Laroque près de Ganges. D'une manière inhabituelle figurent sur ce tableau trois personnages, saint Pierre et saint Étienne de part et d'autre de la croix et au pied sainte Irène tenant une flèche. Aucune mention de ce tableau avant sa redécouverte dans la chapelle castrale où il est conservé aujourd'hui, n'indique sa





*Christ en croix entouré de la Vierge et de saint Jean*, Antoine Ranc, années 1680, huile sur toile (107,5 x 84,5 cm), œuvre provenant du grand séminaire de Montpellier, cathédrale Saint-Pierre, Montpellier. Classé MH le 19/08/2005.

provenance qui pourrait être l'église basse du village consacrée à Marie-Madeleine traditionnellement placée au pied de la croix, ou toute autre église des environs.

Un second groupe de *Crucifixions* est à distinguer dans les années 1680, celle conservée aujourd'hui aux Pénitents bleus de Montpellier avec la Vierge, saint Pierre et saint Paul et une version réduite où les deux apôtres sont remplacés par saint



Jean. Le Christ est différent de la version de 1683, dérivé peut-être de gravures de Lebrun ; en revanche, les postures des saints sont semblables. Une vue imaginaire de Jérusalem au-dessous d'un ciel tourmenté, occupe l'arrière-plan de la composition. Ces mêmes caractéristiques se retrouvent dans deux tableaux documentés de 1678 (Mireval) et 1687 (Castelnau-le-Lez) qui semblent encadrer chronologiquement les précédents. Le premier, dans l'église de Vic-la-Gardiole, pourrait être celui commandé par le chapitre en 1678 pour l'église de Mireval proche, un Christ en croix entouré de la Vierge et de sainte Eulalie. Il est difficile en fait de savoir s'il s'agit du tableau de Mireval déplacé pour une raison indéterminée, ou d'une commande spécifique pour l'église de Vic-la-Gardiole consacrée à sainte Léocadie, sachant que ces deux martyres espagnoles sont souvent confondues ; celle de Vic tenant dans sa main droite une palme rappelle l'Eulalie du

*Christ en croix entouré de la Vierge et de saints Paul et Pierre*, Antoine Ranc, années 1680, huile sur toile (107,5 x 84,5 cm) chapelle des Pénitents bleus, Montpellier. Classé MH le 02/05/2005.



Dessin du retable de la Crucifixion de Castelnau-le-Lez attribué à Antoine Subreville, archives départementales de l'Hérault (G.2094), Montpellier.

*Christ en croix entouré de la Vierge et de saint Jean-Baptiste*, Antoine Ranc et atelier, 1687, huile sur toile, église Saint-Jean-Baptiste, Castelnau-le-Lez. Classé MH le 06/02/1992.

*Christ en croix entouré de la Vierge et de sainte Léocadie*, Antoine Ranc et atelier, 1678, huile sur toile, église Sainte-Léocadie, Vic-la-Gardiole. Inscrit MH le 28/12/2015.

tableau de la confrérie des artisans de 1654. Le vêtement fleuri renaissant a laissé place à des drapés plus sévères, accordés à ceux habituels des tableaux de Ranc. La *Crucifixion* de l'église Saint-Jean Baptiste de Castelnau-le-Lez (280 x 200 cm) commandée par le chapitre de Saint-Pierre dont les armes figurent au pied de la croix, est bien documentée par les archives. Lors de la visite pastorale de 1684 dans ce prieuré qui relevait directement du chapitre, l'évêque constate la vétusté de l'autel et relève que « le grand tableau au-dessus de l'autel est fort vieux et fort usé ». La commande d'une peinture de remplacement est ainsi actée en 1687, payée 39 livres, à peine un peu plus que d'habitude. Comme toujours Ranc s'inspire de gravures pour les saints : Marie semble venir tout droit d'une estampe de Claude Mellan de 1685, ce qui montre bien qu'il suivait l'actualité et cherchait constamment à varier ses modèles. Le Baptiste se retrouve à l'identique avec en plus son attribut, un agneau, sur un tableau de l'église de la Nativité de-Saint-Jean-Baptiste à Murviel-lès-Montpellier, avec les armes de Charles de Pradel. Le dessin du retable de Castelnau, attribuable à Antoine Subreville, souvent sollicité avec son beau-père André Coula par le chapitre, a été heureusement conservé et permet de se faire une idée plus juste du décor du chœur de cette église modeste. Un exemple de retable comparable est conservé à Lieuran-Cabrières près de Clermont-l'Hérault, non documenté, mais le tableau n'est pas de Ranc.

Bien d'autres *Crucifixions* sont attestées, mais semblent avoir pratiquement toutes disparues : à Gabriac, la première de la série (1666, 30 livres), au prieuré de Notre-Dame de la Serre ou à la chapelle Saint-Germain qui en dépendait à Cesseras (1668, 30 livres, le sujet n'est néanmoins pas spécifié), Meynes



(1670, 36 livres ; dans le diocèse de Nîmes), Pégeyrolles-de-l'Escalette (1683, 36 livres), Vendargues (toujours en 1683, 50 livres ; la commande semble être plus importante, la Vierge et saint Théodore d'Antioche patron de l'église sont de part et d'autre de la croix, mais Joseph de Cadolle, un amateur éclairé qui tentait au XIX<sup>e</sup> siècle un inventaire des églises de l'Hérault, a vu dans ce même édifice en 1875/1876 une *Crucifixion* « ancienne » avec François d'Assise et un autre franciscain, une destination non précisée en 1679 (41 livres), Le Cailar (1688 ; 36 livres ; dans le diocèse de Nîmes), Saint-Julien-du-Tournel (1689, 36 livres ; dans le diocèse de Mende) et enfin Fabrègues (1695, 44 livres pour deux tableaux).

À l'arrivée de Colbert en 1696, quelques nouvelles commandes de Crucifixions sont passées à Ranc. Un « Calvaire » le 18 juin 1701 (11 x 8 pans/273 x 198 cm, 75 livres), un tableau pour Cahillac en septembre 1701 (la *Vierge et saint Léonce*, 11 x 7,5 pans/273 x 186 cm, 36 livres) et un autre pour Saint-Jean-de-Védas en juillet 1703 (la *Vierge et saint Jean Baptiste*, 8 x 7 pans/198 x 173 cm, 36 livres), bien que tous perdus, ils semblent clôturer définitivement cette production<sup>4</sup>.

### Les grands tableaux d'autel

Au fil des années, l'évêque et le chapitre cathédral recourent systématiquement aux services de Ranc. Le même jour que le tableau de Grabels, le 4 mai 1687, il reçoit la commande de celui du retable principal de l'église paroissiale Notre-Dame-des-Tables, reconstruite à partir de 1650 : une Assomption de la Vierge, pour la somme de 220 livres, loin des 36 ou 40 livres payées pour ses *Crucifixions*. Retiré en 1794 au moment

Les trois tableaux d'Antoine Ranc de l'ancien retable de l'église de Grabels derrière le maître-autel vers 1900, avant leur destruction accidentelle.

*Christ en croix entouré de la Vierge et de saint Jean-Baptiste*, atelier Antoine Ranc, 1687, huile sur toile, église de la Nativité-de-Saint-Jean-Baptiste, Murviel-lès-Montpellier. Classé MH le 06/03/1992.

4. Parmi les premières Crucifixions commandées à Ranc, il ne faut pas omettre celle de Grabels, disparue lors d'un incendie accidentel en mai 1943. Une carte postale de 1900 conserve néanmoins le souvenir de ces tableaux. La visite pastorale de François de Bosquet qui constate l'absence de réel lieu de culte dans cette communauté aboutit à la construction d'une église bénie le 7 janvier 1667. La commande d'une Crucifixion par le chapitre pour 40 livres, est passée le 4 mai suivant. Le crucifié était représenté entre les deux saints dédicataires Julien et Basillise, époux martyrs d'Antinoë. Restauré en 1865 grâce à la générosité d'un ancien desservant, Jacques Michel, le tableau est remarqué quelques années plus tard par Joseph de Cadolle sans préciser s'il s'agit d'un ou de trois tableaux. La perte de ces peintures est d'autant plus regrettable qu'elles sont exactement contemporaines du grand tableau d'autel perdu de l'ancienne église de Notre-Dame-des-Tables à Montpellier.



*Assomption de la Vierge* d'Antoine Ranc (1687) dans le retable de Jean Bonnassier (après 1668), Chalmardrier, 1772, estampe, bibliothèque municipale, Montpellier.

*Assomption de la Vierge*, Antoine Ranc, peu après 1694, huile sur toile, ancienne cathédrale Saint-Jean-Baptiste, Alès. Classé MH le 02/05/1984.

5. Le souvenir du tableau disparu de Ranc est perpétué par la superbe *Assomption* de Charles-Nicaise Perrin (1805) en haut du grand retable de l'ancienne chapelle du collège des jésuites, devenue après le Concordat de 1802, le siège de la paroisse Notre-Dame-des-Tables .

du démantèlement du grand retable en pierre blanche conçu en 1668 par l'architecte Jean Bonnassier, le tableau est peut-être celui vendu le 6 août 1798 au citoyen Jean-Pierre Recrouset (« un grand tableau représentant l'*Assomption de la Vierge* sans cadre estimé 10 francs »). Sa composition nous est connue par une gravure de Chalmardrier de 1772, insérée dans un livre de piété<sup>5</sup>. Malgré le dessin succinct du graveur, l'essentiel de la composition est lisible. Le groupe des apôtres autour du tombeau est un peu confus, mais la Vierge montant au ciel soutenue par les anges est assez proche des compositions du Dominiquin à Santa Maria in Trastevere vers 1617 ou bien de Nicolas Mignard en 1663 (chapelle des Pénitents noirs, Avignon). Il est possible toutefois de se faire une meilleure idée de l'effet de ce tableau en se reportant sept ou huit ans plus tard à l'*Assomption* de la cathédrale d'Alès (380 x 222 cm), indubitablement de la main de Ranc. Anciennement attribuée à Nicolas Mignard dont on retrouve bien des caractéristiques, le tableau est sans doute commandé directement par le premier évêque du diocèse d'Alès créé en 1694, François Chevalier de Saulx, sacré à Montpellier le 29 août de la même année. L'architecte Charles Daviler est aussi mis à contribution pour la nouvelle cathédrale des Cévennes confirmant ainsi le réseau par lequel Ranc s'est imposé. La multiplication du thème de l'Assomption à l'instar de l'autel majeur de la cathédrale de Nîmes par Nicolas Mignard (1647), relève bien évidemment de la propagande contre-réformiste en terre protestante.

Le désir du chapitre de compléter le décor de Saint-Pierre est contrarié en 1691, par la mort de Jean de Troy qui avait reçu commande en 1687 de deux tableaux destinés à encadrer le chef-d'œuvre de Bourdon. Jean de Troy avait eu le temps de peindre la *Guérison du paralytique*, mais laissé inachevé *L'Ordre ou la Remise des clés à saint Pierre* sur un modèle de Poussin. C'est à Ranc qu'échoit en 1692 l'achèvement de la partie basse laissée à l'état d'esquisse, le paysage en partie haute étant confié à Charmeton. Cette intervention est un jalon important permettant d'apprécier l'évolution de son







*L'Ordination de saint Pierre*, partie inférieure du tableau, Antoine Ranc, 1692, huile sur toile, cathédrale Saint-Pierre, Montpellier. Classé MH le 29/03/1904.

*Transfiguration du Christ*, attribué à Antoine Ranc, vers 1692-1694, huile sur toile, église Saint-Pierre, Gignac. Inscrit MH le 23/06/1980.

style et de constater combien, en moins de dix ans, depuis la *Crucifixion* de 1683, son pinceau s'est assoupli. Toujours à Saint-Pierre, un témoignage tardif de 1768 atteste la présence de part et d'autre du chœur gothique de deux tableaux en pendant, toujours inspirés des *Actes des Apôtres* ou des *Actes de Pierre*. L'un à gauche « saint Pierre dans la prison » est attribué à Ranc (le père ou le fils), l'autre à droite sur le thème de la punition d'Ananie et de Saphire, attribué à Raoux (Simon ou Jean Raoux, peut-être d'après la *Mort de Saphire* de Poussin du Louvre). Deux œuvres de moyen ou petit format, peintes vers 1692-1693, toutes deux perdues qui devaient apporter un ultime complément au programme iconographique déjà bien fourni du chœur du siège épiscopal, consacré au premier des apôtres.

Trois autres tableaux en rapport avec l'iconographie de saint Pierre sont à signaler. En premier lieu, la *Transfiguration du Christ* de l'église Saint-Pierre de Gignac qui n'est pas documentée, mais est de la main de Ranc vers 1692-1694, proche de l'*Ordo* de la cathédrale de Montpellier et de l'*Assomption* d'Alès. À l'époque Gignac faisait partie du diocèse de Béziers, mais la dédicace de l'église et la proximité d'Aniane ont



*Larmes de saint Pierre*, attribué à Antoine Ranc, autour de 1700, huile sur toile, église Saint-Mathieu, Montpellier. Inscrit MH le 04/12/2000.



peut-être favorisé cette commande. À Montpellier même, un autre tableau concernant saint Pierre peut être rendu à Ranc. Remarqué au début des années 1990 dans la sacristie de l'église Saint-Mathieu, le format des *Larmes de saint Pierre* (110 x 100 cm) se situe entre le tableau de dévotion et le tableau d'autel. Il devait participer au décor d'une petite chapelle ou d'un oratoire et pourrait avoir été peint autour de 1700. Une dernière peinture sur un épisode de la vie de Pierre mérite de figurer ici, bien qu'elle ne soit pas de Ranc, le *Quo vadis ?* de l'église Saint-Roch. Indubitablement d'une autre main, peut-être du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, la paternité de ce grand tableau d'autel est à chercher dans la filiation directe de Ranc.

