

# LE MAITRE-AUTEL DE L'EGLISE DE L'ORATOIRE D'AVIGNON

L'église avignonnaise de l'Oratoire réserve de nombreuses surprises à ses visiteurs, parmi lesquelles son ample maître-autel de bois doré n'est pas la moindre. Cette œuvre singulière se trouve sans contredit à son aise au milieu des architectures de Delamonce, et y déploie une riche ornementation qui s'harmonise avec l'édifice le plus rococo d'Avignon. Pourtant, ce chef-d'œuvre est nettement antérieur à la construction qui l'abrite, et ce n'est qu'au terme d'un parcours des plus mouvementé qu'il a abouti à son emplacement actuel. Pour comprendre ses pérégrinations, il nous faut évoquer la confrérie pour laquelle il avait été initialement réalisé, celle des Pénitents Blancs d'Avignon.

## Les Pénitents Blancs au XVI<sup>e</sup> siècle : premières constructions

L'histoire de la confrérie sous l'Ancien Régime nous est bien connue, grâce au "Traité de l'établissement de la Compagnie de Messieurs les Pénitents Blancs d'Avignon..." que fit imprimer en 1675 un religieux dominicain, le Père Mahuet<sup>1</sup>. L'ouvrage a souvent été utilisé, notamment pour la description assez poussée qu'il donne de la chapelle. Mais nous aurons à le reprendre sur ce sujet, essentiellement parce que le gros-œuvre et le décor de cette construction ne cessèrent d'évoluer, comme nous allons le voir.

Selon Mahuet, c'est le 19 juillet 1527 que "**treize vertueux citoyens avignonnais**" donnèrent naissance à la confrérie des Pénitents Blancs, placée sous le titre des cinq plaies de Jésus-Christ et de l'Immaculée Conception<sup>2</sup>. En réalité, cette constitution était le fait d'une scission intervenue au sein des Pénitents Noirs Florentins, jusqu'alors la seule confrérie fondée après la période pontificale<sup>3</sup>.

Les Pénitents Noirs occupaient une chapelle du cloître des Augustins<sup>4</sup> ; naturellement, les dissidents demandèrent asile à un autre monastère, celui voisin des Carmes, mais le local qui leur fut affecté apparut rapidement trop exigü. On s'aboucha alors avec le couvent des Dominicains. Les

---

1 Un exemplaire à la Bibliothèque municipale d'Avignon, 8° 31864.

2 Cité par Mahuet ; Cf aussi Bib. municipale d'Avignon, Ms 2502 f° 302 v°.

3 La première étant celle des Pénitents Gris, que sa fondation que l'on fait remonter à 1226, longtemps avant l'arrivée de la papauté à Avignon, rend quelque peu atypique. Quant à la fondation des Pénitents Noirs Florentins, certains documents semblent démontrer qu'elle daterait des années 1460 (Alain Breton, La chapelle des Pénitents Noirs Florentins, *Etudes vaclusiennes*, 2006)

4 Vingt ans après cette première scission, ils achetaient une partie du cimetière des Augustins et y faisaient élever une chapelle indépendante, disparue sous la Révolution (ibid.).

pour parler aboutirent le 20 octobre 1532 à la signature d'un accord, par lequel les religieux de Saint-Dominique concédaient à la nouvelle confrérie le droit d'établir sur un terrain du monastère, une chapelle avec sacristie, dortoir et autres bâtisses nécessaires, moyennant une redevance annuelle de 10 florins<sup>5</sup>. Les Pénitents Blancs allaient se maintenir sur cet emplacement jusqu'à la Révolution.

Selon le père Mahuet, qui rapporte ce qui précède, les confrères se seraient aussitôt attachés à l'édification de ces constructions, qui auraient été achevées dès 1533, c'est-à-dire dans l'année suivant l'accord. Mais le seul contrat retrouvé pour ce chantier date de 1536<sup>6</sup> ; il faut voir là sans doute le prix-fait initial, le maçon contractant Nicolas Gasc n'étant soldé qu'en 1543 de ses travaux "***pour la chapelle et la voûte***"<sup>7</sup>, et la construction étant consacrée seulement le 23 juin 1558 par l'évêque de Saint-Paul-Trois-Châteaux.<sup>8</sup>

Entre-temps on avait élevé, en 1547, la sacristie et la salle du conseil<sup>9</sup>. La même année, les premiers travaux de décoration avaient eu lieu : le lapicide Louis Arnis s'était vu commander une balustrade ornée de statues, via un acte qui eut le peintre Simon de Châlons (de Mailly) pour témoin. En 1548, on s'occupait de boiseries et de gypseries<sup>10</sup>. Enfin, le 7 octobre 1557, quelques mois avant la consécration, le peintre Imbert Gourmet était chargé des diverses peintures ornementales, incluant plusieurs armoiries et des têtes de mort<sup>11</sup>.

Aucun document ne vient corroborer l'intervention de Simon de Châlons que rapporte Mahuet : selon le religieux dominicain, l'anti-chapelle aurait été décorée par cet artiste de "***peintures en camaïeu presque blanc***" représentant les douze apôtres et les dix sibylles, pendant que la nef de la chapelle proprement dite aurait été couverte de prophètes et personnages illustres de l'Ancien et du Nouveau Testament, avec des cartouches contenant des sentences. Cette description est trop imprécise pour permettre de déterminer s'il s'agissait de tableaux ou de peintures à même les maçonneries, ou encore d'un mélange des deux. Dans les années 1980, l'exposition "La peinture en Provence au XVI<sup>e</sup> siècle"<sup>12</sup> a retiré à Simon de Châlons deux œuvres survivantes

---

5 Rapporté par Mahuet, op. cit. Voir aussi Archives départementales de Vaucluse, H, Dominicains d'Avignon, n° 9 (copie XVII<sup>e</sup> de l'acte reçu par Raymond Desmarets).

6 A.D.V., notaire Raymond Driveti 1536 - 1537, f° 75.

7 5 juin 1543, A.D.V., notaire Simon Lienthery,

8 A.D.V., H, Dominicains d'Avignon, n° 9.

9 A.D.V., notaire Simon Lienthery, 1547 f° 7.

10 A.D.V., notaire Raymond Driveti, 1547 - 1548, f° 74, 176 et 177.

11 A.D.V., notaire Pierre Galle, 1556 - 1557, f° 49.

12 Marseille, hiver 1987/1988. Catalogue Musées de Marseille - Editions Rivages, 1987, avec notices par Marie-Claude Léonelli, Marie-Paule Vial et la regrettée Hélène Pichou.

de ce décor : il s'agit de deux panneaux<sup>13</sup> surmontant les autels de l'anti-chapelle, de part et d'autre de la porte ouvrant dans la nef principale. Leur attribution traditionnelle ne peut être maintenue à la fois pour des raisons stylistiques, et à cause de leur date - 1563 - postérieure à la mort de l'artiste<sup>14</sup>. Il ne resterait donc rien des travaux du peintre le plus célèbre du XVI<sup>e</sup> siècle pour les Pénitents Blancs, ni œuvre ni même document, en dehors de ce prix-fait de balustrade dont il fut seulement témoin. Mais, pour le XVI<sup>e</sup> siècle, le père Mahuet – comme la plupart de ses successeurs dans l'analyse de la peinture avignonnaise de cette époque - ne semble connaître que cet artiste, et ne livre d'ailleurs pas d'autre nom que le sien dans son "Traité"<sup>15</sup>. Tout ce que décrit le dominicain est-il bien de Simon de Châlons ?

Sur cette interrogation, observons qu'à la date de 1563, qui est celle des deux panneaux précités et qui suit celle de la mort du peintre, la nef de la chapelle des Pénitents Blancs était manifestement inachevée. Or, confie-t-on un travail aussi important que celui donné par Mahuet - à un artiste de grand renom, de surcroît - dans un bâtiment que de nouveaux travaux vont modifier ? La question mérite d'être posée, même si en l'état de la documentation on ne peut apporter de réponse.

