UNIVERSITÉ DE GENÈVE

Archive ouverte UNIGE
https://archive-ouverte.unige.ch

Thèse 2021

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

Simon de Châlons et la peinture en Provence au XVIe siècle

Larraz, Camille

How to cite

LARRAZ, Camille. Simon de Châlons et la peinture en Provence au XVIe siècle. Doctoral Thesis, 2021. doi: 10.13097/archive-ouverte/unige:157540

This publication URL: https://archive-ouverte.unige.ch/unige:157540
Publication DOI: 10.13097/archive-ouverte/unige:157540

© This document is protected by copyright. Please refer to copyright holder(s) for terms of use.

UNIVERSITÉ DE GENÈVE

FACULTÉ DES LETTRES

Simon de Châlons

et la peinture en Provence au XVI^{e} siècle

Camille Larraz

Thèse de doctorat en histoire de l'art
présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève
pour obtenir le grade de Docteure ès Lettres

Sous la direction du prof. Frédéric Elsig

Jury :
Prof. Frédéric Elsig (Université de Genève)
Cécile Scailliérez (Musée du Louvre)
Prof. Philippe Sénéchal (Université de Picardie)
Prof. Francesca Serra (Université de Genève)

Sommaire

4 Avant-propos

5 Introduction : histoire d'une redécouverte

27 I. Les premières années (1535-1540)
28 I.1. Les collaborations avec Henri Guigues et Pierre Malet
28 I.1.1. Henri Guigues
49 I.1.2. Pierre Malet et l'*Incrédulité de saint Thomas*
64 I.1.3. Conclusion

66 I.2. Autour du *Couronnement de la Vierge*
67 I.2.1. Le *Couronnement de la Vierge*
86 I.2.2. Les contrats conservés des années 1539-1542
91 I.2.3. Conclusion

92 I.3. La question de la formation
92 I.3.1. La peinture champenoise du premier tiers du XVI^e^ siècle
104 I.3.2. Le vitrail châlonnais
108 I.3.3. Un phénomène parallèle : Nicolas et Jean Cordonnier
125 I.3.4. Conclusion : un voyage en Italie ?

128 II. Une activité florissante (1540-1550)
129 II.1. Autour de la *Sainte Parenté*
129 II.1.1. Un contexte de production particulier
143 II.1.2. La *Sainte Parenté*
152 II.1.3. Le Diptyque de la *Vierge de Douleur* et de l'*Ecce Homo*
157 II.1.4. Les œuvres des années 1545
162 II.1.5. Conclusion

163 II.2. Le concours de 1547
163 II.2.1. Le *Retable Grilhet*
180 II.2.2. Les concours d'art à la Renaissance
183 II.2.3. Camille Trésontin et l'art en Dauphiné
198 II.2.4. Conclusion

199 II.3. Autour de l'*Adoration des bergers*
199 II.3.1. L'*Adoration des bergers* de 1548
204 II.3.2. L'*Adoration des bergers* du Dorotheum
211 II.3.3. Le *Portement de croix*
220 II.3.4. La *Déploration sur le Christ mort*
225 II.3.5. Conclusion : une effusion artistique à la Métropole

227 III. Les dernières années (1550-1557)
228 III.1. Autour de la *Mise au tombeau*
228 III.1.1. La *Mise au tombeau*
236 III.1.2. La *Résurrection du Christ* de 1552
241 III.1.3. La *Vierge à l'Enfant* de 1553

243 III.1.4. Le *Portrait présumé de Marcantonio Flaminio*
247 III.1.5. Le *Christ en croix entre saint Roch et saint Sébastien*
250 III.1.6. Les œuvres perdues des années 1550
260 III.1.7. Conclusion

262 III.2. Le problème de l'atelier
262 III.2.1. Les collaborations au sein de l'atelier
271 III.2.2. L'Entrée du cardinal Farnèse
284 III.2.3. Les peintres gravitant autour de l'atelier
289 III.2.4. Conclusion

291 III.3. Deux collaborateurs
291 III.3.1. Les élèves connus par les documents
298 III.3.2. Le Maître de l'Adoration de Saint-Pierre (Léon Guigues ?)
306 III.3.3. Le Maître de 1563 (Elzéar de Mailly ?)
315 III.3.4. Conclusion : la peinture en Provence dans le dernier tiers du XVI^{e} siècle

323 Conclusion : la question des modèles

339 Catalogue

366 Registre documentaire

417 Bibliographie

441 Index des noms

Avant-propos

Cette thèse de doctorat n'aurait pas vu le jour sans le soutien et la confiance que m'ont accordés dès mes études de Master le professeur Frédéric Elsig et Carmen Decu Teodorescu. Je remercie tout particulièrement le professeur Elsig pour ses conseils, son enseignement et l'intérêt avec lequel il a suivi ces recherches. Ma reconnaissance va également à mes collègues et amis du programme *Peindre en France à la Renaissance*, Constantin Favre, Mireia Castaño et Rafaël Villa, dont l'entraide et la collaboration ont nourri plusieurs années de travail. Je remercie aussi chaleureusement Floriane Goy pour sa précieuse aide en latin et Imola Kiss pour m'avoir transmis notes et photographies. Mes remerciements sont aussi adressés au personnel des Archives départementales de Vaucluse, des Archives municipales et de la Bibliothèque d'Avignon. Un grand merci également à mes ami.e.s pour leurs encouragements, notamment Marion Brodbeck et Albertine Bühler pour m'avoir suivie dans mes pérégrinations provençales et les quêtes de clés d'église. Enfin, ce travail n'aurait pas été possible sans le soutien et l'affection de ma famille et de Rémi Demoen, que je remercie également pour son aide irremplaçable en paléographie. Ce travail leur est dédié.

Introduction : histoire d'une redécouverte

Originaire de Châlons-en-Champagne, le peintre Simon de Mailly, dit de Châlons, (vers 1490/1500 - 1561) est documenté dès le mois de janvier 1533 (reg. 1) dans la ville d'Avignon, où il accomplit l'essentiel de sa carrière. Bien qu'inscrit dans la série des « Ressuscités de l'histoire de l'art » du programme *Peindre en France à la Renaissance* de l'Université de Genève, le dossier tient une place à part pour plusieurs raisons. La première est que Simon de Châlons est connu des érudits et historiens provençaux dès le XVII^e^ siècle, et la seconde qu'il est attesté par une série de nombreux documents et de tableaux dont plusieurs, signés et datés, servent de points de départ pour construire un important corpus, ce qui contribua, selon certains, à faire émerger la « notion moderne d'artiste »[1]. Ces deux facteurs ont fortement contribué à étendre sa renommée au-delà du XVI^e^ siècle, bien que celle-ci demeure encore principalement locale. Il a souvent été noté que les travaux sur l'art de la Renaissance française se sont cantonnés à Fontainebleau, et le peintre, malgré le caractère exceptionnel de son œuvre signé, n'a pas échappé à ce manque d'intérêt pour la peinture provinciale.

Les seules véritables études consacrées à Simon de Châlons consistent en une vingtaine de pages, rédigées lors de l'exposition *La Peinture en Provence au XVI^e^ siècle* qui s'est tenue à Marseille en 1987-1988, et un livre de Marie-Claude Léonelli et Sophie Kovalevsky se concentrant sur la restauration du *Couronnement de la Vierge*, paru en 2015. C'est pourquoi Simon de Châlons mérite une étude monographique qui permettra de remettre en lumière, plutôt que de véritablement ressusciter, un peintre fondamental de la Renaissance française. En se fondant sur un catalogue raisonné des œuvres et une révision systématique des documents, cette étude vise à en reconstituer le parcours artistique et à le replacer dans son contexte propre, en accordant une attention particulière d'une part aux conditions du métier de peintre, et d'autre part à la question des échanges culturels entre les foyers de l'est de la France, sur l'axe déterminé par la Seine, la Saône et le Rhône.

L'établissement du corpus

Bien que Simon de Châlons soit resté dans la mémoire collective avignonnaise et dans les écrits, peu de ses œuvres étaient véritablement connues avant qu'il n'intéresse les chercheurs.

[1] Marseille 1987, p. 21 ; Venard 1993, p. 210.

La constitution de son corpus s'est en effet effectuée de manière progressive au cours des XIX^e^ et XX^e^ siècles par différents érudits et historiens. Il est donc d'abord nécessaire de retracer cette évolution historiographique afin de comprendre comment son art a progressivement été abordé et compris. Il nous faut souligner que, malgré des mentions relativement fréquentes, les différents livres et articles ne font généralement qu'énumérer les œuvres recensées de l'artiste, sans chercher à étudier sa production de manière exhaustive.