La transformation de l'église de Mauguio a entraîné la destruction d'un grand retable et la dispersion dans l'édifice des peintures de Ranc qui en faisait l'ornement. À peine Colbert installé en 1696, les paroissiens de Mauguio réclamèrent au nouvel évêque, qui était leur seigneur, de faire en sorte que leur église en mauvais état soit réparée. L'intendant Basville chargea Daviler de ce chantier qui fut mené entre 1698 et 1699. Malheureusement le chœur trop petit ou en mauvais état a été rebâti en 1906, au détriment du retable.

Joseph de Cadolle décrit en 1876 « un vaste retable, a trois compartiments, dont les deux parties latérales sont ornées de bonnes peintures représentant deux saints. Ce monument en pierre est parfaitement entendu, l'entablement est surtout d'une exécution remarquable ». C'est au sculpteur Jean Sabatier que cette description fait penser, un de ses derniers chantiers sans doute, puisqu'il décède en 1702 ; il aurait d'ailleurs travaillé aussi à une cheminée du château des comtes-évêques de Melgueil proche. Le sujet du tableau central *La Présentation de Jésus au Temple* (312 x 202 cm) ni signé ni daté est celui de la dédicace de la paroisse. De part et d'autre étaient placés un saint évêque Augustin ou Martin ? (187 x 87 cm) et l'apôtre Jacques (187 x 87 cm) patron de la première église de Mauguio, détruite pendant les guerres de Religion. La scène principale au centre



*Le Christ interpelle saint Pierre fuyant Rome*, suiveur d'Antoine Ranc, premier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, église Saint-Roch, Montpellier. Inscrit MH le 20/11/2009.



*Saint Jacques*, Marcantonio Raimondi d'après Raphaël, XVI<sup>e</sup> siècle, estampe, Metropolitan Museum, New York.

*Saint Jacques*, Antoine Ranc, vers 1700, huile sur toile, église de la Présentation du Seigneur, Mauguio. Classé MH le 04/04/1996.

est reprise d'une gravure de Benoît Audran d'après le tableau peint par Charles Le Brun à Rome en 1645 pour la chapelle de l'Hôtel Dieu de Lyon. Ranc adapte son modèle, le simplifie et installe sa marque. C'est un de ses plus beaux tableaux conservés. Pour le saint à gauche il puise dans une série de gravures d'après des dessins attribués à Raphaël, représentant séparément le Christ et les douze apôtres. Il retient le principe d'un fond quasiment abstrait, avec un espace suggéré, et reprend en entier avec une légère variante la figure en pied de saint Jacques. La disparité dans la facture des deux saints



renvoie incontestablement à la pratique de l'atelier. Ainsi le saint évêque semble revenir à un élève, alors que le saint Jacques, très maîtrisé, se distingue par une expressivité du visage, véritable portrait, caractéristique que l'on retrouve dans deux tableaux en pendant découverts dans l'église de Saint-Just, probablement contemporains.

Ce n'est plus, cette fois sur un fond dépouillé que sont placés saint Just et Pasteur, mais intégrés dans des paysages de reliefs lointains, derrière des collines peu élevées parsemées de villages qui font vaguement penser aux environs du

*Présentation de Jésus au Temple, Antoine Ranc, vers 1700, huile sur toile, église de la Présentation du Seigneur, Muguio. Classé MH le 04/04/1996.*

*Saint Augustin ou saint Martin de Tours, atelier d'Antoine Ranc, vers 1700, huile sur toile, église de la Présentation du Seigneur, Muguio. Classé MH le 04/04/1996.*



*Saint Just*, Antoine Ranc, vers 1700, huile sur toile, église Saints-Just-et-Pasteur, Saint-Just. Inscrit MH le 09/11/2011.

*Saint Pasteur*, Antoine Ranc, vers 1700, huile sur toile, église Saints-Just-et-Pasteur, Saint-Just. Inscrit MH le 09/11/2011.

Matrice d'un sceau du chapitre de Saint-Just-Saint-Pasteur, XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles, cuivre, trésor de la cathédrale Saint-Just-Saint-Pasteur, Narbonne.



bourg. Le contexte du réaménagement de cette église placée sous le vocable des deux saints n'est pas connu, mais il a certainement été effectué autour de 1700 comme à Lunel (l'état actuel résulte de travaux autour de 1850). Un retable était sans doute prévu, bien plus modeste qu'à Mauguio. Les deux saints entouraient un calvaire peint ou sculpté comme sur un des sceaux du chapitre cathédral de Narbonne (Saint-Just-Saint-Pasteur). Les sources de ces figures sont les saint Jean l'Évangéliste et saint Jude de la série des apôtres de Raphaël déjà utilisée à Mauguio. La posture des saints et leur drapé sont strictement identiques, seuls les attributs et les visages sont modifiés.

Pour tenter d'être complet en ce qui concerne les efforts du chapitre à doter d'un décor les lieux de culte dont il avait la responsabilité, que ce soit à Montpellier même ou dans le diocèse, il faut encore mentionner en 1673 une commande de 126 livres à Combaillaux pour divers tableaux (perdus), dont peut-être un saint Blaise, patron de la paroisse.

Il n'est guère possible de clôturer cette première série de tableaux d'autels, sans faire état de la commande du chapitre collégial de Sainte-Anne. Renforcé par son association en 1664 avec deux autres chapitres, celui de la Trinité et du



Saint-Sauveur, il se voit confier l'année suivante une paroisse nouvellement créée dans le centre de Montpellier, Sainte-Anne. Cela implique bien entendu des travaux sur l'édifice dont il disposait déjà et son aménagement. Dans le retable du maître-autel payé 40 livres au sculpteur Maurin, doré par Jean Pouvelle, prend place une œuvre de Ranc commandée en 1665 ou 1689, représentait une « sainte famille céleste et terrestre, sainte Anne et saint Joachim » [perdue]<sup>6</sup>.

### La demande des abbayes et des couvents

Entre 1695 et la première moitié des années 1700, les commandes du chapitre jusqu'alors importantes se raréfient et permettent ou invitent Ranc à travailler pour une autre clientèle, celle des ordres religieux. Cependant, compte tenu du nombre d'établissements conventuels à Montpellier, son cercle demeure restreint et il n'intervient que dans trois d'entre eux et à l'abbaye d'Aniane.

L'abbé d'Aniane, lointain successeur de saint benoît d'Aniane, réformateur du monachisme bénédictin et fondateur de l'abbaye située aux confins nord-ouest du diocèse de Montpellier, est à cette époque l'archevêque de Narbonne, Pierre de Bonzi (1631-1703). Son magistère épiscopal sur le Languedoc se double d'une autorité politique en tant que président des États de la province. Une longue prélature, de 1673 à 1703 et la durée importante des travaux de reconstruction de l'église abbatiale (1679 à 1714), avec une consécration de l'abside et de l'autel en février 1688, ouvrent un champ de datation assez large pour l'exécution du tableau du maître-autel, en gros les années 1690. Les raisons du choix de Ranc, dont le style est facilement identifiable, peuvent être multiples : capacité à réaliser des grands tableaux, un atelier très actif, sans oublier la mort prématurée du protégé de Bonzi, Jean de Troy, en 1691. Rien n'est connu du détail de la commande du grand tableau d'autel d'Aniane (470 x 250 cm), *Saint Benoît d'Aniane et saint Benoît de Nursie offrant à Dieu le Père la nouvelle église abbatiale d'Aniane* qui a



*Saint Jean l'Évangéliste*, Marcantonio Raimondi d'après Raphaël, XVII<sup>e</sup> siècle, estampe, Metropolitan Museum, New York.

6. La composition devait figurer, sous Dieu le père et le Saint-Esprit, la Sainte Famille à laquelle étaient associés les parents de Marie, Anne et Joachim. Le sujet de ce tableau est une savante synthèse théologique du nom des trois chapitres réunis.



échappé pour l'instant aux recherches. L'étagement des registres, l'un céleste avec le Père, l'autre terrestre dans une vaste perspective architecturale est accentué par la partie supérieure cintrée, comparable aux *Assomptions* de Montpellier et d'Alès. La composition ainsi hiérarchisée rappelle les modèles bolonais, alors que les deux saints, surtout celui de gauche, rappellent ceux d'un tableau de Nicolas Mignard de 1645. Les anges du registre céleste reproduisent ceux d'une estampe de Pierre Mignard. Ils se retrouvent dans plusieurs tableaux de Ranc à partir de la seconde moitié des années 1690, des poncifs qui deviennent une véritable marque de fabrique de son atelier (voir p 52).

En dehors de la commande exceptionnelle d'Aniane, c'est bien évidemment pour les couvents de Montpellier que Ranc œuvre. Après un chantier qui avait traîné en longueur de 1643 à 1686, par manque d'argent visiblement, le supérieur des Augustins (actuel couvent des Dominicains) s'adresse à Ranc en 1697 pour compléter le décor de son église. Plus de dix ans après l'installation de l'autel principal et de son retable en plâtre sculpté, œuvre de Jean Sabatier qui est encore intervenu en 1691, Ranc reçoit du révérend père Martin, le 20 juillet 1697, 60 livres, pour « quatre tableaux » (12 x 9 pans / 298 x 223 cm représentant Martin (le saint patron du prieur ?) et quelques grandes figures de l'ordre : Simplicien, Jean de Saint-Facond et Claire de Montefalco. La disposition des tableaux n'est pas connue et le rapport entre leur nombre et les dimensions données par les archives, s'avère des plus confus ; néanmoins, logiquement, il devait y avoir un seul et même tableau avec quatre figures en pied, superposées et/ou côte à côte. Le grand-autel est démonté en 1795 pour être installé à Grabels, mais la trace du tableau du retable, sans doute démembré ou détruit, se perd rapidement.

Ranc a eu une relation privilégiée avec le couvent des Dominicains (église Saint-Mathieu) où son père a été enterré en 1678, lui-même en 1716, ainsi que son fils Guillaume en 1742. La sépulture des Ranc se situait auprès de la troisième chapelle à gauche au bord de la nef. Ce n'est pas moins de trois



*Saint Joseph et l'Enfant Jésus entre saint Benoît et sainte Scholastique*, Nicolas Mignard, 1645, huile sur toile, chapelle de Notre-Dame-de-Grâce, Rochefort-du-Gard. Classé MH le 30/09/1911.

À gauche, *Saint Benoît de Nursie et Saint Benoît d'Aniane offrant la nouvelle église à Dieu*, Antoine Ranc, années 1690, huile sur toile, église de la Transfiguration du Seigneur, Aniane. Classé MH le 06/09/1993.



*Apparition de l'Ange à saint Joseph*, Nicolas Mignard, 1664, huile sur toile, cathédrale Saint-Pierre, Montpellier. Classé MH le 30/09/1911.

À droite, *Apparition de l'Ange à saint Joseph*, Antoine Ranc, 1699, huile sur toile, église Saint-Mathieu, Montpellier. Classé MH le 23/10/1972.

7. Cette chapelle fut la seule concession de toute la cité à recevoir un décor abouti, réalisé par les plus grands artistes dont aucun n'était montpelliérain. C'est Pierre Puget qui dirige ce chantier où marbriers, sculpteurs et peintres de renom ont travaillé.

tableaux qu'il aurait peints pour cette église où ils se trouvent encore, grâce à la protection dont a bénéficié l'édifice pendant la Révolution.

L'un d'entre eux est parfaitement documenté. Ranc a achevé pour 75 livres le 2 décembre 1699 (le prix fait est du 27 avril de la même année) une *Apparition de l'Ange à saint Joseph*. Le retable en bois doré est exécuté par le sculpteur Antoine Subreville, terminé le 23 août et payé 150 livres. L'ensemble quoique modifié est toujours en place dans une chapelle dédiée à saint Joseph, concédée depuis longtemps à la famille Grasset. Comme le décor de ces chapelles était à la charge des concessionnaires, il arrivait que faute d'argent ou de motivation elles soient aménagées sommairement, et restent singulièrement dépourvues d'ornement, au grand déplaisir des religieux. C'est l'entrepreneur prier de l'époque, Jean Joseph Boyssière, qui traite directement avec Subreville et Ranc pour compléter cet espace. La peinture de Ranc payée moitié moins que le retable du sculpteur doreur, est la copie du tableau le plus ancien de la chapelle funéraire des Deydé à la cathédrale Saint-Pierre<sup>7</sup>. Lors d'une première campagne de travaux, cette chapelle fut pourvue d'un tableau de Nicolas Mignard peint en 1664 un *Songe de Joseph* que Ranc copia soit d'après l'original relativement accessible ou d'après sa gravure par Chéreau. Dans la copie très fidèle, plus réduite que l'original (190 x 150 cm contre 320 x 260 cm), la composition de Mignard est cependant tassée en hauteur et en largeur. Il n'est guère possible de parler du coloris, tant les vernis opacifient la couche picturale, mais le traitement des étoffes, le modelé des visages et des corps autant qu'ils puissent être perçus, constituent un jalon fiable, vers 1700, pour apprécier l'évolution du style de Ranc depuis la *Crucifixion* de 1683 et l'*Ordo* de 1692. Une fois de plus on constate que Ranc n'est pas dans la création mais dans la reprise. Il est vrai aussi que le modèle à copier est explicitement imposé par le commanditaire de l'œuvre. Le blason en bas à droite non identifié qui n'est pas celui des Grasset devrait être celui du prieur Boyssière, à moins qu'il n'ait agi pour un tiers.