Le 9 novembre 1572, les confrères prenaient la décision d'achever leur chapelle. La délibération fut passée en un acte notarié<sup>16</sup>, qui nous révèle qu'il s'agissait alors, vraisemblablement, de la plus prospère des compagnies de pénitents de la ville : le texte porte plus de cent signatures !

Il n'en resta pas moins lettre morte pendant deux ans, et c'est probablement un événement extérieur qui relança le projet. A l'hiver 1574 - 1575, le séjour de la cour de France à Avignon coïncida avec la tenue exceptionnelle d'un Concile provincial<sup>17</sup>. Ce fut là l'occasion d'une procession à l'éclat sans précédent, où l'on vit participer Henri III sous le sac et la cagoule des Pénitents Blancs, après s'être fait inscrire au rôle des confrères<sup>18</sup>...

---

13 Portement de Croix et Couronnement d'épines, huile sur bois. Cf op. cit., pp. 118 et 119. Je remercie le chanoine Bréhier d'avoir bien voulu m'indiquer que le Portement de Croix, de nos jours à Notre-Dame des Doms, porte les armes modernes de Jean-Baptiste Seyma, que nous allons rencontrer à la période révolutionnaire.

14 Qui serait mort en 1562, si l'on en croit le fait que son fils Elzéar est qualifié d'exécuteur testamentaire à cette date - Ibid., p. 120.

15 Il en sera longtemps de même pour l'historiographie avignonnaise, comme l'illustre la « Pentecôte » de l'église Saint-Didier, qui fut longtemps attribuée à Simon de Châlons et figura sous son nom dans le premier Musée de la ville. Inspirée d'un tableau de Giorgio Vasari, cette œuvre est maintenant reconnue comme largement postérieure. Son auteur est très probablement Quirinus Van Banken.

16 A.D.V., notaire Théodore Joannis 3 E 12/1353 f° 909.

17 Excepté à Reims en 1564, il n'y en a plus eu depuis le concile de Trente. Cf collectif "Histoire d'Avignon", Edisud 1979, p. 352.

18 En date du 4 décembre 1574. La croix processionnelle portée par le roi est conservée à l'église Saint-Didier.

Le 9 juin 1575, la Compagnie donnait un premier prix-fait pour l'allongement et agrandissement de sa chapelle, qui allait se faire en reportant plus au nord l'abside<sup>19</sup>. On commença par construire un nouveau "**presbytère**"<sup>20</sup> hors d'œuvre, sans lien avec la nef existante.

Ce document est intéressant à plus d'un titre. En premier lieu, notons qu'il s'agit du premier contrat de maçonnerie connu à Avignon, où il ne soit question que d'architecture "**à l'antique**" - colonnes rondes d'ordre corinthien enrichi, bases et chapiteaux, etc. C'est là une rupture artistique notable avec un style « gothique » qui vécut dans nos contrées une magnifique arrière-saison. Mais le processus même de l'ouvrage sort tout à fait de l'ordinaire : d'une façon générale à cette époque, et bien au-delà du seul chantier qui nous occupe, il est très exceptionnellement fait référence à des plans, et les engagements notariés sont en grande majorité assez flous, traduisant le fait que l'accord entre les parties se faisait seulement dans les grandes lignes. Les détails d'exécution étaient laissés à l'appréciation technique des hommes de l'art et au choix esthétique des maîtres d'ouvrage, les uns et les autres se manifestant non au stade du projet, mais à celui de la réalisation. Ici, autre révolution : les maçons ne s'engagent plus sur un vague dessein, ni même sur des plans toujours imparfaits, ils doivent au contraire élever l'œuvre nouvelle en conformité d'un "**modèle**" en bois de noyer qui leur a été exhibé, et ne leur laisse vraisemblablement que peu de liberté.

Enfin, la personne même des prix-facteurs est fortement significative : les trois maîtres-maçons sont originaires de La Tour d'Aigues, et l'un d'eux, Jean Le Mere, est connu pour avoir travaillé au célèbre château sous les ordres directs de son architecte, Ercole Nigra<sup>21</sup>.

Voilà donc un chantier d'importance, et qui nous renvoie à un autre encore plus considérable. Or il faut bien voir que depuis plusieurs années, la connaissance que nous avons du château de La Tour d'Aigues a nettement progressé. S'il est toujours considéré comme l'une des trop rares œuvres de la Renaissance dans notre région, il n'est plus vu comme représentatif de la période franco-italienne de cette Renaissance, celle du Val de Loire : on pense désormais que ses modèles ne sont pas ligériens, mais au contraire que son inspiration vient des grands chantiers royaux et parisiens du 3<sup>ème</sup> quart du siècle, le château d'Ecouen pour l'ordonnance de la cour intérieure, et surtout le Pavillon du Roi de Lescot (Palais du Louvre) pour les pavillons d'angle. L'identité du

---

19 A.D.V., notaire Théodore Joannis 3 E 12 1357 f° 405 de 1575.

20 C'est le nom que l'on donne à l'époque à l'abside.

21 Sa présence sur le vaste chantier a été repérée par Hyacinthe Chobaut de septembre 1570 à juillet 1574. Il y est alors dit originaire du diocèse de Chartres - Documents sur la construction du château de la Tour d'Aigues, *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 1940.

seul architecte repéré sur le chantier ne doit pas tromper : le piémontais Nigra était fort jeune au début des travaux, et le concept d'ensemble est vraisemblablement d'origine parisienne<sup>22</sup>.

Revenons à Avignon. Les maçons disposaient d'un peu moins d'un an pour le chantier, qui devait leur être payé 533 écus. Qu'avaient-ils construit ? Le contrat et les descriptions postérieures montrent que l'abside neuve était semi-circulaire, comme l'ancienne, et s'ornait de quatre niches, encadrées par cinq paires de colonnes jumelées sur base<sup>23</sup>. Un entablement régnait au-dessus, et portait une "**coquille**" - un cul de four - ornée de caissons à rosaces. La chapelle du château de La Tour d'Aigues présente exactement le même couverture, qui nous renvoie au caissonnage de l'escalier Henri II du Louvre, ou aux dessins et projets de Philibert Delorme. Le nouvel art de cour parisien faisait ainsi son apparition à Avignon. Faut-il s'étonner de voir que ceci se place quelques mois après le passage du roi ?

L'engagement de juin 1575 ne fut sans doute pas exécuté dans le délai prévu, les confrères faisant encore tirer des pierres des carrières de Velleron en mai 1576<sup>24</sup>. On trouve peu après deux autres contrats de maçonnerie : en mai 1577, on faisait abattre l'ancienne abside, la démolition servant à construire les murs raccordant le nouvel œuvre à la nef existante, avec "**corniche, frise et architrave**". Il y avait aussi à élever deux ancoules de chaque côté, sans nul doute aux jonctions avec l'existant. Enfin, en juillet 1578, une nouvelle équipe se voyait confier la réalisation, dans la dernière partie construite, de quatre arcs diaphragmes. Contrebutés chacun par deux ancoules, une à chaque côté<sup>25</sup>, ces arcs étaient prévus pour porter l' "**affrais**" (le faitage) de la toiture. Celle-ci ne sera réalisée qu'en 1585, en même temps qu'un plafond en forme de "**voûte**" dont la décoration était confiée au peintre Pierre Doulx<sup>26</sup>.

L'effort des constructeurs ne ralentit que très peu... il s'agissait maintenant de décorer ce vaste édifice, et l'on commença par les quatre niches du sanctuaire pour lesquelles on commanda en

---

22 Sur le château de la Tours d'Aigues, on lira avec profit la monographie de Georges Cheylan et Jean Ganne, maintes fois amplifiée et rééditée.

23 Ces dispositions (hémicycle rythmé de niches et colonnes jumelées portant un entablement) existent encore de nos jours dans le bâtiment resté en place. L'ordre en est corinthien et se signale par sa grande richesse.