Les apports du XIX^e^ siècle sont dans l'ensemble assez confus. Pour commencer, les titres des tableaux varient régulièrement, rendant parfois difficile l'établissement d'un historique clair après les inévitables déplacements suivant la Révolution. De plus, les auteurs ont tendance à attribuer à l'artiste tout tableau du XVI^e^ siècle provenant d'Avignon, créant ainsi un corpus très hétérogène et chronologiquement trop important, son testament de 1561 n'ayant été découvert qu'en 1891 par l'abbé Henri Requin[2]. Seul artiste véritablement connu de la Provence au XVI^e^ siècle, « l'artiste unique du siècle » selon ce dernier[3], la mémoire de Simon de Châlons est intimement liée au prestige passé de la ville des Papes et peut expliquer la frénésie attributive du XIX^e^ siècle. La première mention de Simon de Châlons qui nous soit parvenue est cependant bien plus ancienne. Elle remonte à 1675, lorsque Jean Mahuet, historien des Dominicains d'Avignon, l'estime un « fameux » et « excellent » peintre dans la description de ses peintures en camaïeu du couvent des Dominicains, aujourd'hui détruites, représentant les douze apôtres et les dix sibylles[4].

Il faut ensuite attendre la *Notice historique des tableaux qui se trouvent au musée d'Avignon* de l'abbé Vincent Meynet en 1801 pour un premier recensement de sa production[5], peu de temps après que le Musée d'Avignon ouvre ses portes. Ancien chanoine coadjuteur de Saint-Agricol, Meynet était particulièrement bien placé pour inventorier les tableaux, ayant été nommé conservateur du dépôt national des tableaux en 1795[6]. Outre les œuvres toujours acceptées, l'*Adoration des bergers* de 1548 (cat. I.9), la *Déploration* de 1550 (cat. I.11), et l'*Adoration des bergers* de l'église Saint-Pierre (cat. II.1), le chanoine entérine ainsi certaines attributions qui ne sont aujourd'hui plus retenues, notamment la *Descente du Saint-Esprit* qui se trouvait auparavant à Notre-Dame-des-Doms (aujourd'hui à l'église Saint-Didier et attribuée

[2] Requin 1891.
[3] Requin 1891, p. 135.
[4] Mahuet 1675, p. 19-23 ; Frémont 1890, p. 80.
[5] Meynet 1801.
[6] Duhamel 1889, p. 686.

à Quirinus van Banken[7]), ou encore une *Descente de croix* des anciennes collections de la ville qui serait datée de 1548 et qu'il décrit curieusement comme copiée d'après le Carrache[8]. Il note également qu'« on l'estime assez » et que « ses tableaux ont un certain prix ». Il semble donc que Simon de Châlons n'était pas particulièrement apprécié pour la qualité de sa production, mais plutôt pour son habitude, rare à son époque, de signer et dater ses œuvres[9], mettant ainsi fortement en valeur un patrimoine local. Encore très peu connu au début du XIX^e^ siècle et parfois confondu avec Raphaël[10], il se peut qu'une de ses réalisations corresponde à l'affirmation qu'« on assurât conserver un [tableau] de Raphaël dans la cathédrale » lorsque Aubin-Louis Millin visite Avignon en 1807 et qu'il précise que « cette prétention n'étoit pas fondée »[11].

L'apport de Meynet est significatif, car il exemplifie les déplacements systématiques des œuvres après le vandalisme révolutionnaire et la difficulté que nous avons à présent de retracer leur provenance mouvementée. Comme le note André Breton, l'étude de la provenance des tableaux après la Révolution est extrêmement complexe en raison de la soudaineté de l'application de la mise sous séquestre des biens du clergé qui ne permit pas, au contraire des autres villes françaises, de rédiger des inventaires *in situ* avant la saisie des œuvres, et donc de déterminer des origines précises pour les 834 tableaux recensés[12]. L'exemple de Simon de Châlons démontre en effet « d'un inventaire à l'autre la variabilité des lectures de sujets, l'arrivée de nouvelles œuvres ou le déclassement d'autres vers l'anonymat, et au final l'absence de continuité dans la protection, malgré l'inscription de quelques panneaux en liste réservée »[13]. Les dégâts causés par les mouvements révolutionnaires sur la production artistique avignonnaise trouvent un écho important chez un autre abbé, Joseph-Antoine Moutonnet, qui rapporte une anecdote révélatrice en 1842 dans sa *Notice historique et artistique sur l'église paroissiale de Saint-Agricol*[14]. Il relate comment l'*Assomption de la Sainte Vierge*, aujourd'hui sous le titre de *Couronnement de la Vierge* (cat. I.2) et qui n'était pas encore reconnue comme une œuvre de Simon de Châlons, échappa aux saccages révolutionnaires. En effet, le retable, trop lourd, avait été placé au fond du sanctuaire de Saint-

[7] Breton 2013-2014, p. 180.
[8] Meynet 1801, p. 107-108, n°21 et n°22.
[9] Meynet 1801, p. 147, n°49.
[10] Achard 1856b, p. 374 ; Achard 1877.
[11] Millin 1807, p. 167.
[12] Breton 2013-2014, p. 140-141, 144.
[13] Breton 2013-2014, p. 155-157.
[14] Moutonnet 1842, p. 41-42.

Agricol, derrière le maître-autel, lui-même adossé au mur de l'abside. Ainsi soustrait aux yeux des pilleurs, il fut retrouvé sans cadre et, surtout, sans aucun dommage apparent. C'est grâce à cet heureux hasard que le tableau put retrouver sa place dans le chœur de l'église pour laquelle il avait été commandé en 1539, devenant ainsi la seule œuvre du peintre toujours conservée dans son lieu d'origine.

Félix Bourquelot est le premier en 1846 à lui donner le *Portement de croix* de Notre-Dame-des-Doms daté de 1563 (cat. III.1)[15], qui lui fut retiré après la découverte du testament du peintre de 1561. Peu de temps après, en 1856, Paul Achard mentionne quatre tableaux de sa main, l'*Adoration des bergers* de 1548 (cat. I.9), la *Déploration* de 1550 (cat. I.11), tous deux au Musée Calvet, l'*Adoration des bergers* de l'église Saint-Pierre (cat. II.1) ainsi que la *Descente du Saint-Esprit* de Saint-Didier[16]. Le compte-rendu de l'article d'Achard ajoute encore une œuvre oubliée par l'historien[17], conservée au réfectoire du Grand Séminaire d'Avignon, vraisemblablement la *Sainte Parenté* de 1543 (cat. I.4) que Parrocel évoque aussi en 1862 et qui se trouvait au diocèse avant d'intégrer les collections du Musée Calvet[18]. Toujours en 1856, Paul Achard lui donne un deuxième tableau daté de 1563, la *Flagellation*, dite aussi *Couronnement d'épines*, à l'église Saint-Didier (cat. III.2)[19]. Un guide de voyage de 1858, rédigé par Augustin Canron, attribue au peintre une *Conversion de saint Paul*, exposée aux Pénitents Gris d'Avignon, probablement d'après une tradition locale[20]. En 1859, Eugène Müntz ajoute au corpus de Simon de Châlons la *Mise au tombeau* de Villeneuve-lès-Avignon signée et datée de 1552 (cat. I.14)[21]. Le peintre commence ensuite à intégrer les ouvrages généraux recensant l'art français, comme l'illustre la très courte mention de « Simon, de Châlons en Champagne, établi à Avignon de 1545 à 1565, et auteur de 4 tableaux de piété que l'on conserve encore dans cette ville » dans le deuxième tome de l'*Histoire de France depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours d'après les documents originaux et les monuments de l'art de chaque époque*, publiée en 1862[22].

[15] Bourquelot 1846, p. 2243.
[16] Achard 1856a, p. 184 ; Achard 1856b, p. 374.
[17] Achard 1856b, p. 375.
[18] Parrocel 1862, p. 158.
[19] Achard 1856a, p. 188.
[20] Canron 1858, p. 52.
[21] Müntz 1859, p. 385-386.
[22] Bordier et Charton 1862, p. 114.

Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, le nom de Simon de Châlons apparaît majoritairement dans les études avignonnaises, et parfois châlonnaises. C'est le cas en 1860, dans une réédition de l'*Histoire de la ville de Châlons-sur-Marne et de ses monuments depuis son origine jusqu'à l'époque actuelle*, dans laquelle Louis Barbat consacre une courte notice à Simon de Châlons en se basant sur un article de l'abbé Leydier paru dans le *Journal de la Marne* le 7 juillet 1858[23]. On y trouve ainsi la première mention du *Christ en croix entre saint Roch et saint Sébastien* de 1557 (cat. I.20). En 1862, le peintre et écrivain Etienne-Antoine Parrocel, dans son *Annale de la peinture*, consacre quelques pages à Simon de Châlons[24]. Il opère lui aussi des attributions abusives, en donnant à l'artiste, outre ses panneaux signés déjà connus, la *Conversion de saint Paul* de 1585 conservée aux Pénitents Gris (déjà mentionnée par Augustin Canron qui n'en donne cependant pas la date), et le *Retable de la famille Grilhet* de l'église Saint-Agricol. Il est cependant le premier de l'époque moderne à noter l'existence d'une œuvre signée et datée de Simon de Châlons aux Baux de Bédoin (la *Résurrection du Christ* de 1552, cat. I.15), ainsi que celle de ses fresques en camaïeu aux Pénitents Blancs, disparues au début du XVIII^e siècle sous des toiles de Pierre Parrocel, d'Etienne Parrocel et du chevalier Mignard[25]. La reconnaissance de l'artiste se cristallise en 1869 lorsqu'est inauguré le Musée Pierre de Luxembourg à Villeneuve-lès-Avignon où est toujours conservée la *Mise au tombeau* de 1552 (cat. I.14). Bien que n'apportant aucun nouvel élément, un livre d'Amédée Lhote paru en 1870 et consacré à la région châlonnaise a le mérite de s'intéresser au peintre et à sa région d'origine[26]. Le *Couronnement de la Vierge* (cat. I.2) rejoint le corpus du peintre grâce à Paul Achard en 1873[27]. Quatre ans plus tard, Georges Lafenestre et Eugène Richtenberg dévoilent que Gustavo Frizzoni a précédemment découvert à Rome la signature de Simon de Châlons au dos d'un diptyque représentant la *Vierge de douleur* et l'*Ecce homo* (cat. I.5), copié d'après Andrea Solario[28], aujourd'hui possédé par la Galleria Borghese. C'est à présent une des rares œuvres de l'artiste conservée hors de France.