*Sainte Catherine de Sienne recevant les stigmates*, Antoine Ranc et atelier, autour de 1700, huile sur toile, église Saint-Mathieu, Montpellier. Classé MH le 23/10/1972.

*Apparition de la Vierge avec l'Enfant à sainte Scholastique*, Pierre Mignard, vers 1640, estampe, Bibliothèque nationale de France, Paris.



La décoration assez homogène des chapelles, encore bien visible de nos jours et exceptionnellement préservée, initiée par le prieur Boyssière en 1699, semble s'être poursuivie jusqu'en 1714. C'est dans ce contexte qu'il est permis d'attribuer à Ranc deux représentations de saints dominicains, Hyacinthe de Kiev et Catherine de Sienne. Depuis 1627, une chapelle concédée elle aussi à un particulier, était placée sous l'invocation de cette dernière (« la chapelle qui suit le bénitier du côté droit »). Un tableau d'autel déplacé représente justement la docteure de l'église (235 x 195 cm). Il est directement inspiré par l'unique eau-forte autographe de Pierre Mignard (1612-1695), vers 1640, représentant une apparition de la Vierge avec l'Enfant à sainte Scholastique. Les anges du registre céleste et la sainte sont repris avec de légères variantes, alors qu'à l'apparition est substituée une représentation canonique du Christ crucifié stigmatisant la religieuse. Les mêmes anges qui se retrouvent sur le tableau de Mauguio de 1698 invitent à une datation autour de 1700. Le *Saint Hyacinthe* (220 x 172 cm) resté anonyme pourrait être aussi donné à Ranc. La première chapelle en entrant



*Saint Hyacinthe*, attribué à Antoine Ranc, autour de 1700, huile sur toile, église Saint-Mathieu, Montpellier. Classé MH le 23/10/1972.

*Saint-Charles Borromée communiant les pestiférés de Milan*, d'après Pierre Mignard, vers 1647-1648, estampe, Bibliothèque nationale de France, Paris.



à gauche était autrefois sous le vocable de ce saint, prêtre dominicain de Kiev invoqué pour obtenir une bonne mort. Le groupe des deux femmes en bas à gauche, dont l'une soutient celle au premier plan dans le giron de laquelle un enfant enfoui sa tête, est repris d'une gravure d'après Pierre Mignard, *Saint-Charles Borromée, communiant les pestiférés de Milan* (vers 1647-1648). Jean Raoux, élève de Ranc, s'est aussi inspiré de cette estampe pour son tableau de Lunel *Vierge et l'Enfant présentant le Rosaire à saint Dominique en présence d'une sainte martyre* daté de 1700 (voir p.19). Autre morceau très significatif, le visage du saint puissant et empreint de plénitude, contrairement aux figures stéréotypées habituelles, est un véritable portrait à rapprocher du saint Jacques de Mauguio, des saint Just et Pasteur ainsi que du portrait de Colbert de 1705. Tout concourt donc à intégrer ce beau tableau dans l'univers de Ranc, à la charnière des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, période intense de création dans son parcours.



*Saint Jean de la Croix en extase*, attribué à Antoine Ranc et atelier, vers 1705, huile sur toile, église Saint-Mathieu, Montpellier. Classé MH le 30/09/1911.

Pour le couvent des Carmes déchaussés (actuelle chapelle du collège de la Providence), deux tableaux en pendant continuent à faire débat. Aujourd'hui dispersés entre Saint-Mathieu et Saint-Charles, ils représentent les deux grands réformateurs des Carmes, Thérèse d'Avila et Jean de la Croix, dans les scènes les plus emblématiques de leur vie mystique : respectivement la *Transverbération* (265 x 174 cm) et l'*Extase devant la croix* (250 x 175,5 cm). Les sujets, la similitude des dimensions, la représentation sur l'*extase de Jean de la Croix* de la construction de la chapelle du couvent entre 1688 et 1704 avec les deux saints visitant le chantier, rattachent ces deux œuvres au couvent des Carmes déchaux de Montpellier, sans qu'elles soient documentées par ailleurs pour le moment. Si les compositions correspondent, on observe cependant un écart





de facture entre les deux tableaux. Malgré cela la communauté de travail et d'inspiration est très perceptible, que ce soit les motifs puisés dans le même répertoire de gravures, d'après Pierre Mignard en l'occurrence, ou la parenté entre les visages des saints Benoît sur le tableau d'Aniane et celui de saint Jean de la Croix. Les sources iconographiques quant à elles sont issues de gravures carmélitaines traditionnelles, probablement fournies par les commanditaires. Si l'on se réfère à l'achèvement de la construction du couvent, il faudrait situer l'exécution de ces deux tableaux entre 1704 et 1706.

*Transverbération de sainte Thérèse d'Avila*, atelier d'Antoine Ranc, vers 1705, huile sur toile, chapelle Saint-Charles, Montpellier. Inscrit MH le 17/12/1984.

## Les dernières années de Ranc sous la prélature de Colbert

Loin de marquer un ralentissement de ses activités malgré un âge avancé, il a soixante-six ans en 1700, les années Colbert – dernières de sa vie – sont encore prolifiques.

Pour Saint-Denis, nouvelle paroisse des faubourgs instaurée à la demande du nouvel évêque en 1698, un tableau (perdu) est commandé à Ranc par le chapitre en 1707 pour 90 livres. L'église, dont la construction a été confiée à Daviler, est achevée en 1705 et bénie deux ans plus tard, en 1707. Le tableau certainement prévu pour le maître-autel avait peut-être pour sujet le martyr du saint. C'est en tout cas cet épisode qu'à sculpté Poitevin en 1805 sur le grand bas-relief du chœur, toujours visible au fond de l'actuel édifice considérablement remanié depuis sa construction.

Au collège Saint-Ruf, tout proche de la cathédrale, qui accueillait depuis le Moyen Âge de jeunes clercs pour leur formation, la commande de 1705 du chapitre concerne un *Ecce Homo* et une *Notre-Dame des douleurs*, les deux pour la somme de 8 livres ce qui devait correspondre à deux petits tableaux de dévotion assez modestes. Destinés à la chapelle ou à une salle commune du séminaire de Boutonnet proche aussi du siège épiscopal, le promoteur du diocèse Serres, à la demande de Colbert dont c'est le saint patron, commande à Ranc, le 8 janvier 1702, un *Saint Charles Borromée* (10 x 7 pans / 248 x 173 cm) pour la somme de 36 livres, le prix standard pour les tableaux d'autel, comme il a été vu pour les Crucifixions. Le 15 janvier 1710, c'est l'évêque lui-même qui passe commande d'un autre tableau d'autel avec pour sujet toujours l'archevêque de Milan, cette fois pour la chapelle de l'Hôpital général, principale institution charitable de la ville qui lui tient particulièrement à cœur<sup>8</sup>.

Pour bien comprendre le sens de la commande personnelle de Colbert de 1710, il faut remonter plus loin, jusqu'au legs en 1654 d'un particulier, Jean Bernard, au profit de l'Hôpital de la

8. Là se trouvaient regroupés non pas les malades que l'on pouvait soigner par la médecine, mais tous les habitants en marge de la société, pauvres, vagabonds, enfants abandonnés, incurables et autres aliénés qui ne manquaient pas. Ils vivaient dans une sorte d'hôpital/hospice financé par les clercs et les laïques qui ne cessèrent de soutenir cette institution par charité chrétienne.

Charité à l'étroit. Ce legs devait bénéficier en particulier à la chapelle du nouvel hôpital. Le chantier est lancé finalement par Pradel en 1680 et les premiers occupants arrivent en 1682, tandis que le corps central et le quartier des hommes étaient presque achevés en 1684. Le projet d'une chapelle avorte rapidement puisqu'on ne trouve sur le site à la fin de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'un chœur sans voûte. Ce n'est qu'en 1751 que l'architecte Jean Giral reprit la construction de l'église actuelle.

Malgré l'absence d'un lieu de culte définitif dans la période qui nous intéresse, une chapelle provisoire placée sous le vocable de saint Bernard nom de famille du légataire et de saint Charles prénom de l'évêque fondateur Pradel, existait depuis le début, pourvue du nécessaire et donc de tableaux. Contrairement à ce qui s'est passé pour les couvents et les chapelles privées pendant la Révolution, l'Hôpital général a conservé l'essentiel de son patrimoine mobilier, probablement en raison de l'intérêt public qu'il représentait. Un des premiers tableaux à figurer, certainement au maître-autel, dans la chapelle provisoire, est le *Christ en croix avec la Vierge et saint Jean l'Évangéliste* peint et donné en 1683 par Ranc, déjà mentionné. C'est parce qu'il n'en est pas seulement l'auteur, mais d'abord le donateur, qu'il le signe et le date avec l'inscription suivante : *faict &/donné par Ant. Ranc./1683*. Cela en dit long sur la place réelle du peintre ou de l'artiste en général dans la société de l'époque, en particulier en province. Le faux cadre peint, malheureusement en partie coupé, devait sans doute permettre à la libéralité de Ranc d'être complète tout en s'épargnant les frais d'une coûteuse bordure en bois doré. Vingt-sept ans plus tard, en 1710, le lieu de culte principal n'est toujours pas construit, le quartier des femmes avance par tranche depuis 1703 (il ne sera achevé qu'en 1733), mais trois nouveaux tableaux formant triptyque viennent enrichir la chapelle : un *Christ au jardin des Oliviers*, encadré par les deux dédicataires de la chapelle sur des tableaux séparés, à



Détail de la signature et de la datation d'Antoine Ranc, *Christ en croix entouré de la Vierge et de saint Jean*, 1683, huile sur toile, chapelle Saint-Charles, Montpellier. Classé MH le 06/12/1984.



*Saint Charles Borromée en prière*, Antoine Ranc, 1710, huile sur toile, chapelle Saint-Charles, Montpellier. Classé MH le 06/12/1984.

*Apparition de la Vierge et l'Enfant à saint Bernard de Clairvaux*, attribué à Antoine Ranc et atelier, vers 1708-1709, huile sur toile, chapelle Saint-Charles, Montpellier. Classé MH le 06/12/1984.

*Le Christ au jardin des Oliviers*, attribué à Antoine Ranc et atelier, vers 1708-1709, huile sur toile, chapelle Saint-Charles, Montpellier. Classé MH le 06/12/1984.

gauche Charles Borromée et à droite Bernard de Clairvaux. Cet ensemble inédit pourrait bien être le chef-d'œuvre de la vieillesse de Ranc. Le premier est donc commandé au début de l'année 1710 au peintre par le successeur de Pradel, Colbert, à titre personnel. Il s'agit d'un Charles Borromée (8 x 6 pans / 198 x 149 cm), peut-être une réplique de celui pour le séminaire commandé en 1702, mais payé plus cher (40 livres), et de taille plus réduite. Agrandi par la suite et très repeint, ce tableau s'inspire d'une gravure d'Edelinck d'après le tableau de Le Brun pour l'église Saint-Nicolas-du-Chardonnet à Paris (vers 1688-1689). Pradel et Colbert ayant le même saint patron, la continuité est assurée. En pendant, *L'Apparition de la Vierge à saint Bernard de Clairvaux* est donné en 1709 suivant l'inscription qu'il porte par les administrateurs de l'hôpital (ADMINISTRATORIS ANNO 1709) (314 x 228 cm). Au milieu, *Le Christ au jardin des Oliviers* (315 x 200 cm), donné en 1709 par le recteur de l'établissement Claude Cassaigne (EX DONNO D CLAUDII/ CASSAIGNE HUIUS DOMUS RECTOR ANNO.1710), est une variation sur une gravure de Gilles Rousselet d'après un



EX DONO DAC LAVINI  
CA. SAIGNE HUIUS DOMUS RECTORIS  
ANNO 1730.



*Pierre Causse*, Guillaume Ranc, vers 1728, huile sur toile, musée du Vieux Montpellier, Montpellier. Inscrit MH le 03/03/2004.

tableau sur le même sujet de Le Brun peint en 1661. L'attribution à Ranc de ces trois tableaux dont le programme iconographique est cohérent repose sur la commande documentée de l'un d'eux, la quasi simultanéité de leur donation et des éléments stylistiques concordants avec le reste de son œuvre. Avant de quitter l'Hôpital général, il faut évoquer la personnalité de son prieur et chapelain Pierre Causse (1651-1728) arrivé dès 1682, avec lequel la famille Ranc a probablement eu des relations étroites comme en témoigne son portrait *post mortem* par Guillaume Ranc, offert à l'établissement vers 1728 en souvenir de son dévouement depuis la fondation du nouveau bâtiment et conservé au musée du Vieux Montpellier. Il porte une inscription de la main de Guillaume Ranc dont la graphie est très similaire à celle de son père : M. Causse/Pr Chapelain/de cet hôpital/Décédé le 6 Xbre 1728 : âgé de 77 ans dont il/ avait passé 46/au service des pauvres de cette maison/peint et donné/ par G. Ranc<sup>9</sup>.

9. D'autres artistes se montrèrent généreux envers l'Hôpital général comme Samuel Boissière qui légua après sa mort le contenu de son atelier et de sa collection pour soulager les indigents.