24 A.D.V. notaire Thomas Joannis, 3 E 12 1358 f° 328 (avec quittances diverses, passim.)

25 A.D.V., notaire Thomas Joannis, 3 E 12 1359 f° 382 (prix-fait du 17 mai 1577 à Pierre Carolin, Philibert Riau, Claude Goult et Claude Chervin, maçons d' Avignon) et 3 E 12 1360 f° 413 (prix-fait du 16 juillet 1578 à Thomas Leal d'Avignon et René Herigan de Champine en Poitou, suivi d'achat de pierres et de quittances diverses).

26 Deux prix-faits au 1<sup>er</sup> août 1585, notaire Auzias Audibert - A.D.V., fonds Beaulieu registre 132 f° 151 et s.

1602 quatre Evangélistes au sculpteur Claude Furet, alors l'un des meilleurs artistes avignon-nais<sup>27</sup>.

Puis on s'occupa de voûter la "**petite chapelle**"<sup>28</sup>, ensuite de construire une sacristie neuve proche le nouveau chœur<sup>29</sup>. En 1608, la porte séparant l'anti-chapelle de la nef fut refaite en laiton, avec balustres et corniches<sup>30</sup>.

### **Les transformations de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle**

Au terme de près de soixante-dix ans de travaux, la chapelle des Pénitents Blancs avait trouvé ses dimensions définitives ; les multiples réaménagements qui suivront ne changeront rien au plan de masse, par contre ils bouleverseront sérieusement le décor intérieur. En raison de son orientation, le « plan » de 1618 – qui est en fait une vue cavalière - figure essentiellement la toiture de la chapelle, présentée totalement unifiée sans aucune rupture de niveau ou d'alignement. Un détail plus précis des dispositions générales est donné par un plan de la fin de l'Ancien Régime<sup>31</sup>, montrant un bâtiment d'une longueur presque disproportionnée à sa largeur<sup>32</sup>, et qui comprend une anti-chapelle barlongue, suivie d'une nef aux multiples travées, dont la dernière semble inclure un voûtement circulaire particulier, et s'achève en une abside semi-circulaire plus étroite.

Par une curieuse coïncidence, au moment même où le père Mahuet publiait son « Traité... », commençait une campagne de transformations qui allait rapidement rendre totalement caduque sa description de la chapelle.

---

27 Prix-fait pour 100 écus, en date du 28 mai 1602 - A.D.V., notaire Jérôme Moiroux Pons 1554 f° 306. Furet est aussi connu pour avoir sculpté, entre 1598 et 1610, divers retables dont un à Sainte-Claire (subsistant ?) et un pour l'Observance, ainsi que divers tombeaux à Saint-Agricol et à l'Observance. Un de ses derniers travaux sera le maître-autel de la cathédrale de Cavaillon, sur les plans d'Etienne Martelange.

28 Prix-fait du 8 octobre 1602 pour 95 écus. Cette mention étonne, ne s'agirait-il pas de l'anti-chapelle ? A.D.V. notaire Pons 887 f° 190.

29 Prix-fait du 26 novembre 1602, prix-fait à Pierre Lichière et associés pour 136 écus, quittance marginale du 13 août suivant - A.D.V. notaire Pons 887 f° 230.

30 Prix-fait du 13 novembre 1608 à Antoine Bono, fondeur, pour 400 livres en 4 mois. A.D.V., notaire Barthélémy Vany - 3 E 12 2044 f° 311.

31 Bibliothèque Municipale d'Avignon, Ms 2542, plan par Ange-Alexandre Bondon.

32 Voir le plan donné en illustration, où l'on note que la nef de la chapelle a un rapport longueur/largeur de 4,50, qui passe à plus de 6 en y incluant l'anti-chapelle

En effet, alors que peu avait été fait depuis 1608, on donnait à prix-fait le 1<sup>er</sup> octobre 1673 un **"ouvrage de bon bois d'aube bien sec qui se doit faire tout alentour de la chapelle pour l'ornement des tableaux et des fenêtres suivant et conformément au dessin sur ce dressé..."**<sup>33</sup>. L'adjudicataire était le sculpteur Esprit Grangier, pour le prix tout à fait considérable de 1350 écus (4050 livres). Chaque cadre ou tour de fenêtre devait être payé 61 écus 21 sols, ce qui permet de constater qu'il y en avait en tout 22 à réaliser... On ne sait si Grangier s'attela immédiatement à la besogne, mais le 11 juin 1674, son concurrent Pierre Péru offrait de faire le travail un sixième moins cher<sup>34</sup>, et en 1679 rien n'était encore achevé. La longueur d'exécution et l'offre au rabais de Péru alors que le prix-fait est déjà signé laissent penser que des difficultés s'élevèrent entre les confrères et leur artisan.

On ne sait si ces problèmes étaient résolus au printemps 1679, lorsqu'éclata une véritable bombe : le projet en cours d'exécution allait être abandonné au profit d'un autre, plus ambitieux et plus prestigieux. L'architecte Pierre Mignard venait en effet de décider de s'installer définitivement dans sa ville natale. Une de ses premiers gestes fut de s'enrôler dans la confrérie des Pénitents Blancs. Parisien depuis le début des années 1660, lorsqu'il avait rejoint son père appelé auprès du roi<sup>35</sup>, Mignard avait quitté la capitale à plusieurs reprises, en 1669-1670, pour venir en Provence réaliser des relevés des monuments antiques, puis en 1671 pour un voyage d'études en Italie où, en compagnie de François Blondel, il servit de mentor au propre fils de Colbert, le marquis de Seignelay<sup>36</sup>. Après la création de l'Académie Royale d'Architecture, dont il fut l'un des six fondateurs le 31 décembre 1671, il interrompit à nouveau son séjour parisien de l'été 1674 à l'hiver suivant pour se rendre à Avignon<sup>37</sup>. Peut-être avait-il déjà eu vent des difficultés de la Compagnie ; toujours est-il qu'en 1679 tout alla très vite : présent à l'Académie au moins jusqu'au 24 avril 1679<sup>38</sup>, Mignard était à Avignon le 14 mai suivant et participait à une délibération des Pénitents où il présentait un nouveau projet, qui fut immédiatement agréé<sup>39</sup> ! Cette rapidité s'explique sans doute par le fait que Mignard avait dû correspondre avec les Recteurs, préparant ses des-

---

33 A.D.V., notaire Joseph Rodil, 1673 - 1679, f° 67 (Martin 998).

34 Bibliothèque municipale d'Avignon, Ms 5711 (notes du chanoine Requin). Je n'ai pu retrouver l'origine de cette mention.

35 Alain Breton, « Un artiste du Roi à Avignon », dans *Revue du Musée Calvet*, 2003.

36 Laurent Dingli, *Colbert, marquis de Seignelay. Le fils flamboyant*, Paris, éditions Perrin, 1997.

37 Son grand tableau « l'Ascension et les quatre Docteurs de l'Eglise » de la collégiale de l'isle-sur-la-Sorgue est signé « Avenione 1675 ». On connaît également durant ce séjour un prix-fait pour un retable à la Visitation d'Avignon sur ses plans – A.D.V. notaire Pons 1723 f° 554.

38 Cf Procès-verbaux de l'Académie Royale d'Architecture, publiés par H. Lemonnier. C'est là la date du dernier procès-verbal que signe Mignard ; mais comme il semble bien que l'habitude était de signer la semaine suivante pour approuver le procès-verbal précédent mis entre-temps au net, Mignard devait être encore à Paris lors de la séance suivante, tenue le 2 mai.

39 Bibliothèque municipale d'Avignon, Ms 1768. Le registre amputé de son premier cahier commence au f° 8, où se trouve la fin de la délibération en cause. Toutefois la teneur complète des décisions est rappelée lors de l'assemblée du 10 décembre.

sins de Paris, comme il l'avait fait l'année précédente pour le tombeau de saint Bénézet aux Célestins<sup>40</sup>.