Auguste Deloye, conservateur du Musée Calvet, formule l'hypothèse selon laquelle Simon de Châlons, considéré comme un des « pères de l'Ecole française » aurait pu séjourner en Italie comme de nombreux peintres du Nord en avait l'habitude en ces temps[29], proposition qui

[23] Barbat 1860, p. 679.
[24] Parrocel 1862, p. 158-159.
[25] Parrocel 1862, p. 205-206.
[26] Lhote 1870, p. 326.
[27] Achard 1873, p. 20.
[28] Lafenestre et Richtenberg 1877, p. 182.
[29] Deloye 1879, p. 105.

continue à séduire les chercheurs. Il note également l'existence d'une *Sainte Famille* signée « SIMON M. PINXIT » et datée de 1553 (cat. I.16), comportant également les armoiries d'un évêque de la famille de Rhodes (*de gueules à la roue d'or à six rayons*). Le tableau se trouvait autrefois au couvent du Saint-Sacrement d'Avignon, avant d'être acquis par le baron et la baronne Laurens d'Oiselay et d'être exposée en 1911 à l'*Exposition d'art provençal* au Palais des Papes. Elle est depuis non localisée : les descendants de la famille nous ont indiqué que l'œuvre n'était plus en leur possession, la baronne s'étant retirée au couvent du Cénacle à Bruxelles, d'où elle était originaire, après la mort de son mari en 1910. Nous n'avons pas retrouvé sa trace ni à Avignon, ni dans le couvent, qui fut détruit en 1969[30]. On distingue toutefois sur une photographie de presse de l'époque (fig. 1), montrant une vue d'ensemble de l'exposition, une *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste* à l'extrême droite de l'image. On peut deviner l'emploi d'un modèle raphaélesque, celui de la *Vierge à la rose*, nous permettant d'imaginer qu'il s'agit du tableau signé de Simon de Châlons. L'*Adoration des Mages* (aujourd'hui dans un dépôt municipal à Avignon) accrochée à sa gauche fut elle aussi attribuée au peintre, attribution qui ne fut jamais suivie avec raison, l'œuvre étant une copie d'une gravure de Hendrik Goltzius d'après Lucas van Leyden (1594)[31]. Avant l'*Exposition d'art provençal* de 1911, Simon de Châlons apparaît pour la première fois dans une exposition en mai 1891, consacrée aux arts de la ville d'Avignon. Le catalogue, rédigé par Léon-Honoré Labande et Fernand Mazerolle, mentionne en effet la *Sainte Parenté* (cat. I.4) et le *Christ en croix entre saint Roch et saint Sébastien* (cat. I.20)[32].

[30] Nous remercions chaleureusement Mme Elisabeth du Laurens d'Oiselay pour ces précieuses informations.
[31] Nous remercions vivement André Breton, conservateur des objets d'arts et des antiquités du Vaucluse, pour avoir retrouvé cette œuvre dans les collections de la ville et nous avoir fourni une photographie.
[32] Labande et Mazerolle 1891, p. 6, n°14 et n°15.

Fig. 1. *Annales politiques et littéraires*, 23 avril 1911, vue d'ensemble de l'« Exposition d'art provençal » dans la grande chapelle du Palais des Papes avec le portrait de Joseph Girard, conservateur du Musée Calvet, photo Miesienski aîné.

La révision du corpus et les nouveaux apports

Le dossier connaît une avancée significative en 1891[33], lorsque l'abbé Requin découvre aux Archives départementales de Vaucluse le testament de Simon de Châlons, daté d'octobre 1561 (reg. 69). Dans le même article, il fait état d'un autre document primordial citant son fils, Elzéar de Mailly, comme héritier de feu son père en octobre 1562 (reg. 71). Toutes les œuvres datées après 1562 sont donc retirées du corpus du peintre, c'est-à-dire les deux tableaux de 1563 et la *Conversion de saint Paul* de 1585. L'abbé Requin continue de contribuer de façon essentielle à l'étude de Simon de Châlons. Ses notes manuscrites, conservées à la Bibliothèque municipale d'Avignon (ms. 4491-4518 ; les documents sur Simon de Châlons se trouvent dans le ms. 4505), recensent un grand nombre de documents d'archives dépouillés par lui-même et ses collègues. Elles lui permettent notamment de faire correspondre des prix-faits avec des œuvres conservées et de retrouver des panneaux inédits dans des collections privées, comme le retable de Henri Guigues aujourd'hui au Musée d'Art et d'Histoire de Genève. La Provence, en tant que terre de droit romain, entraîne un recours constant à l'écrit, possible grâce au développement de l'activité notariale expliquant la profusion d'actes. Elle possède ainsi une abondance de documents relatifs aux peintres, dont Simon de Châlons. L'abbé publie aussi plusieurs articles, dont un en 1895 apportant de précieuses nouvelles informations, en particulier la collaboration avec le peintre genevois Henri Guigues, dont Simon de Châlons épouse la veuve, Catherine Vignon, en 1533 (reg. 3)[34]. Cependant, il entraîne la confusion en

[33] Requin 1891, p. 135-136.
[34] Requin 1895b, p. 204-205.

estimant que Simon de Châlons et un autre peintre mentionné dans un contrat du 24 janvier 1533 (reg. 1), Laurent de Rotterdam, étaient des élèves en apprentissage chez Henri Guigues. Comme le rectifient Marie-Claude Léonelli et Sophie Kovalevsky en 2015, le terme de « *servitores* » a mal été interprété comme « apprenti » ou « élève », alors qu'il apparaît en réalité pour divers corps de métier[35]. En outre, les artistes sont tous deux qualifiés de « *magister* », prouvant qu'ils étaient déjà à cette époque des maîtres peintres de leur plein droit. Il nous incombe donc de déterminer si Simon de Châlons se forma tout de même chez le peintre savoyard ou s'il réalisa son apprentissage ailleurs, peut-être dans sa région natale de Champagne.

L'abbé Requin, toujours en 1895, nous apprend également que Simon de Mailly jouissait à son époque d'une grande réputation[36], grâce à laquelle il est à la tête d'une fortune considérable lui permettant de prêter des sommes d'argent importantes et d'acquérir au moins trois maisons, une à Bédarrides, à une quinzaine de kilomètres au nord d'Avignon, et deux à Avignon, à la Place du Change, le quartier le plus aisé de la ville. La situation géographique de son atelier, au cœur même de la cité et proche du Palais des Papes, est révélatrice du monopole et de l'influence qu'il exerce pendant trente ans sur la production avignonnaise. L'abbé Requin dévoile en outre le nom de François Myalhe, apprenti de Simon qui essaya de s'enfuir de l'atelier (reg. 16)[37]. En 1910, l'abbé collabore avec Joseph Girard, conservateur du Musée Calvet : ils mettent à jour un important prix-fait adressé à Simon de Mailly en 1545 par les baylesses de la confrérie de Sainte-Catherine-de-Sienne (reg. 25)[38]. Les auteurs réaffirment ainsi les dates d'activité du peintre entre 1532 et 1561 ou 1562, et d'établir son corpus définitif, lequel fait foi tout au long du siècle. De manière générale, Joseph Girard se fait le chantre du peintre dans de nombreux ouvrages consacrés à la ville d'Avignon et à ses monuments et institutions, bien qu'il juge parfois son style assez durement, allant jusqu'à le qualifier d'« imitateur et même plagiaire de Raphaël »[39]. Ces érudits omettent cependant de mentionner l'existence d'un retable acquis par le Musée du Louvre et sur lequel Marcel Nicolle écrit quelques lignes en 1901[40]. Il s'agit d'un panneau double face (cat. I.1) illustrant d'un côté

[35] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 41.
[36] Requin 1895b, p. 204-205.
[37] Requin 1895b, p. 199.
[38] Girard et Requin 1910, p. 315-317.
[39] Girard 1930, p. 120.
[40] Nicolle 1901, p. 279.

l'*Incrédulité de saint Thomas* comportant la date de 1535 et la signature de Simon de Mailly, et de l'autre un *Noli me tangere* avec un chanoine en prière, malheureusement très abîmé.