## Un confrère et un pénitent

Les confréries jouaient un grand rôle dans la vie sociale et spirituelle du temps. Ranc a été pénitent blanc de 1698 à sa mort en 1716, mais ce n'est pas là son seul lien avec ces institutions. Il faut se rappeler le tableau de la confrérie des artisans de 1654 auquel il aurait peut-être participé lors de son apprentissage chez Uzuel. Son père cordonnier et son second beau-père tailleur en faisaient sans doute partie. Ranc lui-même a certainement appartenu à la confrérie des peintres, sculpteurs et graveurs qui occupa à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle la chapelle Saint-Jean-Baptiste de l'église du couvent des Augustins où furent enterrés quelques-uns d'entre eux comme Boissière. La communauté des maîtres peintres de Montpellier, telle que l'évoque un contrat notarié de 1692 pour une affaire de taxation royale, est bien organisée et nombreuse. Ranc avec François Bertrand son compagnon à Rome, Samuel Boissière, Simon Raoux, Guillaume Verdier et Étienne Loys en est un des principaux membres, mais tant d'autres demeurent encore inconnus : Perrin, Jacques Roustan, Jean Gironner, Jean Delaroche, sans compter tous ceux plus modestes qui n'étaient pas présents.

Vers 1677, une quittance indique que Ranc a peint pour la chapelle des Pénitents blancs du Saint-Esprit de Saint-Bauzille-de-la-Sylve, pour 50 livres, une Pentecôte dont nous n'avons pas retrouvé la trace, la chapelle étant détruite. C'est en tout cas la première attestation d'un lien avec les pénitents blancs. Les premiers contacts attestés avec la Confrérie de la Vraie Croix dite des Crouzets fondée au XIII<sup>e</sup> siècle, rétablie par Bosquet en 1661 dans la cathédrale Saint-Pierre (actuelle chapelle de la Croix sous la tour sud-ouest), remontent à 1675, pour des ornements liturgiques. Cette chapelle qui était celle des consuls est devenue en 1664 la concession du chanoine Gérard de Ranchin. La confrérie en assurait le service et le chapitre pourvoyait à son entretien. Des visites pastorales de cette chapelle de 1658 puis de 1663,



Retable de Jean Sabatier dans lequel s'inscrit la *Déposition de croix* d'Antoine Ranc, 1687-1688, pierre et marbre, chapelle des Pénitents gris, Aigues-Mortes. Classé MH le 30/09/1991.

*Déposition de croix*, Antoine Ranc, 1689, huile sur toile, chapelle des Pénitents gris, Aigues-Mortes. Classé MH le 30/09/1991.

il ressort qu'il s'y trouvait un retable dont le tableau initial, relégué sur une autre paroi (saint Roch avec les consuls à la suite d'un vœu pendant la peste de 1640, œuvre peut-être de Jacques Faulquier ou Uzuel), avait été remplacé par « notre seigneur en Croix » et qu'au-dessus d'une corniche en bois se trouvait « un autre petit tableau de la Magdeleine ». L'implication directe du chapitre laisse à penser qu'une *Crucifixion* commandée à Ranc en 1679 sans destination particulière aurait pu remplacer celle décrite en 1663. Ainsi, la *Vierge*, *l'Ecce homo* et la *Madeleine* commandés à Ranc en 1683, viennent prendre place logiquement au-dessus de la *Crucifixion*, dans la partie supérieure du retable, en complément et en remplacement du précédent ordonnancement.

Quelques années plus tard, en 1689, les pénitents gris d'Aigues-Mortes donnent quittance à Ranc, pour la somme de 180 livres, d'une *Descente de croix*, tableau destiné au grand retable de leur chapelle, une exceptionnelle réalisation du sculpteur Jean Sabatier entre 1687 et 1688 qui nous est heureusement parvenue quasiment intacte. Certaines sources assurent que le tableau attribué alors à Le Brun a été détruit pendant la Révolution puis remplacé par un tableau acheté à Montpellier dans le commerce vers 1799-1800. Une vente de tableaux religieux saisis est attestée en effet à Montpellier en août 1798. Beaucoup n'ayant pas trouvé preneur, ils furent certainement négociés au coup par coup dans les années qui suivirent. L'agrandissement de la partie inférieure du tableau actuellement en place pour l'adapter au cadre sculpté vacant, va dans ce sens. Les pénitents eurent de fait la chance de pouvoir remplacer leur tableau perdu par un autre au sujet similaire, une *Déploration* au lieu d'une *Déposition*, allant parfaitement avec le thème de la Passion développé sur tout le retable, peint par le même artiste, provenant sans aucun doute d'un couvent montpelliérain, coïncidence remarquable. Le tableau a été restauré en 1830 par le peintre nîmois Xavier







L'Apparition de Jésus aux trois Maries, de ou d'après Antoine Ranc, années 1690 ou après, huile sur toile, musée Atger, faculté de médecine, université de Montpellier. Classé MH le 25/01/1913.

Sigalon. Ranc s'est inspiré pour ce tableau d'autel d'une gravure d'après Annibale Carrache (*Déposition* vers 1599-1600, conservée à Naples-Capodimonte).

*L'Apparition de Jésus aux trois Maries*, tableau disparu par négligence dans le courant du XX<sup>e</sup> siècle de l'église paroissiale des Matelles (230 x 180 cm environ), où il a sans doute été envoyé à la faveur des redistributions des tableaux saisis pendant la Révolution, est très proche de la *Déposition* d'Aigues-Mortes. Il est connu par une description de Joseph de Cadolle en 1878 qui l'a fait restaurer par Édouard Marsal en 1882 et reproduire par Lauzit, photographe montpelliérain ; hélas, les éditions de ce cliché restent introuvables. Cependant, c'est une esquisse ou un *ricordo* (37 x 29 cm) donné par Jean Bestieu en 1826 au musée Atger, qui nous restitue le tableau perdu. Cette petite peinture était attribuée à Jean Ranc, mais c'est à son père qu'il faut la rendre. La *Déposition* aujourd'hui à Aigues-Mortes et le tableau autrefois aux Matelles semblent même se répondre par les sujets, la composition, le style et les sources iconographiques, laissant penser qu'ils pourraient être conçus pour un même lieu. Ils sont indéniablement contemporains et pourraient se situer dans les années 1690.

À la fin du 17<sup>e</sup> et au début du 18<sup>e</sup>, le grand chantier de confrérie auquel Ranc va participer est celui des Pénitents blancs de Montpellier qui l'occupera plusieurs années. Cependant, il relève plus d'un travail de décorateur qui sera évoqué plus loin. Pour cette compagnie il a pourtant peint en 1706 une scène de l'Évangile en correspondance avec l'action des pénitents auprès des plus déshérités, en particulier au seuil de la mort. *La Résurrection du fils de la veuve de Naim* est l'expression de la miséricorde divine en faveur d'une femme seule, privée de son unique soutien. Placé dans la partie basse du lambris de la chapelle, à droite près de la porte d'entrée, le tableau a été retiré pendant la période révolutionnaire, puis perdu ainsi que les onze autres qui l'accompagnaient.

## Le décorateur

L'apprentissage de Ranc chez Uzuel et la fréquentation prolongée de son atelier, comprenait les habituelles tâches de décorations peintes. Elles ont constitué une bonne partie du travail de Ranc pendant sa carrière comme en attestent plusieurs réalisations documentées. À l'instar de tous les autres artistes, il exécutait à la demande de ses clients, des armoiries sur toutes sortes de supports. Des blasons se retrouvent sur les tableaux d'autel pour distinguer le commanditaire comme il a été déjà vu : les armes de Charles de Pradel (*Crucifixions* de Saint-Martin-de-Pourols vers 1683 et de Murviel-lès-Montpellier), celles du chapitre (*Crucifixion* de Castelnaud-le-Lez, 1687), celles de particuliers (*Apparition de l'Ange à Joseph* chez les Dominicains 1699 et un dessus de baie aux Pénitents blancs, 1706), enfin probablement celles des consuls sur leurs portraits collectifs comme cela se faisait à Narbonne. D'autres sont reliés à des décors : en 1675 deux écussons avec l'emblème de la Confrérie de la Vraie Croix à la cathédrale, demandés par le chapitre, de même qu'en 1676 les armoiries de Bosquet peintes pour sa pompe funèbre (81 livres, payées en 1677). Il répète aussi les armes de Colbert sur des véhicules du prélat, en 1702 (sur une chaise à porteurs ou une voiture à deux roues de deuil, 10 livres), 1703 (sur une couverture d'apparat de mule, un premier blason remplacé par un autre, 8 et 4 livres) et 1704 (en juin quatre armoiries et quatre chiffres sur un véhicule sans roue porté par des mules, 25 livres, et en octobre deux armoiries sur la bêche d'un chariot de transport de marchandises, 15 livres). Ranc participe aussi à plusieurs pompes funèbres, les funérailles de l'évêque (Bosquet en 1676) mais aussi de membres de la famille royale comme le Grand Dauphin, Louis de France, fils aîné de Louis XIV, mort en 1711 (peintures et armoiries funéraires, commande du chapitre pour 33 livres), et sans doute aussi l'année suivante à l'occasion du décès simultané de la Dauphine, Marie-Adélaïde de Savoie, puis du Dauphin Louis,

Blason de Mgr Charles de Pradel, détail de la *Crucifixion* de Saint-Mathieu-de-Trévières.

Blason du chapitre de Saint-Pierre, détail de la *Crucifixion* de Castelnaud-le-Lez. Classé MH le 06/02/1992.

Blason non identifié d'un donateur, détail d'un dessus de baie de la chapelle des Pénitents blancs, Montpellier. Classé MH le 17/02/1995.

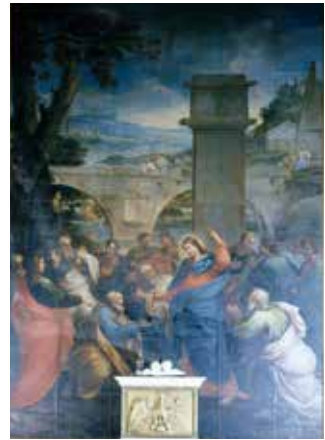




La pompe funèbre de Marie-Thérèse d'Autriche à Notre-Dame-des-Tables à Montpellier le 25 octobre 1683, Jean de Troy (1638-1691), Bibliothèque nationale de France.

père de Louis XV (précédemment duc de Bourgogne). Les « deux dames », des pleureuses certainement ou des allégories, commandée toujours par le chapitre pour 19 livres sont peut-être à rattacher à cet événement. Pour mémoire, le décor des cérémonies funèbres de la reine Marie-Thérèse d'Autriche morte en 1683, organisées par les États du Languedoc, fut confié à Jean de Troy. L'impressionnant catafalque placé dans le chœur de Notre-Dame-des-Tables a été dessiné et gravé. Enfin, grâce au faux cadre en bois doré peint de la *Crucifixion* de 1683 de l'Hôpital général, nous savons que Ranc savait parfaitement manier l'artifice propre à ce genre de décor.

L'aménagement d'églises ou de chapelles nécessite aussi la livraison d'objets ou d'ornements liturgiques divers réalisés habituellement par les peintres : des bannières (Confrérie de la Vraie Croix en 1675 avec les écussons), des surciels qui comme les superciels des retables médiévaux de Provence (triptyque du Buisson ardent à la cathédrale d'Aix-en-Provence, 1476, Nicolas Froment) sont des couronnements horizontaux en bois peints ou dorés, placés en encorbellement pour protéger des tableaux ou des sculptures ; des surciels sont attestés pour Combaillaux (8 livres en 1673), pour un tableau qui lui est commandé en 1674 par le chapitre (66 livres avec le tableau), mais aussi des gloires avec des chérubins en 1683 pour Villeneuve (-lès-Maguelone ?) et Vendargues (10 livres pour chaque). Des gloires autour du symbole de la Trinité avec des angelots devaient être les principaux motifs de ces surciels. Un chantier de plus d'importance concerne à Pignan, en 1677, l'église paroissiale Notre-Dame de l'Assomption, ancienne chapelle du château réparée dans les années 1670 (clé de voûte de 1672), abandonnée au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle pour un nouvel édifice (1858). Ranc a peint pour 100 livres, toujours à la demande du chapitre, plusieurs croix et surciels dans un dispositif que nous ignorons, peut-être en rapport avec la consécration de l'église ou bien un chemin de croix. Rien ne subsiste de tout cela.



Il en va de même du décor des voûtes de l'ancien chœur gothique octogonal de la cathédrale, mené entre 1692 et 1693, afin de mieux intégrer les trois tableaux qui constituaient le retable (de Troy/Bourdon/Ranc-Charmeton). L'idée de recourir à Ranc pour ce travail n'est pas nouvelle puisque dès la commande à Jean de Troy pour les deux tableaux complémentaires de celui de Bourdon en 1687, le chapitre songeait à lui. Le montant exact de cette intervention n'est pas détaillé puisqu'elle était incluse dans le contrat de 2700 livres comprenant la finition de l'*Ordo*. Dans une première campagne entre l'été 1692 et l'été 1693, il s'agit de combler des vides, mais à partir du 6 juillet 1693 le chapitre prévoit d'employer à nouveau Ranc pour quelques augmentations dans le chœur pour 1200 livres. Lors de destruction du chœur gothique en 1775, les trois grands tableaux ont été déposés mais les peintures murales de Ranc et les encadrements ont disparu. Ranc serait aussi intervenu à la même époque, pour 2700 livres, sur les voûtes de l'église Notre-Dame-des-Tables détruite pendant la Révolution française.