L'exécution des plans de Mignard approuvés le 14 mai 1679 était donnée à prix-fait le 16 novembre suivant. Les prix-facteurs étaient deux menuisiers, Esprit Mogat et Simon Tournel, associés au sculpteur Jean Péru<sup>41</sup>. Le travail était considérable : après avoir rehaussé la toiture et ses arcs diaphragmes proches la coquille du chœur sur une longueur de 4 cannes, les prix-facteurs devaient réaliser des corniches de pierre et un ensemble de boiseries ne comprenant pas moins de 36 pilastres, 4 colonnes et 50 chapiteaux corinthiens et composites, et incluant le décor périphérique de 6 fenêtres et une tribune en fond de nef. Tout le pourtour de la chapelle était garni d'une ligne continue de bancs avec agenouilloir. Le prix était encore supérieur à celui du contrat Grangier : les menuisiers recevraient 4630 livres, et en sus Péru en aurait 770 pour la sculpture de 18 figures, dont six de grandeur naturelle.

Le 10 décembre 1679, ce prix-fait était ratifié par la confrérie ; la même délibération décidait de revendre quelques meubles et "**le cadre et ornement du côté droit du maître-autel suivant le premier dessin que l'on avait entrepris et que l'on n'a pas jugé à propos de poursuivre pour n'être pas dans l'ordre nécessaire**"<sup>42</sup>. Ainsi la page du projet Grangier, dont l'auteur reste anonyme, était-elle définitivement tournée.

Le délai convenu pour le nouveau prix-fait était de trois ans : il ne fut en rien respecté en raison du comportement des deux menuisiers. Au lieu de travailler ensemble, les deux artisans avaient en effet choisi de prendre chacun une moitié physique de l'ouvrage – celle de gauche à Mogat, celle de droite à Tournel - et la traiter sans se soucier de son associé<sup>43</sup>. Facteur aggravant, Tournel se défaussa presque immédiatement de parties substantielles de sa contribution auprès de sous-traitants : ce fut tout d'abord le sculpteur François Rochas, qui pour 750 livres s'engagea le 26 novembre 1680 à "**pousser**" toutes les moulures figurées sur les plans de Mignard, "**pour ce qui regarde la moitié concernant ledit sieur Tournel**"<sup>44</sup>, puis ensuite le menuisier Pierre Char-

---

40 Alain Breton, "Le tombeau de saint Bénézet aux Célestins", *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 1984.

41 Notaire Rodil précité, f° 523. L'acte fut passé dans la maison de Mignard.

42 Bibliothèque municipale d'Avignon, Ms 1768.

43 On trouvera un comportement strictement identique pour le plafond des religieuses Notre-Dame, réalisé sur les plans de Mignard dans les années 1690. Cf mon article dans l' "Annuaire de la Société des Amis du Palais des Papes", livraison 2001.

44 A.D.V., notaire César Pusco, 3 E 12 1571 f° 174. L'acte eut pour témoin Jean Rochas, père de François.

les qui, pour 300 écus blancs, prenait en charge la totalité du reste de la besogne le 14 mai 1682, Tournel lui fournissant bois, outils et atelier<sup>45</sup>.

François Rochas et Tournel s'entre-quittèrent pour partie le 15 janvier 1683<sup>46</sup>. Mais un an plus tard, il s'avéra que Mogat, de son côté, n'avait guère été assidu au chantier : le 17 janvier 1684, les deux menuisiers passaient dans la maison de Mignard, et en sa présence, une transaction par laquelle Mogat se désistait au profit de Tournel de sa part du prix-fait. Moyennant le versement d'une indemnité de 20 écus, Tournel renonçait à toute action et s'engageait à achever la besogne à la place de son associé défaillant<sup>47</sup>.

Aussitôt Tournel se mit à la recherche d'un nouveau sous-traitant. Il crut trouver en la personne du sculpteur Barthélémy Giraud celui qui allait faire le symétrique du travail confié à François Rochas et Pierre Charles. Menuisier et sculpteur s'engagèrent dans un sous-prix-fait reçu le 5 juin 1684 : pour 650 livres, Giraud prenait en charge toute la besogne supplémentaire qui venait d'échoir à Tournel en vertu de l'accord du 17 janvier<sup>48</sup>.

Entretiens, le menuisier revenait sur la quittance qu'il avait donnée à François Rochas en janvier 1683... En septembre 1685, les deux artisans convenaient que Rochas n'avait réalisé qu'environ 200 livres de sculpture, alors que Tournel lui en avait versé 533... Rochas acceptait donc d'achever rapidement quelques ouvrages qui le laisseraient néanmoins débiteur de Tournel : le solde de leur compte réciproque serait converti en pension et, bon prince, le sculpteur permettrait que l'achèvement de sa besogne soit confié à quelqu'un d'autre qu'il voudrait bien éclairer de ses conseils<sup>49</sup>. Ce fut Joseph Sabourit qui, deux ans plus tard, sculpta les derniers ornements pour Simon Tournel, moyennant 100 livres<sup>50</sup>.

Ce pauvre menuisier n'avait pas de chance... ou bien son comportement était de nature à décourager les meilleures volontés, toujours est-il qu'il réussit à se brouiller avec son dernier sous-traitant, le sculpteur Barthélémy Giraud avec qui il était déjà en relation bien avant le contrat en cours. Il existait entre eux un accord financier remontant à 1678, que Giraud avait fort mal honoré en se montrant défaillant dans ses remboursements. A l'été 1684, Tournel crut devoir faire empri-

---

45 Ibidem, f° 290. L'acte eut pour témoin François Rochas, toujours lié à Tournel en vertu du contrat précédent.

46 Ibidem, f° 341

47 A.D.V., notaire Blaise Chamoux 1684 - 1699, f° 10.

48 Notaire César Pusco précité, f° 450.

49 A.D.V., notaire Mantillery - 3 E 11 90, f° 195.

50 Prix-fait du 18 juillet 1687, A.D.V. notaire Blaise Chamoux - 3 E 6 128 f° 125. Le contrat inclut "la grande corniche contre la coquille"... que Rochas devait achever deux ans auparavant !

sonner son créancier, situation fort préjudiciable à l'achèvement du grand chantier des Pénitents Blancs. Enfin une transaction, signée dans les prisons même du Palais apostolique, intervint le 14 août 1687 : moyennant certaines garanties, Giraud était élargi et pouvait terminer son travail. Tout fut alors très vite : les délibérations des 23 août et 21 septembre 1687 des Pénitents reconnaissent que le travail est achevé, et que rien ne s'opposait à ce que Tournel soit soldé. Le 20 octobre suivant, Mogat, Tournel et Péru donnaient enfin quittance générale du contrat qu'ils avaient signé neuf ans plus tôt<sup>51</sup>.

### Un nouveau tabernacle

Bien que leurs entrepreneurs aient laissé traîner leur chantier sur une durée triple de celle accordée, les Pénitents Blancs ne se découragèrent pas. Le 23 juillet 1684, ils délibéraient de donner tous pouvoirs au Recteur pour confier à Pierre Charles la construction d'un tabernacle, sur les plans de Mignard, au prix de 300 écus<sup>52</sup>. C'est là le monument qui nous intéresse. Le prix-fait n'a pas été retrouvé : il était sans doute resté sous seings privés<sup>53</sup>, ce qui nous frustrer de détails sur son exécution. Mais ne doutons pas qu'il s'agit bien de l'ensemble qui vint coiffer la Sainte Table existante : visiblement, à l'époque le terme de tabernacle ne s'applique pas seulement à l' "**armoire plus ou moins développée placée sur un autel et servant à conserver la réserve eucharistique**"<sup>54</sup>, mais aussi à ses extensions latérales, l'ensemble pouvant être de grandes proportions. Alors qu'il était encore à Paris, Mignard se vit confier par ses confrères de l'Académie royale d'architecture la décoration du maître-autel des Carmes Déchaux de la capitale. L'affaire était d'importance et mobilisa les académiciens à plusieurs reprises<sup>55</sup>. Or l'ouvrage, qui est connu par une estampe de Chéreau<sup>56</sup>, est toujours dénommé tabernacle dans ces textes.