Le docteur Pierre Pansier, ophtalmologue réputé et féru d'histoire, hérite des précieuses notes de l'abbé Requin et devient par la suite le principal contributeur à l'étude de Simon de Châlons et de la production picturale de la Renaissance en Provence de manière plus générale. Son manuscrit *Les peintres d'Avignon au XVI^e^ siècle : Biographies et documents*, rédigé dans les premières décennies du XX^e^ siècle et conservé à la bibliothèque municipale d'Avignon (ms. 5712), dévoile les noms de quatre-vingts peintres actifs dans la cité papale. En outre, les éléments les plus importants de chaque document retrouvé sont transcrits. La diversité de leurs nationalités révèle que la Provence était toujours, dans la continuité du XV^e^ siècle, un foyer artistique attractif pour les peintres étrangers. Son impressionnant travail permet également de répertorier plusieurs dynasties de peintres, comme les de Champclaus, les Chanis, les Doux, les Duplan, les de Linga, ou Langue, ou encore les Perrin. Le manuscrit, prêt à la publication, fut toutefois refusé par l'éditeur, persuadé que l'étude de la peinture avignonnaise du XVI^e^ siècle n'attirerait aucun acheteur[41]. Cette anecdote est révélatrice du manque d'intérêt pour la peinture provençale de la Renaissance alors que l'étude des primitifs français est en plein essor.

Au niveau international, Bernard Berenson lui-même s'intéresse à la production de Simon de Mailly. En 1913, il propose hypothétiquement de voir la main de l'artiste dans une copie de l'*Ecce homo* d'après Andrea Solario conservée au Musée des Beaux-Arts de Dijon[42]. Le tableau est aujourd'hui rendu à un anonyme, peut-être français. On trouve de plus dans sa photothèque une image d'une *Vierge à l'Enfant* (fig. 2) au dos de laquelle il annote « Simon de Chalons ? ». L'attribution ne peut pas être retenue et l'œuvre doit être rendue à peintre italien d'influence léonardesque, plus particulièrement proche des formules des Vierges allaitant de Macrino d'Alba et Bernardino de Conti[43]. Elle dénote cependant de l'importance que prend graduellement l'artiste provençal, notamment dans ses liens stylistiques et iconographiques avec la Péninsule qui ont naturellement attiré l'attention du grand spécialiste de la Renaissance italienne. De même, Federico Zeri s'intéresse au dossier en proposant d'attribuer à Simon de Châlons une *Rencontre de Rebecca et Abraham au puits* de la National Gallery of Ireland de

[41] Nous remercions André Breton pour cette information.
[42] Berenson 1919, p. 176-177, n°274.
[43] Nous remercions Frédéric Elsig pour ces précisions.

Dublin, aujourd'hui rendue avec raison à un peintre flamand des années 1560-1570[44]. Ces deux exemples soulignent donc l'importance que prend Simon de Mailly et ses relations avec les arts italien et flamand à l'origine de son style hybride.

Fig. 2. *Vierge à l'Enfant* rapprochée hypothétiquement de Simon de Châlons par Bernard Berenson.

Après la seconde Guerre mondiale, Simon de Châlons commence à apparaître dans plusieurs expositions, notamment celle de Nîmes en 1950 consacrée au *Primitifs et peintres du XVI^e^ siècle*. Elle permet de mettre en lumière trois nouveaux tableaux : le *Portement de croix* de l'église Saint-Saturnin d'Aimargues daté de 1548 (cat. I.10), ainsi que la *Résurrection du Christ* de 1550 (cat. I.12) et la *Résurrection de Lazare* de 1556 (cat. I.19), tous deux à la cathédrale d'Uzès depuis 1810. Ce regain d'intérêt pour son art engendre un renouveau dans les études sur la peinture provençale au XVI^e^ siècle. On peut mentionner à ce titre l'ouvrage d'André Alauzen paru en 1962, qui mentionne rapidement l'artiste[45], ou encore le livre de Marguerite Roques de 1963 sur *Les apports néerlandais dans la peinture du sud-est de la France*. Elle est une des premières à proposer des comparaisons stylistiques entre le maître et des artistes italiens, ainsi qu'avec d'autres peintres provençaux d'origine nordique[46]. Mais la

[44] Vogelaar 1987, p. 26-28, n°845 : communication orale de Federico Zeri en 1969.
[45] Alauzen 1962, p. 42.
[46] Roques 1963, p. 251-254.

contribution la plus substantielle est apportée par l'exposition sur *La peinture en Provence au XVI^e siècle* qui se tint à Marseille en 1987-1988. Dirigé par Marie-Claude Léonelli, Marie-Paule Vial et Hélène Pichou, le catalogue retrace l'ensemble de la production du sud de la France entre 1500 et 1600 environ. Marie-Paule Vial rédige une synthèse documentaire et historiographique ainsi que de longues notices détaillées pour la majorité des œuvres de Simon de Châlons, quoique certaines sont reléguées à la fin de l'ouvrage et que le *Couronnement de la Vierge* (cat. I.2) en est totalement absent. De nouvelles découvertes sont présentées, en particulier concernant la provenance de certains tableaux et les modèles véhiculés par l'estampe que le peintre utilise. Le catalogue consacre plusieurs notices aux attributions rejetées, sans toutefois soumettre d'autres hypothèses à propos de leurs auteurs, dont certains peuvent être selon nous replacés dans l'entourage de Simon de Châlons. Le manque le plus significatif porte en effet sur l'atelier, bien que l'existence de collaborateurs soit évoquée pour certains panneaux dont l'exécution diffère des tableaux de meilleure qualité.

De manière générale, la peinture française du XVI^e a été jugée très durement par les historiens, qui voient une nette dégradation dans la génération qui suit celle des « primitifs ». On lui reproche non seulement la rareté des œuvres, mais également une mauvaise qualité d'exécution chez des peintres la plupart du temps anonymes. Ce constat erroné trouve un écho chez Henri Zerner en 1996, qui estime que, hormis l'art du portrait, il existe une carence dans les autres genres et que la production provençale en particulier, après les années 1530, baisse en qualité[47]. Il reconnaît cependant que Simon de Châlons possède un certain mérite, de par son éclectisme culturel et son usage varié des modèles véhiculés par l'estampe. Plus récemment, Catherine Chédeau est revenue sur ce lieu commun pour démontrer qu'au contraire, l'art en dehors de Fontainebleau doit sa supposée pauvreté à une simple négligence académique[48]. Elle souligne que les foyers bourguignon, champenois et provençal possèdent un patrimoine peint important peu étudié, ainsi que des répertoires d'artistes conséquents offrant de belles pistes d'investigation. En prenant Simon de Châlons comme exemple, elle met surtout en évidence l'importance d'effectuer un décloisonnement géographique avec d'autres régions artistiques avoisinantes afin de comprendre le phénomène de circulation autour des artistes, des œuvres et des modèles.

[47] Zerner 1996, p. 217-218.
[48] Chédeau 2002, p. 205-209.

La fin du XX^e siècle et le début du XXI^e siècle voient le corpus de notre peintre s'enrichir de plusieurs attributions. En 1998, Jean-Christophe Baudequin lui donne une *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste* (cat. I.3) conservée au Musée Calvet et auparavant jugée italienne[49]. Dix ans plus tard, il lui attribue un tableau du même sujet qui se trouve au Musée des Beaux-Arts de Besançon (I.7), une *Pietà* du Musée Calvet (cat. III.3), ainsi qu'un dessin de *Samson ébranlant les portes du temple*[50]. Imola Kiss entama une thèse de doctorat en 2010 sur « Simon de Châlons et la peinture en Provence au XVI^e siècle » et dont elle tira un article sur diverses pistes de recherche à propos des débuts de l'artiste[51]. Elle interrompit le projet en 2012, que nous reprenons avec la présente étude. Deux ouvrages publiés en 2015 complètent ces contributions : un premier de Sophie Kovalevsky et Marie-Claude Léonelli consacré à la restauration et l'étude du *Couronnement de la Vierge* de 1539, et un nouveau catalogue des peintures françaises du Musée Calvet par Georges Brunel. Le premier fournit de nouveaux apports significatifs, comme la collaboration avec Pierre Malet pour l'*Incrédulité de saint Thomas* de 1535. En 2019, dans le volume *Peindre à Avignon aux XV^e-XVI^e siècles*, nous avons pu attribuer sur des bases stylistiques et documentaires deux nouvelles œuvres à Simon de Châlons, une *Adoration des bergers* passée sur le marché de l'art en 2017 (cat. I.13), ainsi que le *Retable Grilhet dit Berton* dans une collection particulière avignonnaise (cat. I.8)[52].