Le dernier grand chantier décoratif auquel Ranc participe quelques années après, de 1698 jusque vers 1710, est celui de la chapelle des Pénitents blancs, confrérie dans laquelle il est reçu en 1699 avec un droit d'entrée de 20 livres. Il devient même membre du bureau de direction en juin 1710, chargé des affaires de la chapelle, en particulier des recouvrements des cotisations annuelles de 3 livres qu'il tarde lui-même à régler jusqu'à sa mort. C'est à Daviler, pénitent lui-même, que la compagnie s'adresse pour harmoniser son lieu de culte. Le plafond compartimenté mis en place en 1647, sur toute la longueur de l'édifice, devait au départ donner son unité à la chapelle, avec un ambitieux programme de tableaux formant un cycle de la Rédemption (*Incarnation, Passion, Résurrection*). Retardé, abimé en partie

Restitution de l'organisation des trois tableaux du chœur gothique primitif de la cathédrale Saint-Pierre ; de gauche à droite Jean de Troy (1687), Sébastien Bourdon (1658), Antoine Ranc et Jean (?) Charmeton (1692). Classé MH le 30/09/1911 pour la peinture de Jean de Troy et classé MH le 21/03/1904 pour les deux autres tableaux.



Les huit médaillons en camaïeu imitant des bas-reliefs représentant les bustes du Christ, de la Vierge et de quelques apôtres, enchâssés au sommet des boiseries dorées latérales, dans leur ordre *in situ*, Antoine Ranc, avant 1698, huile sur toile, chapelle des Pénitents blancs, Montpellier. Classé MH le 17/02/1995.



Les deux compartiments du plafond représentant des anges pleurant la Passion du Christ, Antoine Ranc, autour de 1700, huile sur toile, chapelle des Pénitents blancs, Montpellier. Classé MH le 17/02/1995.

Trois des dix dessus de baies accompagnant le cycle plafonnant de la Passion, Antoine Ranc, entre 1700 et 1706, huile sur toile, chapelle des Pénitents blancs, Montpellier. Classé MH le 17/02/1995.



Monogrammes d'Antoine Ranc, chapelle des Pénitents blancs, Montpellier.

par l'eau et par le feu, restauré, refait, ce cycle commencé dans les années 1670, donna bien du tracas aux pénitents. D'après le plan du lambris fourni par Daviler, les menuisiers François Lafoux et Gabriel Déjean, qui œuvrent à partir de novembre 1698 parviennent enfin à donner une cohérence décorative globale à la chapelle. En dehors de la partie basse refaite, les registres supérieurs du lambris n'ont en revanche pas été modifiés préservant ainsi les interventions de Ranc. Elles consistent en une alternance de médaillons ovales en camaïeu de brun avec des dessus de baies. Les médaillons peints avant 1698 sont au nombre de huit, ils représentent, se faisant face, le Christ et la Vierge, puis selon le même principe Pierre et Paul, André et Jean, Barthélémy et Jacques. Logiquement devaient être prévus six médaillons supplémentaires avec les autres apôtres qui n'ont jamais été réalisés. De même les dessus de baies au nombre de dix auraient pu être 16. Ces peintures accompagnaient les thèmes figurant sur le plafond. Il y en a six pour celui de l'*Incar-nation* avec des angelots brandissant des attributs hétéroclites (offrandes, phylactère). Puis viennent les angelots des quatre dessus de baies suivants qui tiennent les instruments de la Passion. Il y aurait pu en avoir encore six autres en vis-à-vis pour accompagner la partie du plafond qui aurait dû être consacrée à la Résurrection, mais les pénitents firent construire une grande tribune au-dessus de l'entrée principale où devait prendre place le nouveau chœur. Le plafond étant en conséquence surélevé, le développement du cycle fut interrompu. Ranc fut alors prié de caler le compartimentage existant par deux compositions avec des anges pleurant sur les souffrances du Christ. Le financement des interventions de Ranc semble mixte : dons de l'artiste lui-même comme le laisse penser les deux peintures monogrammées, commandes d'autres pénitents dont l'un au moins fait apposer ses armes. Il est possible aussi que Ranc se soit acquitté en nature d'impositions de la compagnie. Les médaillons en camaïeu, rapidement brossés font penser à des éléments de décor muraux qui auraient pu figurer sur les voûtes du chœur de la cathédrale ou de Notre-Dame-des-Tables.



En 1706 Ranc est encore présent sur ce chantier. Non seulement il est chargé de l'établissement du devis des compléments de sculpture sur la menuiserie, mais en livrant *La Résurrection du fils de la veuve de Naïm* pour le bas du lambris, il livre quatre nouveaux panneaux pour le lambris supérieur à placer au-dessus des baies. L'un d'eux, le panneau avec l'ange porteur de la couronne d'épines est sans doute inspiré d'un modèle renaissant de Jean Goujon (escalier Henri II du Louvre 1551) ou d'une gravure plus récente de Mariette d'après Jean-Baptiste Corneille vers 1685, *L'Ange gardien*. C'est le plus élégant des panneaux de la Passion, de même facture que le saint Jean de la Croix (voir p. 54). Dans les chantiers décoratifs comme dans ceux des retables, Ranc est sans cesse en contact avec des architectes, des sculpteurs, des menuisiers, des doreurs, des maçons et bien entendu d'autres peintres.

## **Le portraitiste**

Des portraits exécutés par Ranc nous ne conservons qu'une infime partie, alors que paradoxalement c'est grâce à sa réputation dans cette spécialité que l'Histoire de l'art ne l'a pas complètement oublié. Les études sur Jean Ranc, grand portraitiste parisien puis madrilène font bien entendu immédiatement référence à son père, mais plus encore celles sur Hyacinthe Rigaud. En effet, un de ses premiers biographes, Dezallier d'Argenville en 1745, parle de Ranc comme d'un maître dont les portraits égalaient ceux de Van Dyck. Cette assertion flatteuse de la part de quelqu'un qui n'en avait sans doute jamais vu, trahit plutôt son souci de construire les origines du talent de Rigaud. Un artifice qui introduit cependant beaucoup de confusion sur la réalité du travail de Ranc.

Dans ce domaine, ce que nous savons avec certitude, c'est que dès l'atelier d'Uzuel, il s'est frotté à ce genre puisque ce dernier avait, depuis 1632, la charge de réaliser les portraits des consuls pour un forfait de 300 livres par an. Plus tard et



*Les consuls de Narbonne avec Louis XIV enfant*, peintre non identifié, 1643, huile sur toile, Palais des archevêques, Narbonne.

sans variations de prix, Ranc a repris cette fonction en 1668, succédant à Paul Pezet, lui-même successeur d'Uzuel. Il a conservé cette activité sans interruption pendant près d'un demi-siècle, jusqu'en 1714 où peut-être lassé et surtout âgé, il laisse la place à son fils Guillaume. C'est certes une rente municipale mais pas une sinécure. En plus, comme pour l'évêque et le chapitre, il se devait d'exécuter des décorations pour les fêtes et cérémonies publiques (en 1668 par exemple, peindre et dorer les drapeaux des sixains-quartiers de la ville). La principale obligation consistait donc à exécuter chaque année une grande peinture sur toile avec les six consuls en fonction réunis ainsi que leurs portraits séparés en petit format que chacun d'eux pouvait s'approprier. Les consuls, renouvelés annuellement, sont représentés en robe rouge avec parfois une baguette à la main, insigne d'officier de justice royale, et peut-être leurs blasons respectifs comme à Narbonne. Ces portraits collectifs étaient placés dans une des salles principales de la maison consulaire, la salle des États de la province qui s'y réunissaient lorsque les séances se tenaient à Montpellier. La maison consulaire se situait au chevet de l'ancienne Notre-Dame-des-Tables (angle rue de la Loge et place Jean-Jaurès dont il ne subsiste rien). L'inconvénient est qu'aucun des portraits sur toile de Ranc, ou de ses prédécesseurs (dont Bourdon) ou successeurs, n'a été conservé, alors que leur nombre, selon le processus décrit, est impressionnant. En ce qui concerne Ranc seulement, de

1668 à 1714, cela représenterait pas moins de 46 tableaux de groupe et 276 individuels. Il est permis de penser qu'au moins un d'entre eux aurait traversé le temps, mais aucun n'a semble-t-il subsisté, alors que les portraits individuels des magistrats de la Cour des comptes sont encore assez nombreux.

De toute cette production disparue, le seul tableau de groupe de Ranc pour lequel nous disposons d'un descriptif est celui commandé fin 1685, pour célébrer la révocation de l'édit de Nantes le 16 octobre. Les consuls étaient représentés en bas à genoux en robe rouge et chaperon. Au-dessus, le roi, agenouillé sur un carreau, offrait sa couronne et son sceptre au Christ sous l'apparence du Saint-Sacrement en gloire, entouré d'anges. Près du roi l'archange saint Michel tenant un glaive et un bouclier foulait au pied Calvin et ses écrits. La même année Jean de Troy exécutait pour le Cour des comptes un grand plafond allégorique célébrant le même événement (voir p.23). S'il faut en croire un document, le format de ces tableaux collectifs serait considérable (14 x 22 pans c'est-à-dire 348 x 546 cm) alors que ceux conservés du consulat de Narbonne, six de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle (musée des Beaux-Arts), font environ 180 x 300 cm, ce qui semble plus acceptable. Dans un cas comme dans l'autre, de telles dimensions ne permettaient pas d'évidence de les conserver sur châssis. Roulés et remisés ils devaient se dégrader progressivement<sup>10</sup>.

Ranc pratiquait donc régulièrement le portrait et l'enseignait comme en témoignent les carrières de Hyacinthe Rigaud, Gaspard Rigaud, Jean Ranc et Guillaume Ranc pour ne citer que les plus connus. Il connaissait bien entendu l'évolution de cet art, ne serait-ce qu'au travers des deux portraits offerts par Rigaud de passage à Montpellier en 1696, un autoportrait et le portrait de Ranc ainsi qu'une version du portrait du roi qui lui est envoyée plus tard. Il était en effet indispensable de disposer d'un portrait actualisé du souverain pour en faire des copies à la demande, mais là non



Portrait de Jacques Rigaud, consul de Narbonne, artiste non identifié, 1662, huile sur toile, Palais des archevêques, Narbonne.

10. Certains d'entre eux, cependant, comme le tableau de 1685 placé dans « la petite salle de l'Hôtel de Ville », ou celui plus ancien de Bourdon (1657), auraient dû faire l'objet de plus d'attention. Il a été vu aussi qu'un tableau votif des consuls, peu après 1640, était resté dans une chapelle de la cathédrale.



Tête de saint Just, Antoine Ranc, vers 1700, détail, Saint-Just.

Tête de saint Pasteur, Antoine Ranc, vers 1700, détail, Saint-Just.

Tête de saint Jacques, Antoine Ranc, vers 1700, détail, Mauguio.

Tête de saint Hyacinthe, attribué à Antoine Ranc, autour de 1700, détail, Saint-Mathieu, Montpellier.

plus aucun portrait de Louis XIV pouvant être attribué à Ranc n'a été retrouvé dans les collections publiques. En revanche, celui attribué à Jean Ranc (musée national de Versailles, don de l'expert Georges Sortais, dont des relations d'affaires à Montpellier au début du XX<sup>e</sup> siècle sont attestées), pourrait être donné à son frère Guillaume. Inspiré par le modèle de Rigaud de 1694, largement diffusé par les gravures de Drevet, la parenté indéniable de facture entre le visage du roi et celui de Pierre Causel (1728), le met au moins en rapport avec le corpus des œuvres de Guillaume Ranc réduit à trois tableaux certains jusqu'à présent.

Les portraits individuels attribués aujourd'hui à Ranc sont ceux de deux prélats pour lesquels il a travaillé, Colbert et Bonzi. Conservé au musée Fabre, celui de Colbert (73,5 x 60 cm) portait une inscription « Ranc 1705 » relevée lors de son acquisition en 1904, disparue depuis. Puisque Ranc ne signait pas ses peintures en dehors des dons, il devait plutôt s'agir d'une mention superficielle effacée malencontreusement au premier nettoyage, dont l'authenticité pourrait être remise en doute. Pourtant, la comparaison de ce portrait avec les figures de saints peintes par Ranc autour de 1700, que ce soit saint Jacques à Mauguio, Just et Pasteur à Saint-Just et saint



Hyacinthe qui peuvent tout aussi bien être des portraits de commanditaires, de donateurs ou bien de modèles pris dans l'atelier ou l'entourage du peintre, confirment l'attribution à Ranc. Le portrait de Colbert frappe en tout cas par sa simplicité et sa présence qui semblent caractéristiques de l'art de Ranc. Les directives Colbert qui ne cachait pas ses affinités jansénistes ont peut-être joué un rôle dans la conception de cette œuvre qui restitue bien la personnalité du modèle. Les portraits de Bonzi sont un sujet en lui-même tant il a été représenté. Pour des besoins locaux, il a certainement eu recours à Ranc. C'est ainsi qu'il est possible, par comparaison avec le portrait de Colbert, de donner à Ranc un portrait à mi-jambe conservé à l'Évêché de Montpellier dans lequel l'influence de Jean de Troy auquel il était attribué est très sensible (Évêché de Montpellier-133 x 93 cm). De même, deux portraits en buste de forme ovale, l'un au château de Castries et l'autre passé en vente à Limoges récemment, sans et avec la croix de l'ordre de saint Michel reçue par Bonzi en 1688 peuvent être ajoutés à ce corpus. En dehors des fastidieux portraits des consuls et ceux des évêques on peut imaginer que Ranc avait aussi une petite clientèle privée et qu'il a sans doute fait des portraits d'amis ou de membres de sa famille, mais rien de tout cela ne nous est connu.