### Nouveaux travaux au début du XVIII<sup>e</sup> siècle

La description des boiseries de Mignard que donne le prix-fait initial permet des rapprochements avec les aménagements encore en place aux Pénitents Noirs de la Miséricorde. Ce rapprochement est doublement judicieux, non seulement parce qu'il régnait alors entre les différentes con-

---

51 Quittance en marge de l'acte de pris-fait initial.

52 Bibliothèque municipale d'Avignon, Ms 1768.

53 Comme Mignard en a l'habitude, cf. mon étude précitée pour les religieuses de Notre-Dame.

54 *Thesaurus des objets religieux du culte catholique*, Caisse nationale des monuments historiques, 1999.

55 Aux dates des 6 décembre 1677, 9 et 23 mai 1678, enfin 8 et 13 mai 1679 - P.V. de l'Académie précitées.

56 Un exemplaire au musée Carnavalet, Paris

fréries une forte émulation suscitant un grand mimétisme, mais aussi parce que le décor de la nef des Pénitents de la Miséricorde est globalement contemporain de celui qui nous intéresse<sup>57</sup>.

Surmontant une ligne périphérique de bancs, de riches boiseries s'élevaient au-dessus d'une cimaise et était formées d'une alternance rythmée de pilastres - ou par endroits de colonnes - et de panneaux ouvragés, prévus pour encadrer successivement des fenêtres et des toiles. Aux Pénitents Noirs, la nef se fond dans le chœur liturgique sans séparation, un plafond unique couvrant tout le volume. Aux Pénitents Blancs, Mignard avait mis à profit la longueur démesurée du vaisseau – et avait probablement cherché à la corriger – en ne limitant pas le chœur à l'hémicycle de l'abside, mais en l'étendant aux deux travées proches, qui recevaient un traitement mural différencié<sup>58</sup> et se trouvaient séparées du reste de la nef par un doubleau clairement figuré sur le plan XVIII<sup>e</sup> déjà cité. Sur ce même document, un pointillé circulaire semble marquer un dôme au-dessus du chœur, ou bien un plafond de plâtre horizontal, opposé à la fausse voûte en berceau de la nef, et au centre duquel un cadre rond aurait pu recevoir un grand décor zénithal. Aucun texte ne vient préciser cette disposition, hormis le contrat de novembre 1679 qui stipule un rehaussement limité des toitures à cet endroit précis.

Mais les peintures devant s'enchâsser dans ces riches moulures faisaient largement défaut. Pour combler les vides, on se tourna tout naturellement vers le concepteur de ce vaste ensemble, artiste de grand renom qui était à la fois peintre et architecte. Le 13 juillet 1694, Pierre Mignard s'engageait sur un programme iconographique ambitieux auprès de sept de ses confrères, recteurs et députés<sup>59</sup>. Rappelant qu'ils agissaient en vertu d'une délibération du 17 juin 1685<sup>60</sup>, les Pénitents Blancs demandaient à Mignard 18 tableaux de tailles diverses - 2 grands et 8 petits pour le chœur, qui seraient payés 460 et 125 livres l'un, 6 pour le tour de la nef qui seraient réglés 360 livres, enfin 2 pour l'anti-chapelle<sup>61</sup> qui vaudraient 160 livres. Le gros morceau serait un décor plafonnant à peindre directement sur la voûte de la nef, pour lequel Mignard réclamerait 1600 livres. Les sujets des toiles sont à peine évoqués - "**des sujets des cinq plaies pour les grands, et les autres petits des pénitents**", car dans ce contrat il est essentiellement question d'argent. Un argent qui devait faire cruellement défaut à la confrérie, puisqu'il ressort nettement

---

57 Seul le plafond est de 1739, les boiseries étant de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle comme j'avais eu l'occasion de l'indiquer dans " Avignon Ville d'art", les Amis du Palais du Roure, 1991. Sur le mur du fond de la nef, les deux tableaux de Pierre Mignard (Saint Pierre repentant et sainte Madeleine) portent les armes de Pierre du Blanc du Buisson, que l'on retrouve dans les boiseries encadrant ces toiles ; Pierre du Blanc fut recteur des Pénitents de la Miséricorde dans les années 1680.

58 Le plan Bondon y montre en vis-à-vis quatre portes dont deux feintes.

59 A.D.V. notaire Blaise Chamoux, 3 E 6 128 f° 23 (II).

60 Qui figure en effet à sa date dans le Ms 1768 de la bibliothèque d'Avignon précité.

61 Devaient-ils remplacer ceux attribués à Simon de Châlons ?

des dispositions ampoulées du texte<sup>62</sup> que les Pénitents comptaient surtout sur de généreux donateurs pour financer leurs toiles.

Comme c'étaient ces donations qui devaient déclencher la mise en chantier des tableaux, quinze ans plus tard il en était encore question...

Dans l'intervalle, la confrérie utilisa ses propres ressources à d'autres travaux : en 1696, Esprit Mogat refaisait en bois la porte de laiton qui avait fait l'admiration de Mahuet, mais devait quelque peu jurer au milieu des nouvelles boiseries classicisantes<sup>63</sup>. Puis on travailla à la réfection des bancs des Recteurs<sup>64</sup> avec la collaboration du sculpteur François Vassé, et on faisait ensuite réparer la sacristie par le maçon Bontoux<sup>65</sup>. Tout ceci se faisait sous la direction de Pierre Mignard qui cumulait auprès de la confrérie les fonctions de trésorier et d'architecte conseil ; ses compétences étaient mises à profit à tout propos, étant même sollicité pour donner aux orfèvres Vinay des dessins pour refondre les écussons ou les chandeliers de la Confrérie<sup>66</sup>. En 1706, lorsqu'un travail de boiseries confié au fameux sculpteur Bernard Toro pose problème, c'est à la maison de Mignard que se rendent les experts pour examiner l'œuvre du toulonnais<sup>67</sup>...

Mais les peintures ne venaient toujours pas.

Lors d'une grande assemblée tenue le 26 avril 1711, le ressentiment des confrères éclata : contre les donateurs qui ne se manifestaient pas, contre Mignard qui semblait peu pressé d'achever une commande qui ne pourrait sans doute pas lui être payée. Des conflits d'intérêt se faisaient ainsi jour, et le recteur Joseph-Simon Royre fit délibérer que, "**attendu que les travaux de décoration de la chapelle commencés en 1679 n'étaient pas finis, et que le boisage restait imparfait**", on emploierait, pour tout achever, les bois qui se trouvaient au-dessus de l'anti-chapelle et ceux en dépôt chez l'architecte. On contraindrait aussi Mignard à rendre tous les contrats, quittances et mandats qu'il avait en mains afin d'obtenir l'achèvement des travaux par ceux qui en avaient reçu les prix-faits "**s'ils sont encore vivants**". Quant aux tableaux, Mignard n'en avait livré qu'un seul sur les dix-huit promis, et, arguant du fait que nombre de donateurs potentiels avaient été décou-

---

62 Dispositions qui en représentent la plus grande partie !

63 Paiements en février-mars 1695 relevés par le Chanoine Requin, d'après un document qui ne semble pas versé aux Archives Départementales - notes d'Henri Requin, A.D.V. 5 F 2.

64 Ibidem, 1702 -1703, "selon prix-fait donné par monsieur Mignard". La mention laisse supposer que le contrat est resté sous seings privés.

65 A.D.V, notaire Joseph Rodil, 3 E 6 1004 bis, f° 254 (26 avril 1704). Une délibération du 20 avril approuve le devis de Mignard pour réparer une voûte crevassée, qu'il faut donc situer dans la sacristie.

66 1696 - 1706, délibérations, passim, et quittances notariales diverses chez Joseph Rodil.