La peinture en Provence au XVI^e siècle

Afin de remettre l'étude du cas Simon de Châlons dans son contexte, il nous faut à présent envisager l'historiographie relativement pauvre de la peinture en Provence à la Renaissance de façon plus globale. A l'instar de Simon de Châlons, l'étude de la peinture provençale du XVI^e siècle a été éclipsée par ses voisins plus célèbres des XV^e et XVII^e siècles et n'a pas attiré l'attention des chercheurs avant les années 1980. Auparavant, seuls les quelques érudits provençaux de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles mentionnés précédemment se sont assidûment efforcés de dépouiller les archives et les minutes notariées ainsi que de recenser les œuvres d'art locales. Bien qu'aucune monographie n'ait été publiée à cette époque, grâce au dépouillement des documents d'archives par l'abbé Requin, le docteur Pansier et Adrien Marcel, nombre de prix-faits et de commandes ont pu être retrouvés et transcrits de manière partielle, mettant en lumière une activité artistique la plupart du temps destinée à une fonction

[49] Malgouyres 1998, p. 10-11.
[50] Baudequin 2008, p. 26-29 ; le dessin doit cependant être rejeté.
[51] Kiss 2011, p. 147-163.
[52] Larraz 2019, p. 199-209.

religieuse et tout à fait considérable sur l'ensemble du XVI[e] siècle. Un tableau de François Marius Granet (1775-1849), peintre d'Aix-en-Provence, témoigne de cet intérêt naissant pour la peinture provençale ancienne. Intitulé *Intérieur d'une salle d'asile* (fig. 3), la toile réalisée en 1844 présente une scène de genre dans un orphelinat d'Aix, avec au mur, bien au centre de l'image, un tableau représentant la *Miséricorde de la Vierge* entourée de quatre donatrices en prière. Ces dernières, qui portent des costumes des années 1570, pourraient être des bienfaitrices de l'ancienne charité (ou orphelinat) qui existait au XVI[e] siècle, laissant imaginer que Granet a copié une œuvre originale aujourd'hui disparue.

Fig. 3. François Marius Granet, *Intérieur d'une salle d'asile*, 1844. Aix-en-Provence, Musée Granet.

Il faut aussi mentionner la contribution de Léon-Honoré Labande avec son livre fondamental sur *Les primitifs français : peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale*, paru en 1932. Son travail reprend en réalité les contributions de ses illustres prédécesseurs qui n'avaient pas eu l'occasion de publier leurs notes manuscrites. Bien que la plus grande partie de l'ouvrage se concentre sur les primitifs du XV[e] siècle, l'auteur consacre plusieurs pages au premier tiers du XVI[e] siècle. Hyacinthe Chobaut continue le travail de ses collègues en publiant en 1939 un long article contenant des « Documents inédits sur les peintres d'Avignon, du Comtat et de la Provence occidentale de la fin du XIV[ème] au premier tiers du XVI[ème] siècle ». Comme dans le cas de Simon de Châlons, il faut donc attendre l'exposition marseillaise de 1987 sur *La peinture en Provence au XVI[e] siècle* pour obtenir une vue d'ensemble de la production picturale provençale à la Renaissance et des notices détaillées pour chaque artiste. Le séquençage

chronologique que les auteurs adoptent souligne la persistance de certains modèles archaïques, en parallèle avec l'évolution stylistique provoquée par l'arrivée de peintres comme Simon de Mailly. L'exposition a notamment permis de faire connaître au public de nombreux panneaux inédits révolutionnant la vision que l'on avait de certains artistes, comme Giovanni Capassini. La volonté avouée par Michel Laclotte dans l'avant-propos du catalogue de 1987 de voir se poursuivre le travail sur les peintres provençaux n'a malheureusement pas donné suite, bien que plusieurs restaurations d'œuvres aient été entreprises[53]. La période séparant Nicolas Dipre et Guillaume Grève n'a pas suscité davantage l'intérêt des chercheurs, laissant depuis, à quelques exceptions près, un véritable vide bibliographique. La Provence est pourtant, avec la Champagne et la Bourgogne, un des foyers artistiques de France les plus riches en œuvres d'art à cette époque : l'exposition de 1987-1988 a permis de recenser pas moins d'une centaine de panneaux et retables, toujours conservés dans des églises ou des musées locaux. La difficulté d'associer les tableaux subsistants avec les prix-faits et contrats retrouvés dans les minutes de notaires laisse facilement imaginer la quantité de retables perdus. Les frontières territoriales de la région ayant souvent varié au fil des siècles, il est aujourd'hui convenu que ce champ géographique de recherche correspond aux départements actuels des Alpes-de-Haute-Provence, du Vaucluse, des Bouches-du-Rhône et du Var. Nous n'incluons pas ici Nice, qui appartenait au Comté de Savoie dès la fin du XIV^{e} siècle avant de devenir la capitale du Comté de Nice en 1526, et qui développe un courant artistique singulièrement différent de ses voisins provençaux avec la dynastie des Bréa.

Les recherches actuelles

Depuis 1987, quelques études épisodiques ont complété certains dossiers, mais le manque subsiste. Les recherches de Patrick Varrot se concentrent principalement sur la production marseillaise et varoise des XVI^{e} et XVII^{e} siècles. Il a notamment publié un panneau inédit provenant de l'église paroissiale et qu'il attribue au peintre Jean Cordonnier[54]. L'enrichissement récent du corpus de Simon de Châlons, par Jean-Christophe Baudequin et par nous-même, prouve qu'un important travail reste à faire sur cet artiste, qui exerce un véritable monopole sur la production picturale avignonnaise pendant une trentaine d'années. Dernièrement, dans *Peindre à Avignon aux XV^{e}-XVI^{e} siècles,* Marie-Claude Léonelli a pu retracer les différents apports des érudits locaux à l'étude de la peinture provençale[55].

[53] Léonelli 2019, p. 20.
[54] Varrot 2012, p. 82-87.
[55] Léonelli 2019.

La question du décloisonnement technique, déjà traitée pour les autres régions de France depuis les années 1970, est plus difficilement abordable dans la mesure où les autres domaines artistiques sont sous-représentés en Provence suite aux outrages du temps. Malgré une grande production de verrières aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, comme l'ont démontré Joëlle Guidini-Raybaud[56] et plus récemment le neuvième volume du *Corpus Vitrearum*[57], les exemples conservés sont extrêmement rares et demeurent souvent anonymes. Le même constat s'impose pour la tapisserie, dont il existait une production locale assurée par plusieurs lissiers français et étrangers[58]. Les violences révolutionnaires ayant causé beaucoup de dégâts à Avignon, il ne serait guère étonnant que les somptueuses tapisseries aient été brûlées pour en extraire l'or des cendres, comme à Lyon au temps des Guerres de religion[59]. La sculpture du XVI^e^ siècle est mieux conservée, en particulier à travers la personnalité d'Imbert Boachon, et peut faire l'objet de comparaisons avec la peinture de chevalet.

Contexte historique

Comment alors expliquer ce silence dans la littérature ? Pour commencer, le sud de la France connaît aux XIV^e^ et XV^e^ siècles un développement artistique prodigieux, d'abord avec l'arrivée des papes et des grandes personnalités italiennes telles que Simone Martini et Matteo Giovanetti, puis avec des artistes comme Enguerrand Quarton, Nicolas Froment ou encore Josse Lieferinxe et la dynastie des Changenet. Ces grands noms continuent encore aujourd'hui de monopoliser la fascination des historiens de l'art, sublimée dans la célèbre *Ecole d'Avignon* de Michel Laclotte et Dominique Thiébaut en 1983. Le siècle qui suit semble ainsi avoir été perçu comme une phase de déclin après les grandes heures des primitifs, s'achevant avec Nicolas Dipre vers 1510-1520. L'essor économique et religieux qu'avaient connu le Comtat Venaissin et les régions environnantes aux XIV^e^ et XV^e^ siècles grâce à la présence pontificale paraît s'estomper peu à peu au cours du XVI^e^ siècle. En effet, la fin du mécénat pontifical et princier, ainsi que le rattachement de la Provence au royaume de France en 1482, la prive de son statut de capitale et de centre artistique[60].

---

[56] Guidini-Raybaud 2003.

[57] Corpus 2020.

[58] Chobaut 1943, p. 41-42 : « En 1529, Jacques de Vanduyse ou de Vauduyse, tapissier de Tournai, avait fait pour Jean de Sobia, précenteur du chapitre de Saint-Didier *"nonnullas pecias sive spalerias tapissier ad portrach …, in figuris, armis et coloribus tune conventis…*", à raison de seize sous tournois l'aune carrée, mesure des Flandres. Ce tapissier habitant encore Avignon en 1538. Ont été encore relevés les noms de : Antoine Granier (1549), Nicolas Baud (1550-1560), du diocèse de Besançon, qui faisait en 1555 des couvertures en tapisserie de diverses couleurs, Chrétien Triquel, d'Orléans (1552), Jacques Delaroche (1569) ».

[59] Roques 1963, p. 213.

[60] Marseille 1987, p. 18-19.

Il faut toutefois demeurer prudent avec cette vision un peu simpliste de la situation économique, politique et religieuse de la Provence qui aurait freiné la production picturale. Comme le souligne Marc Venard[61], bien que les papes retournent à Rome, Avignon demeure une capitale ecclésiastique importante avec la présence d'un légat exerçant ses pouvoirs sur la ville et les provinces avoisinantes et amenant une cour prestigieuse. Les riches familles qui s'étaient établies à Avignon au XV^e^ siècle continuent au siècle suivant à faire partie des classes dirigeantes : nous retrouvons les Pérussis, les Rhodes, les de Bus ou encore les Grilhet responsables de commandes artistiques remarquables, passées notamment au représentant le plus illustre de la peinture provençale du XVI^e^ siècle, Simon de Châlons. De nouvelles familles, qui engagent aussi le peintre, s'intègrent également à ce milieu de mécénat, comme les Berton, les Romieu ou les Fortia.