*Mgr Charles Joachim de Colbert, Antoine Ranc, vers 1705, huile sur toile, musée Fabre, Montpellier.*

*Mgr Pierre de Bonzi, Antoine Ranc, entre 1688 et 1703, huile sur toile, Évêché, Montpellier, en dépôt au musée Fabre. Classé MH le 24/02/1979.*

## Une vie consacrée à l'art

Au service des autorités religieuses et du pouvoir municipal, Antoine Ranc apparaît comme le dernier représentant d'une succession de peintres qui, tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle, ont occupé en même temps ces deux fonctions, depuis Pierre Varin, Jean de Wezel (1518-1631), Jacques Faulquier (1595-1647), son maître Jean Uzuel et enfin Paul Pezet. Cependant, c'est lui qui est resté le plus longtemps en activité et fut le témoin direct des apports de Sébastien Bourdon et de Jean de Troy dont les œuvres ont marqué la seconde moitié du siècle, en particulier au maître-autel de la cathédrale Saint-Pierre, point de mire de la modernité picturale à Montpellier avec les superbes peintures que l'on peut encore admirer aujourd'hui sur place, dans une présentation toutefois bien différente. Travaillant dans tous les registres, depuis les grands tableaux d'autel jusqu'aux décors profanes et utilitaires, en collaboration avec plusieurs corps de métiers, une partie seulement de sa production a été conservée, alors que de ses prédécesseurs rien ou quasiment rien ne nous est parvenu. Toutes les œuvres repérées en mesure d'être rattachées à sa main ou à celle de son atelier sont à présent connues, sous réserve de nouvelles découvertes toujours possibles. Le travail de dépouillement systématique des archives notariales reste cependant immense qui éclaircirait le fonctionnement de son atelier et confirmerait certaines attributions ; son testament ou plutôt ses testaments ont été repérés heureusement il y a peu, mais son inventaire après-décès n'a toujours pas été trouvé ; l'étude des comptes personnels des évêques et des chanoines serait aussi très éclairante de même que celle du Consulat. Ce qui demeure le plus frappant chez Antoine Ranc, c'est le charisme de sa personnalité qu'exprime si bien le fervent hommage de Rigaud dans son portrait. Les peintres de toutes les générations, apprentis, de passage, célèbres, curieux d'apprendre, de partager ou de se confronter, semblent attirés par cet homme. Son activité importante à défaut d'être flamboyante lui confère une place éminente dans la vie artistique à Montpellier sous le

règne de Louis XIV. Antoine Ranc en est en quelque sorte la charpente. C'est aussi le passeur d'une tradition et d'un savoir-faire pictural dont bon nombre d'artistes renommés ou anonymes lui sont redevables, à commencer par ses enfants.

Loin de Paris et de Versailles dont il a des échos par ses collègues ou la circulation des gravures, entre le Roussillon, le Languedoc et la Provence, son art grave et réservé évolue petit à petit dans les années 1690, vers plus d'expressivité et de souplesse, tout en conservant son authenticité spirituelle. Ce n'est pas un créateur de formes, mais pas non plus un imitateur; comme nombre de ses collègues, il appuie son travail sur des modèles inventés par d'autres qu'il intègre ou adapte plus ou moins habilement. C'est cependant un peintre attachant dont la sobriété de style répond sans doute à une personnalité modeste et probe.

Puisse cette présentation sommaire de l'œuvre d'Antoine Ranc ouvrir de nouvelles études et découvertes sur cet artiste, son milieu et sa place dans l'histoire de la peinture religieuse et du portrait sous l'Ancien Régime en France.

[AC]

---

## Ranc en famille et l'atelier montpelliérain

En un demi-siècle et près de 66 ans de carrière (1650-1716), Antoine Ranc implante à Montpellier un atelier d'une ampleur considérable. Fils d'un maître cordonnier qui porte le même prénom, la jeunesse d'Antoine (1634-1716) est rythmée par la reconstruction de la cité, au lendemain des guerres de Religion. Il est d'ailleurs possible que la famille fasse partie de ces protestants convertis de force, après le siège de la ville par Louis XIII en 1622. Néanmoins, les Ranc font figure de bons catholiques, Antoine Ranc le père est inhumé aux Jacobins le 21 mars 1678 à l'âge de 79 ans, alors que son fils, Antoine Ranc le peintre, fait baptiser ses douze enfants issus d'un second mariage avec Françoise Boyere, fille d'un maître tailleur, le 17 juillet 1671. Il est lui-même enseveli dans le sanctuaire des dominicains, à sa mort, le 14 mars 1716, à l'âge de 82 ans. Son premier mariage avec Gabrielle Bordes, le 27 février 1661, fille d'un maître fondeur, correspond aux débuts de son activité en tant que maître peintre à Montpellier, après un séjour à Rome. De cette union naît une fille, Marguerite, qu'Antoine Ranc mentionne sur ses testaments successifs à partir de l'année 1691<sup>1</sup>. Mais la dynastie Ranc s'établit grâce à sa seconde union. Les années 1670 incarnent d'ailleurs une période d'ascension pour l'atelier, au cours desquelles les commandes se multiplient et les premiers apprentis de choix

font leur apparition. Jean Ranc, son fils aîné, promu à une brillante carrière de peintre dans l'atelier de Hyacinthe Rigaud à Paris, puis à la cour du roi d'Espagne Philippe V de Bourbon, est baptisé le 15 janvier 1674. Quatre ans plus tard, le frère cadet du grand Rigaud, Gaspard (1661-1705), signe son contrat d'apprentissage pour quatre années, dans son atelier. À cette époque, Antoine Ranc est déjà reconnu comme étant le peintre officiel des consuls de la Ville depuis 1668. Il devient également l'un des maîtres favoris du Chapitre cathédral, régulièrement sélectionné pour répondre aux diverses commandes d'ornementations dans les églises du diocèse. À partir des années 1680, son influence s'étend aussi aux convents et confréries de Pénitents de la province. Plusieurs de ses grands retables sont aujourd'hui encore visibles dans les églises de la région et n'incarnent que le pâle reflet d'une production abondante, tels la *Présentation de Jésus au temple* de l'église de Manguio, la *Déploration du Christ* conservée dans la chapelle des Pénitents gris d'Aigues-Mortes ou encore la *Assomption de la Vierge* de la cathédrale d'Alès. Les dernières recherches ont recensé plus d'une soixantaine d'œuvres religieuses produites par l'atelier Ranc, sans compter les nombreux portraits de sa main, dont témoignent les biographes et qui ont aujourd'hui disparu. Sa production s'éleverait à cinq cents œuvres environ.

L'atelier d'Antoine Ranc a un besoin de main-d'œuvre. Les enfants de l'artiste participent à ses ouvrages, bien que seulement deux de ses fils embrassent une carrière de peintre : Jean Ranc (1674-1735), son fils aîné et son avant-dernier fils Guillaume (1684-1742) qui reprend l'atelier paternel en 1716. Les peintures des fils Ranc sont actuellement difficiles à attribuer. Jusqu'à la mort d'Antoine, leur production se confond avec l'œuvre de leur père. De Jean, nous ne connaissons que des réalisations postérieures à son départ de Montpellier, tel un portrait de magistrat, anciennement identifié comme l'intendant Nicolas-Lamoignon de Basville, conservé au musée Fabre, et les portraits de Joseph-Bonnier de la Mosson et de son épouse, acquis cette année par le musée. Traditionnellement, le fils aîné des dynasties de peintres (et d'artisans) a pour vocation de reprendre l'atelier paternel. Mais la destinée de Jean Ranc est toute autre. La présence des frères Rigaud dans l'entourage de son père, motive une carrière académique à Paris, chapeauté par Hyacinthe Rigaud, entre les années 1694 et 1696. Il intègre l'atelier du grand portraitiste du roi, puis est reçu à l'Académie royale de Peinture et Sculpture, le 28 juillet 1703 comme portraitiste puis confirmé en ce genre le 5 novembre 1707<sup>2</sup>. Une œuvre caractéristique de cet autre



---

*Portrait d'Antoine Ranc.* Hyacinthe Rigaud, 1696, huile sur toile (81 x 64 cm), Palais des archevêques, Narbonne.



genre orne également les murs du musée Fabre avec le célèbre tableau *Vertumne et Pomone*, l'un des chefs-d'œuvre de la collection montpelliéraine. Il dévoile la somptuosité des drapés et des satins, appris dans l'atelier de Rigaud, au service d'une scène mythologique et galante, dont est friande la société de la Régence. Jean Ranc y démontre son style qui n'a plus beaucoup à voir avec l'œuvre de son père, car davantage marqué par les portraits fé-

minins de Rigaud. Les visages sont fins et délicats, la peinture léchée, et la gestuelle des personnages gracieuse. Cependant, un *Christ en croix* récemment passé en vente, rappelle davantage la période montpelliéraine mais avec une touche voluptueuse et des coloris éclatants. Le 17 juin 1715, Jean Ranc se lie solennellement avec les Rigaud en épousant sa filleule Marguerite-Élisabeth Rigaud (1697-1772), fille de Gaspard et nièce de Hyacinthe. En 1722, il

est choisi pour devenir le portraitiste officiel du roi d'Espagne. Nombreux sont ses portraits aujourd'hui conservés dans la collection du musée national du Prado. Néanmoins, sa carrière s'achève presque dans la solitude. Quelques-unes de ses lettres adressées à son frère Guillaume et conservées dans les archives du Palacio Real témoignent de son isolement<sup>9</sup>. La reconnaissance des peintres à la Cour d'Espagne est bien moindre qu'en France. De plus, Jean souffre d'un « mal de côté ». Ainsi, au cours de l'automne 1731, Guillaume se rend à Séville pour venir en aide à son frère aîné. Il l'accompagne malheureusement sur son lit de mort, après l'incendie du mois de décembre 1734, survenu à Madrid à l'Alcazar et qui détruit une partie de la production de l'artiste. Jean Ranc s'éteint en Espagne le 1<sup>er</sup> juillet 1735. La carrière de Guillaume est bien moins prestigieuse. Il ne parvient pas à remplacer son frère à la Cour d'Espagne mais conserve le titre de « Peintre de Sa Majesté Catholique » à son retour à Montpellier. Guillaume garde les mêmes prérogatives que son père



*Portrait de Joseph Bonnier de la Mosson, Receveur de l'Hôpital Général, Trésorier de la Bourse des États du Languedoc (1676-1726).* Jean Ranc, 1702, huile sur toile (146 x 114 cm), musée Fabre, Montpellier.

autrefois, il peint les portraits annuels des consuls et répond à quelques commandes religieuses. Nous ne connaissons de sa main que la *Conversion de saint Paul* commandée en 1727 pour le maître-autel de l'église Saint-Paul à Frontignan. Le style de l'atelier Ranc reste perceptible. Deux portraits de sa main sont également conservés au musée du Vieux Montpellier, celui de l'abbé Causse et du chanoine Antoine Arnau. Néanmoins, ces peintures restent de qualité assez médiocre.

Un autre fils d'Antoine Ranc entame également une carrière remarquable : Jean-Baptiste Ranc (1685-1757), ingénieur en chef de la ville de Saint-Quentin, directeur des places du Soissonnais, chevalier de l'ordre de Saint-Louis et capitaine d'artillerie et du génie<sup>4</sup>.

L'atelier d'Antoine Ranc a formé toute une génération d'artistes, constituant une école montpelliéraine qui s'étiolle peu à peu au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle. Son atelier arbore d'ailleurs une place centrale dans l'actuel écusson. Depuis les années 1670, nous avons la certitude que Ranc habite sur la paroisse cathédrale sans doute déjà au cœur de l'îlot qui porte encore son nom « ISLE/RANC », entre la place de la cathédrale, la rue Lallemand et la rue de Candolle, propriété passée à son fils Guillaume. Non loin de là vit également une dynastie d'architectes : les Giral. Antoine Giral (v.1638-1721), le patriarche obtient

le titre de maître en 1680, un an après la création de l'Académie de Troy. Les liens qui pouvaient exister entre les Ranc, Jean de Troy, les Giral et cette académie sont encore à creuser... Néanmoins, les deux familles se connaissent et il est fort probable qu'Antoine ait formé le jeune Jacques Giral (1684-1749), qui embrasse comme bon nombre de ses élèves (Gaspard Rigaud, Jean Ranc et Jean Raoux (1677-1734)), une carrière académique à Paris<sup>5</sup>. Les écrits de Xavier Atger attestent également de la formation d'André Loys (v.1697-1777), membre d'une autre dynastie de peintres montpelliérains au tournant du siècle, dans l'atelier. Ainsi, Antoine Ranc forme non seulement les grands académiciens de demain, mais aussi la génération de maîtres peintres locaux qui lui survit. Il est un maître estimé tant des pré-lats, tel Charles Joachim Colbert de Croissy, l'évêque de Montpellier, que de ses congénères. En témoigne la Délibération des maîtres peintres de l'année 1692, qui confie à Ranc la responsabilité avec Guillaume Verdier et un certain Delaroche, de la répartition d'une nouvelle taxe à payer. Aussi, l'amitié qui s'est forgée avec les Rigaud n'est plus à prouver. Hyacinthe brosse le portrait d'Antoine Ranc en 1696, ainsi que son *Autoportrait* dit « au manteau bleu » signé au verso : « Portrait de Rigaud/pour son amy Ranc/en 1696 » dans une collection particulière. Un *Portrait du Sieur Ranc*

*de Montpellier en ovale* est également mentionné dans l'inventaire après décès d'Antoni Guerra Minor<sup>6</sup> (1666-1711), peintre du Roussillon. La Société archéologique de Montpellier possède enfin un portrait anonyme en plâtre de l'artiste, datant des années 1700. En 1693, Antoine reçoit dans son atelier Jean Raoux jusqu'en 1696, qui entame aussi une belle carrière parisienne dans le genre du « Petit goût », à l'image des *Petites musiciennes* du Musée languedocien. Il signe de nombreux documents au côté de son frère Simon. Les réseaux de sociabilité qui se sont tissés autour de la personnalité d'Antoine Ranc semblent vastes et encore à creuser.