67 A.D.V., B 969 f° 150 (8 février 1706). Il s'agit essentiellement de 4 panneaux de sculptures sur bois (pour occulter les vides des tableaux en attente ?), que les experts trouveront à des stades divers d'achèvement.

ragés par son inertie, on décida qu'***il sera permis dorénavant à tous les confrères et autres personnes qui auront dévotion d'en vouloir faire don à ladite chapelle, de les faire faire à Rome, à Paris ou ailleurs par les plus habiles peintres qu'on pourra trouver, nonobstant tous actes et conventions que ledit Mignard pourrait avoir passés avec la compagnie***". Pour éviter tout débordement, on disposa toutefois que l'on ferait auparavant expertiser ces toiles ***"par de très habiles gens pour que l'on n'expose pas dans la chapelle de méchants tableaux"***<sup>68</sup>. Enfin, pour stimuler le zèle des confrères, le recteur se proposait de faire l'avance sur ses propres deniers des fonds nécessaires pour deux toiles.

Ce coup de semonce brutal s'adressait à un artiste qui, depuis plus de 30 ans, n'avait pas ménagé ses peines, mais se trouvait alors âgé de 71 ans ; Mignard réagit toutefois avec vigueur en livrant au printemps 1712<sup>69</sup> deux nouvelles toiles, un Noli me tangere et un Saint Pierre recevant les clefs, qui portaient les armoiries de leurs donateurs Jean-Baptiste de Tonduty de Monseren et Joseph-Simon Royre, et venaient compléter les Disciples d'Emmaüs donné en 1709 par François Floren<sup>70</sup>. Par la suite, Royre fit don d'une quatrième et dernière toile, l'Incrédulité de Saint Thomas, qui porte elle aussi ses armes de fantaisie. Le dynamique recteur avait même présenté à l'assemblée du 25 septembre 1712 un plan de reconstruction de la chapelle... qui resta sans effets.

Quatre ans plus tard, Mignard était frappé d'hémiplégie et demeurait paralysé, pratiquement sans pouvoir écrire ni dessiner, jusqu'à sa mort survenue en 1725.

### **Après Mignard**

La confrérie avait tiré les conséquences de la maladie de son décorateur attitré : en 1723, on avait décidé de transférer à Pierre Parrocel la commande passée en 1694 à Mignard. Mais à peine celui-ci disparu, de graves désordres apparurent dans la toiture de la chapelle, et le besoin inopiné de financer les réparations au moment où Parrocel allait livrer une toile souleva de nouvelles difficultés<sup>71</sup>. Finalement, on approuva le 21 juillet 1726 le devis de maçonnerie et charpente

---

68 Manuscrit 1768 précité.

69 Le paiement des ferrements nécessaires à l'accrochage de ces deux tableaux est de Mai 1712 (notes Requin précitées, A.D.V. 5 F 2), et Royre se fit délivrer une quittance notariée pour sa toile le 31 du même mois (notaire J.A. Bernard, A.D.V. 3E 10 311 f° 117).

70 La donation de ces trois tableaux, que les confrères avaient réglés directement au peintre et qui constituaient donc un legs en nature, est authentifiée dans le "Livre de pensions et légats..." de la Compagnie, Bibliothèque d'Avignon Ms 5204 f° 83.

71 Assemblées des 4 juillet 1723 et 30 mars 1726, Ms 1768 précité.

présenté par Jean-Baptiste Franque<sup>72</sup>, mais le prix-fait correspondant ne fut passé qu'à l'été suivant, le 25 juillet 1727<sup>73</sup>. Après reprise des couverts et du plafond de plâtre en berceau, on prévoyait de peindre celui-ci de bleu parsemé d'étoiles; mais les finances étaient à ce point obérées que le marché verbal passé avec Philippe Sauvan fut annulé et le berceau seulement grisé<sup>74</sup>.

Cet incident à peine passé, un autre surgit qui mettait en péril tout le boisage des murs : faute d'appuis suffisants, les placages se détachaient de leurs supports et se trouvaient hors du plomb, menaçant d'entraîner dans leur chute les toiles qu'ils enchâssaient. Jean-Baptiste Péru proposa un devis pour réparer les boiseries, qui fut approuvé le 6 février 1730<sup>75</sup>.

De nouveaux aménagements, mineurs, eurent lieu tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle; retenons surtout la dorure du tabernacle et du tombeau qu'il surmontait, que l'on donna à prix-fait le 29 janvier 1735. Pour 570 livres, et même 600 s'ils terminaient avant le Jeudi Saint, Etienne Goudareau et Marc Marquois devaient dorer toute l'œuvre de Pierre Charles, y inclus l'intérieur du dôme et ses trois gradins, en enrichissant le tout d'ornements de gravure. Ce travail achevé, on fit dorer toute l'architecture qui entourait l'autel : l'arc doubleau, la coquille, ses moulures et ses rosaces, furent couverts d'or cerné en deux campagnes, en 1738 et 1739. Enfin, en 1743<sup>76</sup>, on fit dorer tout le reste du boisage dans la nef, en alternance avec des panneaux de marbre feint. Tous ces travaux de dorure ne coûtèrent pas moins de 4 300 livres !

La construction touchait alors à la perfection. Sous sa voûte de plâtre en berceau, la longue - très longue - nef, plaquée de riches boiseries, conduisait vers un splendide autel, aux ors brillant de mille feux, posé comme dans un écrin au centre de la "coquille" de 1575 qui ne brillait pas moins... Tout était rehaussé de toiles de valeur et de sculptures dues aux plus habiles ciseaux. C'était là la plus riche chapelle de confrérie d'Avignon. Les Pénitents Blancs en concevaient une grande fierté, et racontaient volontiers qu'ils possédaient "**sans contredit l'une des plus belles de ce genre, qui a été décorée sur les dessins du célèbre Mignard, et dans un si bel ordre et des proportions si parfaites que le Chevalier de Servandoni ne pouvait se lasser de l'admirer lorsqu'il passa à Avignon en 1742**"<sup>77</sup>. De fait, les contemporains semblent avoir fait

---

72 Ibidem.

73 Notaire J.A. Bernard, A.D.V. 3E 10 324 f° 131.

74 Ibid., délibération du 26 novembre 1727.

75 Ibid.

76 Prix-fait des 15 août 1738, 18 août 1739 et 5 août 1743 chez le notaire J.A. Bernard.

77 Relation du service funèbre célébré aux Pénitents Blancs le 18 avril 1766 pour la mort du Dauphin, Bibliothèque municipale d'Avignon, Ms 2458 f° 747. Servandoni dut faire également forte impression sur les Avignonnais, puisque Jean-Baptiste Franque se faisait régulièrement renseigner de Paris par son fils François, sur les frasques du Chevalier connu pour son talent... et sa prodigalité. (Ibid., Correspondance des

grand cas des toiles que Mignard avait peintes, si l'on en croit le nombre de copies qui existent encore<sup>78</sup>.

Mais cet enthousiasme ne fut pas absolument partagé ; dans sa fameuse « Lettre... sur les dévastations que la ville d'Avignon a essuyées en 1794<sup>79</sup> », Esprit Calvet donnait sur les quatre tableaux et leur auteur les indications suivantes ; « **On a de Pierre Mignard, fils de Nicolas... une Assomption à Notre-Dame et une douzaine d'autres tableaux considérables, dispersés en différents endroits<sup>80</sup> ; ce maître a égalé dans plusieurs de ses ouvrages son père et son oncle, surtout pour le dessin, le moelleux des chairs et la vérité des draperies. Des six grands tableaux que nous voyons aux Pénitents Blancs, quatre sont de sa main. Mais je ne puis me dispenser d'avouer que l'auteur de ces peintures eut sans doute des raisons pour les négliger ; ces tableaux vus de près dans l'ensemble et dans les détails sont jugés par tous les connaisseurs les plus faibles de ses ouvrages.** »

Outre le caractère peu amène du propos, ce texte surprend par l'emploi du présent : au moment où Calvet écrivait, ce somptueux décor venait de disparaître<sup>81</sup>.