La première moitié du siècle connaît un rayonnement et une prospérité économique considérables, en particulier grâce à la place qu'Avignon occupe à mi-chemin entre le port de Marseille et les foires de Lyon, où sa manufacture et son commerce de la soie rapportent énormément (fig. 4). L'axe Nord-Sud commandé par la Saône puis le Rhône engendre la diffusion de l'humanisme ainsi que de nouveaux modèles grâce à la circulation des artistes, des idées, des estampes et des œuvres. La cité papale, en tant qu'étape presque obligatoire pour les gens du Nord se rendant en Italie, et inversement, est un carrefour attirant des cultures variées. La ville tire des bénéfices d'autres activités, comme les industries de la campagne comtadine, ou encore la banque et le prêt d'argent, prospère grâce à la présence de fermes aux revenus ecclésiastiques et seigneuriaux[62]. De manière générale, la richesse foncière des bourgeois, des notables et des marchands, mais aussi du clergé, leur permet également de drainer des recettes considérables.

[61] Venard 1993, p. 87-89.
[62] Gagnière et al. 1979, p. 316.

Fig. 4. Pierre Bonirote, *Origines de la fabrication des étoffes de soie à Lyon en 1536*, 1849. Lyon, Musée des Beaux-Arts.

Avignon possède en outre un statut religieux unique en Provence, à la différence des autres évêchés provinciaux, car elle en est non seulement la métropole, siège de l'archevêché, mais également car elle seule obéit à la loi commune d'être divisée en plusieurs paroisses qui peuvent ainsi imposer leur assise matérielle et canonique (fig. 5)[63]. Le séjour des papes entraîne de plus au cours du temps la prolifération de couvents, aussi bien d'hommes et de femmes, de monastères, de chapitres et de collèges dont l'activité continue au cours du XVI[e] siècle et favorise naturellement la commande artistique. Il faut aussi mentionner l'existence des hôpitaux, des aumônes et surtout des très nombreuses confréries de métiers (plus d'une centaine d'après les recherches du docteur Pierre Pansier), et des cinq confréries de Pénitents. L'extraordinaire concentration des confréries et leur nécessité, parfois explicitement indiquée dans la rédaction de leurs statuts, de posséder l'image de leur saint patron, leur confère une place particulière dans la commande de retables[64]. Autre aspect exceptionnel en Provence, chaque communauté, hormis Avignon, est chargée de la gestion de son patrimoine religieux[65]. Il leur incombe donc de fournir et entretenir le matériel de culte, et bien évidemment, de se procurer des œuvres d'art.

[63] Venard 1993, p. 909.
[64] Venard 1993, p. 211.
[65] Venard 1993, p. 919-920.

Fig. 5. Plan d'Avignon au XVI[e] siècle, *Civitates orbis terrarum*, Cologne, après 1575. Paris, BnF, Cartes et plans, GE DD 1605 (72).

Malgré l'élection en 1541 d'un nouveau légat, Alexandre Farnèse, apportant avec lui un nouveau courant d'italianisme, la seconde moitié du siècle voit la fortune avignonnaise migrer vers Lyon, et son activité économique ralentir en conséquence. En tant que relai principal de la voie rhodanienne, Lyon s'accapare la convergence des marchands et du commerce venant du Nord et du Sud. Il faut aussi compter sur la concurrence des villes italiennes, notamment Gênes. On pourrait croire que l'arrivée des Guerres de religion en 1562, qui coïncide avec la mort de Simon de Châlons, annonce fatalement un repli artistique. En tant que cité papale, Avignon craint d'être au cœur des affrontements, mais elle échappe aux destructions des troupes catholiques lors de la violente campagne de l'été 1562. Face au Languedoc et au Dauphiné, tous deux protestants, la ville occupe alors une position stratégique pour défendre le catholicisme en Provence[66]. L'établissement du catholicisme tridentin entraîne la création de nouveaux ordres religieux : les Minimes, les Capucins et les Jésuites font une entrée remarquée à Avignon alors que les anciens ordres réforment leur observance à la règle médiévale. Le fameux décret du Concile de Trente sur la représentation des *histoires* peut ainsi s'observer dans plusieurs commandes de la seconde moitié du XVI[e] siècle, dans le but d'instruire le spectateur aux mystères de la rédemption et de la foi. En dépit des troubles et de la guerre, l'activité artistique ne diminue pas. Au contraire, l'établissement de nouvelles règles cléricales favorise le remplacement, et parfois la destruction, d'anciens retables jugés non conformes. Les commandes affluent et nombre de peintres sont recensés dans les documents d'archives,

[66] Gagnière et al. 1979, p. 345.

alors que l'on considère traditionnellement la reprise d'activité picturale en 1610, lorsque Avignon et la Provence connaissent un nouvel âge d'or artistique.

Les œuvres face au temps

Fort heureusement, le Comtat Venaissin et la Provence de manière générale, conservent un grand nombre d'œuvres de la Renaissance. En tant que bastion catholique et propriété du Saint Siège, la région a en effet relativement peu souffert des destructions iconoclastes des Guerres de religion, au contraire de ses voisins dauphinois et lyonnais. Bien que les huguenots aient projeté de s'emparer d'Avignon, la ville ne fut jamais prise, lui permettant de conserver une grande partie de son patrimoine religieux[67]. Elle n'a cependant pas échappé à des attaques de la part des réformés, en particulier dans des petits bourgs moins bien défendus que la capitale administrative. C'est le cas dans le village du Thor, dont le retable de l'église est détruit par les réformés, probablement dans les années 1560. C'est pour cette raison que le peintre Pierre Duplan est engagé en 1585 par le recteur et les collégiens du collège Saint-Pierre du Roure pour fournir un nouveau retable figurant une *Adoration des Mages* et une autre scène déjà représentée dans l'ancienne œuvre, « *suivant l'ancien retable qui estoit devant les troubles* »[68].

Il faut aussi prendre en compte les changements de goût esthétiques et liturgiques qui ont fatalement entraîné la disparition de retables et autres œuvres au fil des siècles. A ce titre, un exemple du début du XVII[e] siècle est parlant : en 1612, noble Balthazar de Merles, sieur de Beauchamp, et Marie de Merles s'adressent à l'archevêque d'Avignon, lui expliquant « *que ses ancêtres auroyent fait faire dans l'église collégielle et parrochielle de Sainct Agricol un fort beau et honorable retable de Notre-Dame de Pitié et ycelui doté de belles fondations comme aussy fait fère un fort beau tabernacle de pierre, du costé de l'Evangile, du grand autel, dans lequel se retenoit ordinairement le sainct Sacrement de l'Eucharistie, auprès duquel est la sépulture de la maison de Merles* »[69], et que c'est l'intention du chapitre de Saint-Agricol de détruire ce tabernacle « d'une antiquité fort notable »[70]. Le doyen de Saint-Agricol désire en fait enlever le retable afin d'ouvrir la muraille contre laquelle il est posé afin de remettre « *le cledis de brunze qu'est à la chapelle de Messieurs de Grilhets* »[71]. L'archevêque accède à leur requête et interdit au doyen et au chapitre de démolir ni l'autel ni le retable de Notre-Dame de

[67] Reyne et Bréhier 2002, p. 87-88.
[68] BMA, ms. 5712, fol. 166, 194.
[69] Cité de Duhamel 1914, p. 74.
[70] Duhamel 1914, p. 74.
[71] Cité de Duhamel 1914, p. 74. Le cledis est un mot provençal désignant une grille.