À Montpellier, Antoine Ranc incarne la dernière figure du plus grand atelier de peinture locale qui a fait école, et dont l'ascension sociale a été générée par un travail acharné, un réseau académique, et une période propice, qu'illustre le Grand Siècle de Louis XIV.

[ET] [AC] [SP]

1. Documentation inédite découverte par Stéphane Perreau, dans le cadre de la prochaine exposition au musée Fabre sur le peintre Jean Ranc (1674-1735).

2. Trani, 2016, p.226-227.

3. Perreau, 2013, p.283 ; Trani, 2016, p.244-245.

4. Ces données généalogiques nous ont amicalement été confiées par Stéphane Perreau.

5. Trani, 2016, p.251-252.

6. Lugand Julien, *Guerra la peinture baroque en pays catalan aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Canet-en-Roussillon, 2006, p.47.

---

## Les testaments d'Antoine Ranc

Si, pour l'historien moderne, les œuvres peintes par Antoine Ranc constituent l'illustration la plus parlante de son art, de nombreuses pièces d'archives jusqu'ici inédites, conservées aux archives départementales de l'Hérault, permettent de mieux connaître l'homme. Actes de témoignage, de cautionnement, achats fonciers ou obligations<sup>1</sup>, tous montrent un « peintre bien en sa ville ». Mais ce sont surtout les trois testaments et deux codicilles, établis par le vieux maître à Montpellier en 1691, 1697, 1708, 1709 et 1714 qui illustrent le mieux les liens qui l'unissaient aux membres de sa famille recomposée. Riches d'enseignements sur sa fortune, ils nous permettent de mieux cerner les dernières volontés de l'artiste et illustrent pleinement la hiérarchie qui avait été instaurée entre tous ses enfants survivants. Le décès prématuré d'un grand nombre des rejetons morts en bas âge, surtout en 1684, date à laquelle les actes paroissiaux pour Saint-Pierre sont, malheureusement, en déficit, a en effet très vite affirmé la position dominante de l'aîné, Jean, face aux deux cadets, Guillaume et Jean-Baptiste. L'émancipation de ce dernier en tant qu'ingénieur sur les places fortes du nord du royaume et, surtout, le départ de Jean à Paris, instituèrent ensuite Guillaume comme seul reprenneur potentiel du métier de son

père dans la cité languedocienne. Antoine Ranc fit rédiger ses deux premiers testaments devant un notaire, réservant ses derniers attermolements à plusieurs documents olographes, déposés en 1718 par son fils Guillaume, soit deux ans après le décès du maître. Tous rappellent qu'une sépulture avait été prévue de longue date en l'église Saint-Mathieu du couvent des Dominicains, non loin de l'actuelle église Notre-Dame-des-Tables. Dotant dès 1691 les religieux pour un office de 40 messes, Antoine souhaite également léguer 10 et 30 livres aux deux autres établissements pour lesquels il travailla régulièrement : l'archiconfrérie du très saint Sacrement de l'autel de la paroisse Saint-Pierre et l'Hôpital général. Grâce à un plan de compoix non daté<sup>2</sup>, on savait que l'artiste avait investi, depuis le 27 janvier 1654, une maison sise face au portail de la cathédrale, à l'arrière des logements du chanoine Antoine Crespin, dans le sixain Sainte-Croix et au cœur de l'îlot qui portera son nom. Son premier testament nous apprend qu'il louait d'autres immeubles. Pour la part de la dot de sa seconde femme, il était ainsi détenteur, dans l'île de Brouzet, d'une maison au même sixain qu'il destina à son fils aîné Jean, lui laissant en surplus « une autre maison qu'il a située dans ledit sixain isle de Seguin » ainsi qu'un petit vignoble au tènement<sup>3</sup>

de la Colombière, au nord-ouest de la ville. À son autre fils, François Ranc, qui ne tardera pas à disparaître, Antoine légua une maison du sixain Sainte-Croix dans l'île de Fontanon « ci-devant de Terral », une autre au sixain Sainte-Anne, île de l'église, ainsi qu'une vigne au tènement de la Cavalade, dans la plaine sud de Montpellier. Les deux garçons, devenus héritiers universels de leur père, furent alors désignés comme tuteurs des enfants mineurs, Guillaume et Jean-Baptiste. Il est probable qu'Antoine Ranc fit très tôt travailler son fils aîné à ses côtés, notamment à l'occasion des grandes commandes qui lui furent faites par le chapitre de la cathédrale les 24 mai 1692 et 29 octobre 1693. Jean Ranc fut en effet qualifié de « maître peintre de cette ville » dès le 22 mai 1687, alors qu'il signa, tout juste âgé de 12 ans, comme parrain d'une certaine Reine Coste<sup>4</sup>. On le retrouvera sur les mêmes registres de la paroisse Saint-Pierre, en 1690 et aux côtés de son père, lors du baptême de

Premier testament d'Antoine Ranc, 7 décembre 1691, Montpellier, archives départementales de l'Hérault, 2E55-194.

Montpellier, plan de l'Isle Ranc au sixain Sainte-Croix. s.d. (v. 1700). Montpellier, archives municipales, 11629.



Joseph Vincens, fils du maître d'hôtel de l'évêque de Montpellier, Charles de Pradel<sup>5</sup>. On suppose que Jean quitta Montpellier aux alentours de 1694-1695 car, dès 1696, on le voit déjà bien employé dans l'atelier parisien de Hyacinthe Rigaud. Et c'est précisément le 1<sup>er</sup> avril 1697, soit le lendemain de la présentation du jeune homme à l'Académie royale, que son père retourne chez son notaire afin de redistribuer son héritage. François Ranc étant mort depuis quatre ans, âgé de 16 ans, il désigne Jean comme son seul légataire universel et tuteur de ses frères mineurs, Guillaume et Jean-Baptiste ; la maison du sixain Saint-Anne revenant au premier, celle du sixain Sainte-Croix au second. Confirmant dans un autre acte de 1708, les mêmes legs assortis d'une redistribution de

rente, Antoine Ranc réservera ensuite ses ultimes volontés à des documents olographes qui ne seront dévoilés qu'en juin 1718 par son fils cadet Guillaume, lequel ne pouvait retirer les sommes qui lui étaient dues « en qualité d'héritier sans rendre publics les testaments et codicilles » qu'en les déposant devant notaire. L'acte de 1714 fut probablement motivé par le mariage en 1715 à Paris, entre Jean Ranc et la fille cadette de Gaspard Rigaud, ancien élève d'Antoine. Si ce dernier conserva à Jean-Baptiste la maison du sixain Sainte-Croix dans l'île de Fontanon et la somme de 2000 livres, il en donna 2500 à Jean qu'il croyait « être en volonté d'établir sa demeure dans la ville de Paris où il est actuellement ». Il ajoutait en outre au legs toutes les sommes qu'il pouvait

avoir « acquittées pour luy », sans doute les frais du voyage et de l'installation de Jean dans la capitale.

Guillaume Ranc devint de fait l'héritier universel de son père et reprit son atelier avec le titre de peintre des Consuls, avouant avoir « travaillé en son particulier depuis assez longtemps de son contentement ». En 1717, à Paris, Jean Ranc et son frère Jean-Baptiste, ingénieur sur les places fortes du Soissonnais, passèrent devant un notaire au Châtelet afin de toucher l'héritage de leur père grâce à un transport de rente établi par Antoine Pritelty, médecin de la faculté de Boulogne et procureur de Guillaume Ranc resté à Montpellier. Jean et Jean-Baptiste, augmentées des rentes prises par leur père en 1703 et



Signature d'Antoine Ranc.

1708, avant de délaissier ces dernières à leur demi-sœur Madeleine Ranc (1661-1728). Cette fille unique qu'Antoine avait eue de sa première épouse, Gabrielle Borde, n'avait pas non plus été omise des testaments de son père. Richement dotée de 800 livres et de plusieurs maisons, elle mourut quelques années après lui, non sans avoir légué 2000 livres à chacun de ses trois frères, par son testament, dicté en 1720 à Saint-Jean-de-Védas où elle se trouvait « malade de corps mais en assez bons sens, mémoires et entendement ». Si les actes d'archives viennent donc éclairer l'histoire familiale, ils peuvent également la contredire. Ainsi, tout comme le testament olographe de Jean Ranc fut le témoignage inédit de l'existence du dernier enfant du défunt, né à Séville<sup>6</sup>, ceux d'Antoine Ranc n'évoquent à aucun moment la destinée de Louis Raymond Ranc pourtant né en 1681. Par ce que son acte d'inhumation demeure étrangement absent des registres paroissiaux de Montpellier, on a longtemps supposé qu'il avait survécu tard dans le siècle. La tradition l'avait ainsi rapidement assimilé au « sieur Ranc » qui écrivait le 2 février 1728 au contrôleur général Louis Basile de Bernage (1691-1767), pour l'obtention d'un marché d'inspection des routes en Languedoc<sup>7</sup>. Se recommandant à la fois de l'ingénieur astronome Jean de Clapie (1670-1740) et du médecin Gigot de La Peyronie (1678-1747), son

« parent », le signataire se targuait d'avoir un frère aîné « envoyé il y a cinq ans à Madrid de la part du Roy pour y faire tous les ouvrages de peinture que Sa Majesté Catholique souhaite », et d'un cadet « sur l'État des ingénieurs depuis plus de vingt ans, employé à présent à Valenciennes que j'ay élevé, et moy j'ay été toujours occupé aux Mathématiques et à l'Architecture ». Si Louis Raymond Ranc avait été vivant au moment de l'écriture de la lettre, il eut été impensable qu'Antoine, si rigoureux dans ses partages, n'ait pas mentionné cet enfant dès 1691. Mais alors qui pouvait être ce Ranc qui suivit les cours de l'ingénieur Clapie, voisin d'Antoine Ranc dans l'île de Fontanon au sixain Sainte-Croix<sup>8</sup> ? Guillaume Ranc qui, artiste plutôt médiocre, avait peut-être imaginé une tout autre vocation avant de revenir, contrarié par ses échecs, à la peinture en tentant vainement une carrière en Espagne puis à Montpellier ? Bien plus que de simples documents domestiques, les testaments d'Antoine Ranc lèvent donc le voile sur bien des aspects de la vie de sa famille. Fournissant de nouveaux axes de recherche pour l'histoire sociale d'une famille d'artistes entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècle, ils permettent de mieux matérialiser l'héritage tant financier qu'artistique d'un des plus importants peintres montpelliérains. [SP]

1. Le 22 mai 1697, il prêtera plus de 300 livres au peintre Samuel Boissière, rival de Bourdon.
2. Montpellier, archives municipales, II629.
3. Issu du droit féodal, le tènement désignait une terre tenue d'un seigneur moyennant une redevance. Le mot était passé dans le langage commun des vigneron du Languedoc pour désigner la qualité d'une terre à vigne.
4. Archives de l'Hérault, GG94, Église Saint-Pierre, fol. 12.
5. *Ibid.* GG96, f°2.
6. Nous avons redécouvert cet acte inédit en 2012 dans les archives du Protocole de Madrid.
7. Montpellier, archives départementales de l'Hérault, C 3207.
8. Nous reviendrons sur toutes ces questions dans le catalogue raisonné de l'œuvre de Jean Ranc que nous préparons depuis 2012