### Les Pénitents Blancs au XIX<sup>e</sup> siècle

La vague révolutionnaire scella le sort de la chapelle des Pénitents Blancs. Emporté dans le naufrage du grand couvent voisin, l'édifice fut dévasté, ses boiseries arrachées et ses œuvres d'art dispersées. Quelques toiles furent sauvées ; mais il ne subsista rien des riches décors qu'avaient accumulés les générations, rien des Évangélistes de Claude Furet comme des chérubins de Péru. Le maître-autel fut vendu à l'encan, et trouva un dénommé Jean-Baptiste Seyma pour acquéreur

---

Franque, ms 1299, passim). Voir sur Giovanni Niccolo Servandoni la notice que lui a consacré Michel Gallet, *Dictionnaire des architectes parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Mengès 1995.

78 Le peintre Joseph Péru avait copié les 4 tableaux pour la Chartreuse de Villeneuve (toiles conservées au musée de Villeneuve les Avignon sous le nom fallacieux de Péra). Des copies de l'Incrédulité de Saint Thomas se trouvent à Saint-Didier et au maître-autel de l'église de Vedène. Un petit tableau, réduction ou étude préparatoire du Noli me Tangere, se trouve dans une collection privée avignonnaise, et je remercie son propriétaire de me l'avoir signalé.

79 Bibliothèque municipale d'Avignon, Ms 2348 f° 365.

80 En lieu et place des banalités qui suivent, on aurait bien entendu préféré des détails sur cette douzaine d'œuvres...

81 En fait la date que l'auteur donne à sa lettre (Novembre 1797) pose problème. Il y affirme que le dépôt national contient 834 tableaux, ce qui est bien le total des saisies effectuées en l'an II et l'an III, mais la restitution de l'importante collection Caumont et les premières ventes aux enchères en l'an V ont à cette date réduit leur nombre à moins de 500 – Cf Alain Breton, « Tableaux avignonnais à l'épreuve de la Révolution », *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, à paraître.

le 17 novembre 1792<sup>82</sup>. Quant aux bâtiments, expertisés par Ange-Alexandre Bondon en 1793, ils furent vendus en deux lots, les 12 novembre 1793 et 19 juin 1796<sup>83</sup> et transformés en habitation. Curieusement, ils existent toujours, le long de la rue Saint-Thomas d'Aquin, bien reconnaissables mais totalement méconnus<sup>84</sup> ...

Bien que théoriquement dissoutes par le décret du 17 août 1792, certaines confréries de Pénitents, dont les Blancs, traversèrent l'épreuve en se maintenant en secret. Le maire Guillaume Puy envisagea dès le concordat de 1801 leur rétablissement, mais se heurta au veto de l'évêque constitutionnel Périer ; sous la Restauration, leur présence officielle fut de nouveau encouragée par les autorités, la municipalité émettant un vœu dans ce sens le 15 novembre 1815<sup>85</sup>.

Les Pénitents Blancs se reformèrent aussitôt, le 24 décembre suivant<sup>86</sup>. Brièvement logés dans l'ancienne chapelle des Religieuses de Notre-Dame, rue des Ortolans, ils se déplacèrent rapidement dans l'ancienne église paroissiale de Notre-Dame de la Principale, mise à leur disposition par l'un des confrères qui en avait acquis la majeure partie lors des ventes de biens nationaux. Ils finirent par la lui racheter le 4 février 1818<sup>87</sup>. Un arrêté ministériel du 27 janvier 1816 avait autorisé la municipalité à laisser en dépôt auprès des confréries reconstituées, certains tableaux devenus propriété de l'Etat. Les Pénitents Blancs retrouvèrent ainsi, dans le chœur tronqué de la Principale<sup>88</sup>, quelques vestiges du décor qui leur était familier, les quatre toiles de Mignard et quatre autres des Parrocel, augmentées d'un Saint-Simon Stock de Nicolas Mignard provenant des Carmes<sup>89</sup>.

Qu'était entretemps devenu l'ancien maître-autel ? Vendu à l'encan, il avait été racheté par Jean-Baptiste Marie Seyma, qui n'était autre que le pénitent blanc qui transmit par la suite l'église de Notre-Dame de la Principale à ses confrères ! Pour une raison restée inconnue, il ne revendit pas

---

82 Bernard Thomas, "Monuments et œuvres d'art avignonnais à l'épreuve de la Révolution", *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 1989.

83 A.D.V., 3 Q 11, 3 Q 26 f° 156.

84 Voir plus haut, note 23.

85 Rappelé dans les dossiers de classement des œuvres, A.D.V. 4 T 33, chemise Pénitents Blancs.

86 Ms 5204 précité (registre commencé au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, poursuivi au XIX<sup>e</sup>...), f° 179.

87 Acte reçu par Me Blaze - cité dans R. Chouvet, *Histoire de la Confrérie des Pénitents Blancs d'Avignon*, Roubaix 1904.

88 Lors des ventes révolutionnaires, l'abside avait été disjointe en un lot séparé, que son acquéreur refusa toujours de revendre aux Pénitents. De nos jours encore, cette partie de l'édifice est aliénée.

89 Un état de récolement des toiles en dépôt, basé sur le catalogue Meynet du premier musée de la ville, et qui n'est donc pas un inventaire exhaustif, fut établi le 9 mai 1839 - copie de 1907 dans le dossier précité 4 T 33.

le maître-autel à la compagnie<sup>90</sup>, mais à la paroisse Saint-Symphorien qui se reconstituait alors dans l'ancienne église conventuelle des Grands Carmes. Le seul vestige du chef-d'œuvre de décoration de Mignard trôna donc au centre du chœur des Carmes pendant toute la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Toutefois, en 1856, le Conseil de fabrique de la paroisse désira le remplacer par un autel de marbre, plus dans le goût de l'époque<sup>91</sup>. La nouvelle parvint aux oreilles des Pénitents Blancs, qui sous la présidence du Marquis de Forbin délibéra le 28 février 1857 de se rapprocher de la paroisse Saint-Symphorien pour tenter de récupérer l'œuvre. Une lettre du 30 avril suivant faisait l'historique de la spoliation de 1793 et demandait un peu naïvement le don gratuit de l'autel. Le conseil de fabrique de la paroisse adressait par retour une réponse que le secrétaire des pénitents, l'archiviste Paul Achard, jugea dilatoire : aux dires des propriétaires de l'objet, les droits de la confrérie paraissaient peu assurés, notamment parce que l'identité exacte de Seyma semblait assez floue<sup>92</sup>. Selon Achard, les fabriciens faisaient peu de cas des armoiries portées par l'autel, qui étaient bien entendu celles des Pénitents Blancs ! Malgré une intervention de l'archevêque, il apparut rapidement que la cession ne pourrait se faire qu'à titre onéreux, et de difficiles tractations occupèrent les mois de mai et juin 1857. Enfin, les démarches aboutirent, et moyennant le versement de 500 francs, les confrères rentraient en possession de leur autel de 1684, à qui était ainsi épargné, pour la seconde fois, une destruction probable.

Ainsi, par la réunion de quelques tableaux et de l'autel d'origine était restitué un peu du lustre d'antan : le nouveau mobilier de la chapelle fut « inauguré » en grande pompe dès le 4 juillet. Ce décor ne bougea plus pendant près d'un siècle, à peine troublé par l'épisode tragi-comique<sup>93</sup> des inventaires, et les arrêtés de classement des toiles de Mignard le 28 février 1907, suivies de l'autel qui le fut comme "bois doré époque Louis XIV" le 8 février 1908.

### **La fin des Pénitents Blancs**

Au sortir de la seconde guerre mondiale, la confrérie des Pénitents Blancs, tout comme celle des Noirs de la Miséricorde, se trouvait grandement affaiblie par une importante réduction des effec-

---

90 On a vu au début que les armes de Seyma figurent sur un tableau de Notre-Dame des Doms, rescapé des Pénitents Blancs : signe probable du rachat par ce confrère, qui l'aurait offert à la Cathédrale lors de son rétablissement.

91 Tout ce qui suit est consigné dans différentes délibérations couchées dans le registre Ms 5204 précité.

92 La lettre du 30 avril lui donnait malencontreusement le nom de Saint-Marc. Les fabriciens eurent beau jeu de prétendre n'y pas reconnaître celui qui leur avait vendu l'autel cinquante ans auparavant.