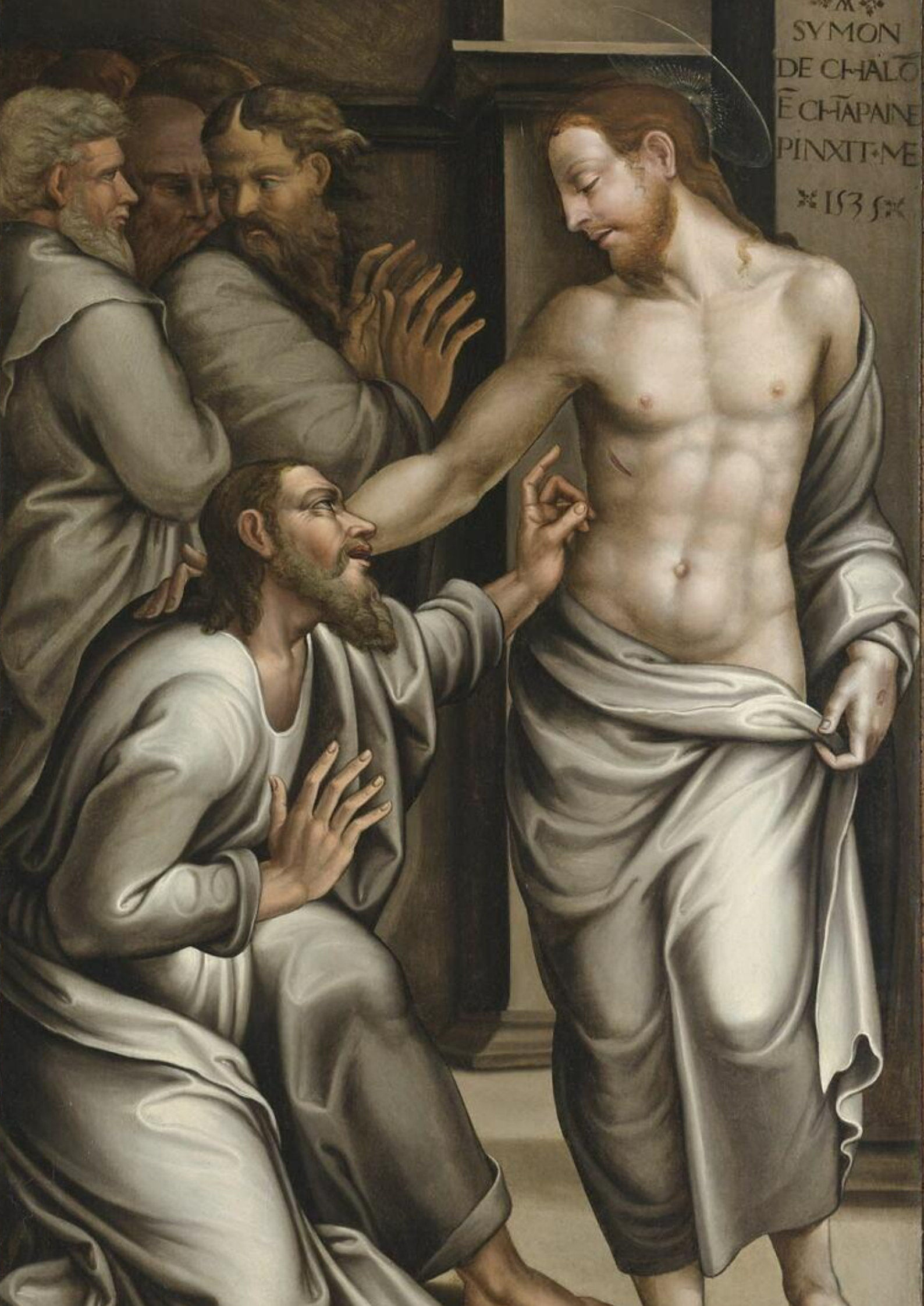
Pitié, et d'ainsi troubler la sépulture des de Merles. Selon nous, ce tabernacle correspond à celui commandé par François de Merles, fils de Louis de Merles, primicier de l'Université d'Avignon et docteur en droit décédé en 1509, qui demande à être enseveli dans l'église Saint-Agricol[72]. Cet exemple illustre non seulement l'attachement de descendants pour une œuvre commandée par un de leurs ancêtres, mais surtout la valeur artistique qui lui est accordée plus de cent ans après sa réalisation. Malgré les efforts de la famille de Merles, le retable a fini par disparaître à une époque inconnue, comme beaucoup d'œuvres dont le sort reste aujourd'hui à déterminer.

Bien que la ville ait échappé aux destructions des huguenots, elle ne peut éviter le vandalisme révolutionnaire. L'ampleur des dégâts causés par la Révolution trouve écho dans un témoignage contemporain poignant : « *Nous voyons les portes de la ville démolies ; les créneaux des murailles abattus, le palais des Papes saccagé ; les églises détruites, toutes les cloches sans exception, mises en pièces ou enlevées ; plusieurs couvents d'hommes et de filles rasés, les autres dévastés ; les tombes ouvertes, les corps des personnages les plus respectables, des Papes, des Cardinaux, des évêques exhumés et foulés aux pieds, les inscriptions et les statues brisées… Ces désordres ne doivent pas être imputés à la fureur momentanée d'une populace frénétique ainsi qu'on veut le persuader. C'est avec réflexion et de sens froid que l'on a attaqué nos monuments ; des maçons étaient payés à la journée pour anéantir les ouvrages de l'art…* »[73]. Heureusement, les tableaux sont relativement épargnés, en partie grâce au projet de formation d'un « *Museum* », mais aussi car certains sont destinés à des ventes particulières[74].

Malgré ces destructions et ces déplacements, les œuvres conservées de la main de Simon de Châlons, pour la plupart dans la ville des papes et la région environnante, sont encore fort nombreuses et forment des jalons essentiels dans notre compréhension de sa production, qui peut être enrichie par de nouveaux apports. Les autres témoins de la peinture provençale du XVI^{e} siècle, plus rares, offrent des points de comparaison essentiels pour appréhender de façon globale la production peinte du sud de la France et les conditions du métier de peintre. De

[72] Balincourt 1903, p. 31. La famille de Merles était aisée : un livre de raison de Louis de Merles recense une dépense de 105 florins, 10 gros, pour « *lo peintre en veyrias et autras peinturras fachas a la dicta meyson* ». Balincourt 1903, p. 70.
[73] Thomas 1989, p. 113 et suivantes ; BMA, ms. 2066, fol. 52-53v (*Mémoire sur la dévastation qu'ont subi la ville d'Avignon et N.D. des Doms en particulier, en 1794*. Cité de Reyne et Bréhier 2002, p. 96-97).
[74] Reyne et Bréhier 2002, p. 97.

manière plus générale, il s'agit donc de comprendre la dynamique des échanges et la circulation des modèles et des œuvres, ainsi que les déplacements des artistes au sein du Comtat Venaissin, tout en abordant la question de leurs réseaux professionnels de collaborateurs et de commanditaires.


SYMON
DE CHALŌ
Ē CHĀPAINE
PINXIT ME
1535

I. Les premières années (1535-1540)

Ce premier chapitre aborde la question des œuvres de jeunesse de Simon de Châlons et explore diverses hypothèses sur ses années de formation, qui demeurent floues en l'absence de tout document précédant son arrivée à Avignon. Ses collaborations avec les peintres Henri Guigues et Pierre Malet éclairent la culture et les modèles conditionnant ses premiers tableaux connus, l'*Incrédulité de Saint Thomas* avec le *Noli me tangere* de 1535 (cat. I.1), et le *Couronnement de la Vierge* de 1539 (cat. I.2). Le contexte particulier de la commande du *Couronnement* permet de comprendre comment Simon de Châlons se positionne comme le peintre incontournable d'Avignon, place privilégiée qu'il occupe jusqu'à sa mort. Première œuvre entièrement de sa main, ce retable présente les caractéristiques essentielles de son style que nous retrouvons tout au long de sa carrière. Cette manière, au croisement du Nord et du Sud, doit également être comprise par ses origines champenoises, une région perméable à diverses influences dans le premier tiers du XVI^{e} siècle.

I.1. Les collaborations avec Henri Guigues et Pierre Malet

Les premières années d'activité de Simon de Châlons sont aujourd'hui connues grâce à ses collaborations avec deux peintres établis à Avignon et à Aix-en-Provence. Le premier est Henri Guigues, dans l'atelier avignonnais duquel il se trouve en janvier 1533 (reg. 1) et par lequel il a peut-être été formé après son départ de Champagne, car c'est à ses côtés qu'il est documenté pour la première fois. C'est sûrement par l'intermédiaire de Henri Guigues, qui importe les modèles de Raphaël en Provence dans les années 1520, que Simon de Châlons entre en contact avec la production romaine. Le second, Pierre Malet, est un peintre tournusien actif à Aix formant un parallèle stylistique intéressant avec Simon de Châlons, qui achève un de ses retables en 1535 (cat. I.1). Ces partenariats nous permettent de mieux comprendre les choix formels et stylistiques des œuvres de jeunesse de notre artiste, lesquels conditionnent également ses ouvrages plus tardifs.

I.1.1. Henri Guigues

Redécouvert par l'abbé Requin à l'aube du XX^e^ siècle[75], Henri Guigues a été jusque récemment considéré comme le maître de Simon de Châlons, hypothèse aujourd'hui mise en doute[76]. Savoyard originaire du diocèse de Genève, il est documenté à Avignon pour la première fois en 1525, après un séjour à Rome. Jean Lesselier, dans une étude sur Saint-Louis-des-Français de Rome parue en 1931, a pu retrouver son nom dans des registres de l'église, datés du 22 octobre 1522[77]. On le dit « *de Cesi Gebennensis diocesis* », c'est-à-dire de Cessy, près de Gex et appartenant au diocèse de Genève[78]. Son arrivée à Rome pourrait coïncider avec le début des troubles de la Réforme à Genève vers 1520, que le peintre aurait pu fuir pour se réfugier auprès des nombreux curialistes savoyards et genevois à Saint-Louis-des-Français[79]. Il y travaille pour l'architecte et sculpteur rouennais Jean de Chennevières, chargé du nouveau projet de l'église française. Henri Guigues y fréquente notamment ses compatriotes et peintres Jean Perseval, Lambert Antoine, Vincent Raymond et Pierre Carlier[80]. Toujours en 1522, lui et plusieurs de ses confrères se portent caution pour libérer Jean de Chennevières, qui avait été emprisonné

[75] Requin 1904.
[76] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 41-42.
[77] Lesselier 1931, p. 255.
[78] Lesselier 1931, p. 255.
[79] Varrot 2009a, p. 222-224.
[80] Lesselier 1931, p. 255.

suite à la menace d'un prêtre[81]. Le 8 octobre 1524 sont effectués les derniers paiements pour le chantier de Saint-Louis : c'est visiblement à ce moment-là que Henri Guigues quitte Rome pour s'installer à Avignon[82], où nous le trouvons dans une pièce d'archives le 11 août 1525.