## Bibliographie

- Aigrefeuille (Charles d'). *Histoire de la ville de Montpellier*, Montpellier, 1876-1883.
- Atger (Xavier). *Considérations philosophiques, remarques, observations, anecdotes particulières sur la vie et les ouvrages de Sébastien Boudon, ancien Recteur de l'Académie royale de peinture*, Paris, 1813.
- Berthelé (Joseph). *Montpellier en 1768 et 1836 d'après deux manuscrits inédits*, Montpellier, 1909.
- Blanc (Charles). « Documents sur Sébastien Bourdon, Jean de Troy, Antoine Ranc, Charmeton, Blanchet et Vien », *Archives de l'art français*, tome troisième, Documents, Paris, 1853-1855.
- Blanchard (Anne). *Les ingénieurs du « roy » de Louis XIV à Louis XVI*, Montpellier, 1979.
- Bonnet (Émile). « Les portraits des consuls de Montpellier », *Mémoires de la Société archéologique de Montpellier*, t. VIII, série 2, Montpellier, 1920, p.132-161.
- Bonnet (Émile). *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Bas-Languedoc (Aude, Gard, Hérault, Lozère), documentation réunie par Émile Bonnet (1863-1942) et publiée par Jean-Claude et Nancy Richard*, Le Pouget, 2004.
- Bousquet (Jacques). *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVII<sup>e</sup> siècle*, Montpellier, 1980.
- Cadolle (Joseph de). *Bulletin de la Société de Saint-Jean*, Montpellier, 9 bulletins publiés de 1875 à 1901.
- Chevalier (Alain). « Joseph de Cadolle (1812-1887), « Itinéraire méconnu d'un amateur d'art montpelliérain du XIX<sup>e</sup> siècle », *Érudits, collectionneurs et amateurs, France méridionale et Italie XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle*, Aix-Marseille Université, 2017.
- Chevalier (Alain) ; Arnal (Francine). *Tableaux religieux du XVII<sup>e</sup> siècle à Montpellier*, Association pour la connaissance du patrimoine du Languedoc-Roussillon, DRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier, 1993.
- Claparède (Jean). *Gard : Canton, Aigues-Mortes*. Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Commission régionale Languedoc-Roussillon, Paris, 1973.
- Clapasson (André). *Description de la ville de Lyon, 1741*, édition annotée et illustrée par Gilles Chomer et Marie-Félicie Pérez, Lyon, 1982.
- Delort (André). *Mémoires inédits d'André Delort sur la ville de Montpellier au XVII<sup>e</sup> siècle, 1621-1693*, Montpellier, 1876.
- Dezallier d'Argenville (Antoine-Joseph). *Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés...*, Paris, 1745.
- Falgairolles (Prosper). « Documents pour servir à l'histoire de l'art en Bas-Languedoc. Apprentissage d'Anthoine Ranc avec le sieur Jean François, m<sup>e</sup> peintre », *Mémoires de la Société archéologique de Montpellier*, T.IX, Montpellier, 1928, p. 150 à 152.
- Germain (Alexandre). *Le Couvent des Dominicains de Montpellier*, Montpellier, 1856.
- Grasset-Morel (Louis). « Les Consuls et l'Hôtel de Ville de Montpellier », *Mémoires de la Société archéologique de Montpellier*, t. I, 2<sup>e</sup> série, Montpellier, 1899, p. 17-76.
- Gréco (Jonathan). *Le décor de la cathédrale Saint-Pierre de Montpellier au XVII<sup>e</sup> siècle*, mémoire de Master 1 sous la direction de Michèle-Caroline Heck, université Paul-Valéry, Montpellier III, 2007 (inédit).
- Humbert (Pierre). « Documents montpelliérains. Travaux exécutés par le peintre montpelliérain Antoine Ranc (1701-1710) », *Mémoires de la Société archéologique de Montpellier*, t.VIII, Montpellier, 1927, p 5 à 8.
- James-Sarazin (Ariane). *Rigaud intime (1649-1743)*. Catalogue d'exposition, musée Hyacinthe Rigaud, Perpignan, 2009.
- James-Sarazin (Ariane). « Hyacinthe et Gaspard Rigaud à Montpellier : documents inédits », *Études héraultaises*, t. 41, Montpellier, 2011.
- James-Sarazin (Ariane) avec la collaboration de Jean-Yves Sarazin, *Hyacinthe Rigaud 1659-1743. L'homme et son art*, Paris, 2017.
- Kühnholtz (Henri-Marcel). « Samuel Boissière, peintre de Montpellier au XVII<sup>e</sup> siècle », *La Revue du Midi*, Montpellier, vol.1, 1845.



Hugues (Laurent) ; Népipvoda (Denis) ; Puisais (Joël) ; Tollon (Bruno). *Jean Sabatier, sculpteur sur plâtre en Languedoc*. Collection Duo, DRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier, 2015.

Laroque (Louis de). *Biographies montpelliéraines, peintres, sculpteurs et architectes*, Montpellier, 1877.

Lepage (Jean). *Catalogue sommaire des peintures du musée d'Art et d'Histoire de Narbonne*, Narbonne, 2009.

Lugand (Julien). *La peinture baroque en Méditerranée de Gênes à Majorque*, Mercuès, 2010.

Mesuret (Robert). « Jean de Troy », *Gazette des beaux-arts*, 6<sup>e</sup> période, t. XLV, Paris, New York, 1955.

Nepipvoda (Denis), *Menuisiers & sculpteurs au XVIII<sup>e</sup> siècle dans les anciens diocèses de l'Hérault*, Connaissances et Patrimoine, 2015.

Nougaret (Jean). *Montpellier monumental*, T1, Monum, Éditions du Patrimoine, Paris, 2005.

Palouzié (Hélène) [dir.]. *Regards sur l'objet Monument historique en Languedoc Roussillon*. Collection Duo, DRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier, 2013.

Palouzié (Hélène) [dir.]. *La cathédrale de Montpellier. Présentation artistique, historique et littéraire*. Collection Duo, DRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier, 2015.

Penent (Jean). *Le temps du caravagisme : la peinture de Toulouse et du Languedoc de 1590 à 1650*, Paris, 2001.

Perreau (Stéphan). « Les années parisiennes de Jean Ranc », *L'Estampille. L'Objet d'art*, n° 475, janvier 2012, p. 38-47.

Perreau (Stéphan). *Hyacinthe Rigaud (1659-1743). Catalogue concis de l'œuvre*. Sète, 2013.

Perreau (Stéphan). « Jean Ranc (Montpellier, 1674 - Madrid, 1735) œuvres méconnues ou retrouvées », *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, n°14, Paris, 2016, p. 16-25.

Perronnet (Michel). « Les espaces religieux (aspects méconnus de la série Q ; les espaces religieux du diocèse de Montpellier) », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, t. 90, n° 2, 1983. L'espace et le sacré, p.185-195.

Ponsonailhe (Charles). *Les deux Ranc, peintres de Montpellier*, Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne du 31 mai au 4 juin 1887, Paris, 1887.

Ponsonailhe (Charles). « Jean Zueil dit Maître François, artiste flamand naturalisé français en 1647, peintre officiel de la ville de Montpellier, Samuel Boissière, peintre français né à Montpellier en 1620, mort en 1703. Un épisode des différends de la Corporation de Saint-Luc et de l'Académie royale de Peinture en province », *Réunion des Sociétés savantes des départements, section Beaux-Arts*, Paris, 1904, p. 688-698.

Ruperez (Ignacio). « Jean Ranc, un Occitan à la cour d'Espagne, un montpelliérain peintre de chambre de Philippe V », *Menestral*, n°11, octobre-novembre, Toulouse, 1976, p.18-23.

Schnapper (Antoine). *Le métier de peintre au Grand siècle*, Bibliothèques des histoires, Gallimard, Paris, 2004.

Thomas (Jean-Pierre). *Mémoires historiques sur Montpellier et sur le département de l'Hérault*, Paris 1827.

Thuillier (Jacques). *Sébastien Bourdon 1616-1671. Catalogue critique et chronologique de l'œuvre*, catalogue d'exposition, musée Fabre, Paris, 2000.

Trani (Elsa). *Antoine Ranc (1634-1716) un peintre montpelliérain*, mémoire de Master 2 sous la direction de Michèle-Caroline Heck, université Paul-Valéry, Montpellier III, 2010 (inédit).

Trani (Elsa). *La peinture à Montpellier de Sébastien Bourdon (1616-1671) à Joseph-Marie Vien (1716-1809)*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle sous la direction de Michèle-Caroline Heck, université Paul-Valéry, Montpellier III, 2016 (inédit).

Van den Haute (Guilhem). *La chapelle des Pénitents blancs de Montpellier, trésors d'art*, Montpellier 2009.

Verdier (Thierry). *Augustin-Charles d'Aviler, architecte du roi en Languedoc*, 1653-1701, Nouvelles presses du Languedoc Montpellier, 2003.

Zeder (Olivier). *Jean Raoux 1677-1734, un peintre sous la Régence*, catalogue d'exposition, musée Fabre, Montpellier, Somogyz, 2010.

Ouvrage publié par la Direction  
régionale des affaires culturelles  
(DRAC) Occitanie

Conservation régionale des  
monuments historiques (CRMH)

Hôtel de Grave

5 rue de la Salle l'Évêque - CS 49020  
34967 Montpellier Cedex 2

Tél. 04 67 02 32 00 / Fax 04 67 02 32 04

Hôtel Saint-Jean

32 rue de la Dalbade - BP 811

31080 Toulouse cedex 6

**Directeur de la publication**

Laurent Roturier, directeur régional  
des affaires culturelles

**Rédacteur en chef**

Laurent Barrenechea, conservateur  
régional des Monuments historiques

**Coordination scientifique**

Hélène Palouzié, conservatrice  
régionale des Monuments historiques  
adjoindte, site de Montpellier

**Coordination éditoriale**

Fabienne Tuset, secrétaire  
de documentation

**Graphisme**

Charlotte Devanz

**Relecture**

Stéphanie Quillon

**Photogravure et impression**

Pure impression, Mauguio

**Achévé d'imprimer**

Avril 2018

**Dépôt légal**

Mai 2018

ISBN n° 978-2-11-139704-0

## Crédits photographiques

Metropolitan Museum of Art, New York : 44, 47

Bibliothèque Nationale de France : 52 bas, 53, 66 bas

Médiathèque de l'architecture et du patrimoine : 49

DRAC Occitanie : 1 (Toshiro Matsunaga), 9 (Iris Brunner), 10, 19 (Anne Baxter), 12, 75 droite (Marie Hequet), 5, 20, 27, 31, 33, 34, 36 3<sup>e</sup> cliché, 37 2<sup>e</sup> cliché, 39, 41, 43, 51, 55, 57, 58, 59, 60, 63, 65, 68, 69, 70 (William Davies), 51, 55 (Danielle Amoroso), 50 (Claude Bertrand)

Centre interdisciplinaire de conservation restauration du patrimoine (CICRP), Marseille : 7

Inventaire général Région Occitanie : 11, 14, 23, 40, 62, 67 (Michel descossy), 16, 17, 28, 32, 35, 36 2<sup>e</sup> cliché, 44, 45, 48, 52, 53, 54, 74 bas

Musée Atger, faculté de médecine, université de Montpellier : 25, 64

Archives départementales de l'Hérault : 36, 83 haut

Médiathèque Centrale Émile Zola, Montpellier Méditerranée Métropole : 38

Musée Fabre, Montpellier Méditerranée Métropole : 21, 75 gauche, 80

Archives municipales de Montpellier : 83 bas

Palais des archevêques, Ville de Narbonne : couverture, 13, 46, 72, 73, 79 (Jean Lepage)

Alain Chevalier : 37 1<sup>er</sup> cliché

## Remerciements

Nous remercions particulièrement les maires et desservants des églises et chapelles des communes d'Alès, Aigues-Mortes, Aniane, Castelnaud, Gignac, Grabels, Laroque, Mauguio, Montpellier, Murviel-lès-Montpellier, Saint-Mathieu-de-Trévières, Saint-Just et Vic-la-Gardiole, qui conservent des œuvres d'Antoine Ranc,

ainsi que les institutions qui nous ont apporté leur concours : Metropolitan Museum of Art, New York , Bibliothèque nationale de France, Paris, Ministère de la Culture, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, Paris, Service d'études et de documentation du département des Peintures du Louvre (SED), Paris, Institut national d'histoire de l'Art, Paris, Centre interdisciplinaire de conservation restauration du patrimoine (CICRP), Marseille, Service de l'Inventaire général de la région Occitanie, Archives départementales de l'Hérault, Montpellier, Médiathèque Centrale Émile Zola, Montpellier Méditerranée Métropole, Musée Fabre, Montpellier Méditerranée Métropole Musée Atger, faculté de médecine, université de Montpellier, Musée de l'archevêché, Narbonne, Archives municipales de Montpellier et Musée du Vieux Montpellier, Société archéologique de Montpellier, musée Languedocien.

Que soient également remerciées les personnes suivantes pour leurs conseils et leur aide à divers titres :

Célia Alegret †, Danielle Amoroso, Francine Arnal, Philippe Augé, Laure Barthet, Anne Baxter, Philippe Becque, Guillaume Bernard, Norbert Bernstein, Céline Bida, Jean-Claude Boyer, Iris Brunner, Vèrene Charbonnier, Elisabeth Cleland, Marie Conan, Pierre Curie, William Davis, Laurent Deguara, Sylvie Desachy, Michel Descossy, Christine Feuillas, Jean Fouace, Henri Gineys, Hervé Giocanti, Jonathan Gréco, Louis-Marie Grouset, Gilles Guadin de Vallerin, Michel Hilaire, Isabelle Hirschy, Laurent Hugues, Jean Jauvert, M<sup>me</sup> Joffre, Danièle Kriser, Jean-Louis Libourel, Marie-Françoise Logiest, Hélène Lorblanchet, Julien Lugand, Toshiro Matsunaga, Roland May, Denis Nepipvoda, Jean Nougaret †, Joël Perrin †, Gaëlle Pichon-Meunier, Michel Plagniol, Jean-Luc Quissargues, Robert Saint-Jean†, Pierre Stépanoff, Guy Tosatto, Guilhem Van de Haute, Jean-Louis Vayssettes, Laetitia Vitaux, Thierry Verdier, Olivier Zeder.



Édités par la direction régionale des affaires culturelles Occitanie (conservation régionale des Monuments historiques), les ouvrages de la collection « Duo » proposent au public de découvrir des chantiers de restauration du patrimoine monumental et mobilier, des édifices labellisés « Patrimoine du XX<sup>e</sup> siècle » ou encore des immeubles et objets d'art protégés au titre des monuments historiques, dans l'ensemble de la région.

### **Antoine Ranc, peintre montpelliérain. La peinture sous Louis XIV en Languedoc**

Montpellier a conservé la mémoire de peintres célèbres, Sébastien Bourdon, Reynaud Levieux, Nicolas Mignard, Antoine et Jean Ranc, Jean Raoux, Hyacinthe Rigaud, Jean de Troy, qui animèrent la scène artistique languedocienne dans la seconde moitié du 17<sup>e</sup> siècle. Parmi eux le Montpelliérain Antoine Ranc (1634-1716) a laissé une œuvre importante disséminée essentiellement dans les églises de l'Hérault. Sa carrière se mesure à l'aune des œuvres conservées, patiemment mises au jour, redécouvertes, bien que cachées au regard par leur mauvais état de conservation. Le travail conjoint des historiens de l'art et des Monuments historiques a permis de retrouver, d'identifier, de classer et de restaurer nombre d'entre elles. Cet ouvrage présente l'état actuel de la connaissance sur cet artiste et met en lumière l'œuvre d'un peintre majeur en Languedoc au temps de Louis XIV.