93 Il ressort du dossier 4 T 33 que le Préfet de Vaucluse eut recours aux Renseignements Généraux pour tenter de « découvrir » qui étaient les recteurs de la Compagnie.

tifs, assortie d'un vieillissement marqué de la Maîtrise. Le notaire Charles le Gras, premier Maître des Pénitents Noirs, tira les conclusions de cet état de fait, et proposa à l'archevêque le rattachement de sa chapelle à la paroisse des Carmes, et la dissolution de la confrérie. Cette décision fut entérinée au mois de mai 1948.

Au mois d'août suivant, Honoré Vernet, recteur des Pénitents Blancs, "**âgé de quatre-vingt quatre ans, ne voyant autour de lui personne pour lui succéder parmi les rares pénitents subsistant encore**"<sup>94</sup>, prenait une décision similaire, également ratifiée par l'autorité ecclésiastique. Ainsi disparaissaient à trois mois d'intervalle deux des plus anciennes confréries avignonaises.

Peu après la Grande Guerre, le même recteur avait fait céder à l'Association paroissiale de l'église Saint-Didier, tous les droits immobiliers des confrères qui, depuis 1818, se succédaient dans la propriété de la chapelle. L'ancienne église Notre-Dame de la Principale resta donc affectée au culte après la dissolution de la compagnie, et son mobilier et sa décoration se maintinrent pendant encore vingt ans. Mais à la fin des années 60, la Ville proposa de reprendre l'édifice pour l'utiliser entre autres au moment du Festival. Toiles et objets d'art prirent donc le chemin du Musée Calvet, et se posa le problème du maître-autel de bois doré.

### **Ultime translation**

Sylvain Gagnière se souvint alors que les derniers recteurs des confréries disparues avaient une dévotion particulière pour l'église de l'Oratoire - Charles le Gras s'était battu pour obtenir le rétablissement du culte dans cette chapelle, qu'il fit rattacher à Saint-Agricol. Comme l'abside de cette dernière ne s'ornait que d'un médiocre et froid autel de marbre du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>95</sup>, il proposa le transfert de l'ancien autel des Pénitents Blancs dans l'église de l'Oratoire, ce qui fut fait au printemps 1969<sup>96</sup>.

Le chef-d'œuvre de Mignard trouva donc là son quatrième emplacement, que l'on peut espérer définitif. Il nous reste maintenant à le regarder de plus près.

### **Un chef-d'œuvre**

---

94 Charles le Gras, La fin des confréries des Pénitents Noirs et des Pénitents Blancs, *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 1950/1952.

95 Le collectif "Histoire d'Avignon" (Edisud, 1979), publie une photo de l'intérieur de l'église de l'Oratoire avec cet ancien autel.

96 Dossier non classé parmi les papiers Gagnière au Palais du Roure, qui m'avait été signalé par la regretée Sabine Barnicaud.

Le tabernacle de Mignard est, stricto sensu, double, constitué de deux réserves eucharistiques superposées, formant une double armoire encadrée d'un triple gradin droit, seulement brisé en avancée aux extrémités pour s'harmoniser avec le "tombeau" - la Sainte Table - qui lui préexistait. Cette partie basse de la composition est assez stricte, et à vrai dire assez quelconque, mais au-dessus s'appuie un portique ondoyant du meilleur effet, qui oppose la convexité de sa travée centrale à la concavité des ailes latérales. Deux colonnes dégagées et quatre pilastres tournés à 45° portent un entablement composite sommé d'un fronton central, sous lequel s'évide une large niche couverte intérieurement d'un dôme<sup>97</sup>. Les ailes de côté sont pleines, ornées de niches à fond plat. L'avancée que forment les pilastres extrêmes assure la rotation des retours, où sont répétés le décor des ailes et leur concavité.

Le registre supérieur est centré sur un massif central amortissant la composition, et portant une croix sommitale. De part et d'autre, les axes des ailes du portique sont marqués par des pyramides<sup>98</sup>, et les quatre pilastres des retours sommés de quatre Evangélistes ; les rampants du fronton sont garnis de deux personnages féminins en acrotère<sup>99</sup>,

A la rigueur de la composition, à la parfaite régularité et harmonie des proportions de sa structure, s'oppose la luxuriance du décor. L'ordre retenu est le corinthien, dont la grande richesse s'harmonisait avec le système colonnes-entablement du gros œuvre<sup>100</sup>. Toutes les surfaces libres ont été chargées de rinceaux, de guirlandes, de chutes de fleurs et de palmes. Le tympan du fronton s'orne d'un croissant de lune et d'un serpent avec sa pomme, venant rappeler que la chapelle d'origine était placée sous l'invocation non seulement des Cinq Plaies, mais aussi de l'Immaculée Conception.

Nous écarterons mentalement les trois statues du registre médian, hors d'échelle avec le reste - Vierge bien trop grande sous le dôme, personnages minuscules égarés dans les niches latérales.

---

97 Le concept du dôme porté par une colonnade et surmontant le tabernacle se retrouve dans deux autres créations connues de Mignard, l'autel des Carmes Déchaux de Paris (voir plus haut), et celui de Notre-Dame de Grâces de Rochefort, qu'il dessina en 1696.

98 Tel est le nom que leur donnent quelques textes (prix-fait de dorure, notamment), mais leurs proportions en font plutôt des obélisques. La confusion (que l'on constate à la porte Saint-Denis à Paris, œuvre de Blondel qui fut le compagnon de Mignard à l'Académie royale d'architecture) fut dénoncée par Quatremère de Quincy (Dictionnaire d'architecture, 1832, article obélisque), mais l'illustre théoricien de l'architecture aurait dû se dire que les artistes du XVII<sup>e</sup> n'avaient pas la même connaissance de l'Égypte antique que lui...

99 La figure de gauche, qui a perdu les attributs qu'elle tenait en mains, n'est pas identifiable, mais celle de droite, avec sa tête couronnée de lauriers, ses mains jointes et son regard baissé, fait une parfaite **Modes-tie** ; ce sont donc vraisemblablement deux vertus de la Vierge qui ont été représentées.

100 Voir note 23.

les<sup>101</sup> – et donc assurément rapportées, pour admirer encore la parfaite sculpture des sujets supérieurs. C'est là manifestement le travail d'un très habile artiste, qui ne peut être assimilé au menuisier ayant entrepris l'ouvrage, Pierre Charles. Maints détails semblent imposer un nom, celui de Jean Péru dont on retrouve ici l'exécution minutieuse, l'élégance du drapé, la virtuosité du contrapposto, enfin l'harmonie des proportions, ensemble de qualités apportant une vraie vie à ces figures et qui, à cette époque, n'appartenait qu'à lui<sup>102</sup>. Observons d'ailleurs que de tous les artisans qui se sont succédés sur l'interminable chantier des boiseries, Jean Péru semble être le seul qui n'ait pas posé un quelconque problème<sup>103</sup>... Lui rendre la paternité de la statuaire semble donc naturel.

Voilà donc exposée la longue et singulière histoire de ce vestige des Pénitents Blancs d'Avignon; dessiné par Pierre Mignard, sculpté par Jean Péru, parvenu jusqu'à nous grâce à des circonstances inespérées, le maître-autel de l'Oratoire est bien l'un des chefs d'œuvre de cette école d'Avignon que nous redécouvrons peu à peu.

**Alain Breton**

---

101 Le sujet de gauche est visiblement un saint Paul, celui de droite plus énigmatique. Outre leur taille, leur raideur statique est bien étrangère au dynamisme des personnages supérieurs.

102 On pourra faire d'éloquents rapprochements avec la statuaire de la collégiale de l'Isle-sur-Sorgue, due pour l'essentiel à Jean Péru.

103 C'est ce qui ressort explicitement de la convention Mogat/Tournel du 17 janvier 1684 : alors que tous les autres contractants sont hors délai, Péru a fini sa part de travail et n'a soulevé aucune difficulté.