En 1939, Hyacinthe Chobaut met à jour ce document dans lequel les bailes de la confrérie de Notre-Seigneur-Jésus-Christ de l'Isle-sur-Sorgue passent prix-fait pour un retable aux peintres Henri Guigues, qualifié de savoyard, et Jean de Condon, « *franchigena* »[83]. Il est convenu qu'au centre se trouvera la *Circoncision*, à droite l'*Annonciation*, à gauche l'*Ange apparaissant à Joseph* et sur la prédelle la *Cène*[84]. Le peintre-verrier Philippe Garcin est témoin de l'acte. La carrière et la vie de Jean de Condon demeurent un mystère. Nous savons uniquement que Jean Maynier d'Oppède, premier président du Parlement d'Aix, l'engage en février 1525 pour l'exécution d'un retable destiné à la chapelle de son château[85]. Son nom pourrait suggérer une origine occitane, de la ville de Condom, dans l'actuel département du Gers[86]. La qualité d'un tel commanditaire laisse imaginer qu'il devait être un peintre d'un certain talent et renom. Le catalogue de 1987 avait émis l'hypothèse, avec beaucoup de prudence, qu'il aurait pu être recruté par Jean Maynier pour peindre le fameux *Retable du Parlement d'Aix* (Aix-en-Provence, église Saint-Esprit)[87].

La seconde commande connue de Henri Guigues date de 1526, lorsque les consuls de Mazan, commune voisine de Carpentras, s'adressent à lui pour la décoration d'un retable de la sainte Vierge destiné à l'autel de leur église paroissiale, au prix de 60 écus[88]. Il reçoit un acompte de 18 écus le 26 novembre de la même année[89]. Le 24 février 1527, les recteurs de la confrérie de la Sainte-Croix d'Avignon le chargent de réaliser la polychromie du retable en pierre de leur chapelle pour 90 écus, sous la caution du même Philippe Garcin déjà rencontré en 1525 et qui était également originaire de Genève[90]. Comme le remarque l'abbé Requin, il se peut qu'ils aient fait appel à Garcin pour s'assurer de la compétence et de la bonne foi de Henri Guigues, car ce dernier n'était pas établi depuis longtemps à Avignon et n'avait peut-être pas encore fait

[81] Lesselier 1931, p. 259-260.
[82] Lesselier 1931, p. 253.
[83] Chobaut 1939, p. 111 ; ADV, 3 E 38 / 705, fol. 115v-116v.
[84] Chobaut 1939, p. 111.
[85] Chobaut 1939, p. 18.
[86] Mesuret 1965, p. 25.
[87] Marseille 1987, p. 76, n°14.
[88] Requin 1904, p. 510 ; ADV, 3 E 5 / 508, fol. 76-76v.
[89] Requin 1904, p. 510 ; ADV, 3 E 5 / 508, fol. 76-76v.
[90] Requin 1904, p. 510-511.

ses preuves auprès de la communauté[91]. Philippe Garcin est bien documenté : en complétant les notes héritées de l'abbé Requin[92], le docteur Pierre Pansier a découvert de nombreuses pièces d'archives permettant de situer son activité entre 1499 environ et 1531, année de sa mort (Henri Guigues et deux autres peintres, Jean Rollier et Pierre Soquet, ou Choquier, sont témoins de son testament le 18 juin)[93]. Il est surtout connu pour avoir réalisé des vitraux, bien qu'il soit parfois engagé pour peindre des armoiries, des plafonds ou encore des décors et des accessoires de théâtre. Il travaille non seulement régulièrement pour la municipalité d'Avignon, mais également pour d'importantes familles locales, comme les Pérussis, les Doni, les Baroncelli et même le cardinal légat François de Clermont[94].

Un tel réseau de commanditaires expliquerait pourquoi les consuls de Mazan lui demandent de se porter garant de Henri Guigues. Joëlle Guidini-Raybaud note qu'au-delà de sa réputation qu'elle qualifie d'« incontournable », il attire particulièrement l'attention pour avoir entretenu des relations très étroites avec ses confrères[95]. Les vitraux provençaux du XVI^e^ siècle ayant malheureusement presque tous disparu, les seuls ouvrages de Philippe Garcin que nous conservons sont les décors de la façade et du portail de l'église Saint-Pierre d'Avignon (fig. 6), dont il dessine les plans en 1512 (« *in modum et formam contentam in forma sive pertra facto per magistrum Filippum Garcini, pictorem Avinionensis* »)[96]. Postérieurs à la construction de l'église de 1358, ces éléments architecturaux typiques du début du XVI^e^ siècle sont révélateurs de sa culture artistique, parallèle à celle de Henri Guigues. S'ajoutant aux éléments gothiques originaux, de nombreux motifs de la Renaissance italienne tels que des pinacles, des guirlandes, et des couronnes de fleurs et de feuillage ornent le bâtiment[97]. L'influence de la Péninsule sur les différents arts avignonnais dans le premier tiers du XVI^e^ siècle est en effet un élément capital pour appréhender les corpus de peintres comme Henri Guigues et Simon de Châlons.

[91] Requin 1904, p. 511.
[92] BMA, ms. 4509, fol. 22.
[93] BMA, ms. 5712, fol. 227.
[94] En 1516, il est engagé pour réparer les vitraux de la Grande Chapelle supérieure du Palais des Papes, c'est-à-dire la Chapelle de Benoit XII (chapelle de Saint-Jean). Colombe 1922, p. 58.
[95] Guidini-Raybaud 2003, p. 60.
[96] BMA, ms. 5712, fol. 241 ; Requin 1904, p. 511.
[97] Hallays 1921, p. 52.

Fig. 6. D'après Philippe Garcin, *Façade de l'église Saint-Pierre*, 1512, Avignon.

Henri Guigues collabore par ailleurs en 1530 avec Philippe Garcin pour la réalisation des vitraux commandés par les frères Henri et Rasonin de Rouvillasc (ou Rovigliasc). Nous ne conservons que la quittance finale, datée du 18 janvier 1531 après résolution de litiges concernant le paiement[98]. L'abbé Requin suppose, à juste titre, que ces vitraux auraient pu être destinés à la chapelle qu'ils venaient de faire construire dans l'église de l'Observance, ou bien au château du Barroux dont ils étaient les propriétaires[99]. Cependant, cette dernière hypothèse est selon nous impossible car ils n'acquièrent cette seigneurie qu'en 1536, alors qu'elle est mise en gage par Antoine de Cardaillac, qui s'était lourdement endetté auprès de Henri de Rouvillasc[100]. Ils accèdent à cette même occasion au rang de nobles, Le Barroux étant un fief octroyant le titre de baron[101]. Originaires du Piémont, Henri I^er^ de Rouvillasc et ses fils s'installent à Avignon au début du XVI^e^ siècle[102]. Ils suivent l'exemple des grandes familles italiennes ayant émigré dans le Comtat Venaissin et y exercent une activité bancaire et marchande par le transit de livres et de lettres de Lyon à Avignon, amassant ainsi une fortune colossale[103]. Ils possédaient par conséquent des revenus importants pour commander des œuvres d'art aux artistes locaux, comme Henri Guigues en 1531, mais aussi le sculpteur Imbert

[98] BMA, ms. 5712, fol. 231.
[99] Requin 1904, p. 511.
[100] Venard 1993, p. 986.
[101] Vanhouck 2013, p. 7.
[102] Rasonin, le frère de Henri, achète aussi une maison à la rue de l'Argenterie. Henri était membre du Conseil de ville et un des fermiers de gabelles d'Avignon, ce qui l'amène à jouer un rôle dans l'engagement d'Alciat à l'Université d'Avignon en 1519. Girard 1959-1960, p. 33.
[103] Venard 1993, p. 264.

Boachon. Ce dernier est engagé par les frères Rouvillasc en 1528 pour réaliser la sculpture d'un tombeau, un autel et un retable destiné à leur chapelle dans l'église de l'Observance[104], probablement la même qui accueille les vitraux de Guigues et Garcin trois ans plus tard. Le retable des Rouvillasc n'est malheureusement pas conservé, mais une comparaison avec celui de Perrinet Parpaille (fig. 7), dans l'église Saint-Pierre d'Avignon, permet de comprendre le choix de l'artiste : Imbert Boachon répond au désir de modernité et d'italianisme de ses commanditaires en sculptant des triptyques imitant des compositions peintes. On y voit des figures de saints en pieds (remplacées au XIX^{e} siècle) dans un cadre composé d'une frise et d'une corniche à l'antique, ainsi que d'une prédelle avec une *Cène* d'après Léonard de Vinci, et d'un superciel typiques des retables provençaux. Henri Guigues et Philippe Garcin s'inscrivent donc dans une continuité culturelle avec le sculpteur par leur répertoire innovant de motifs italiens.

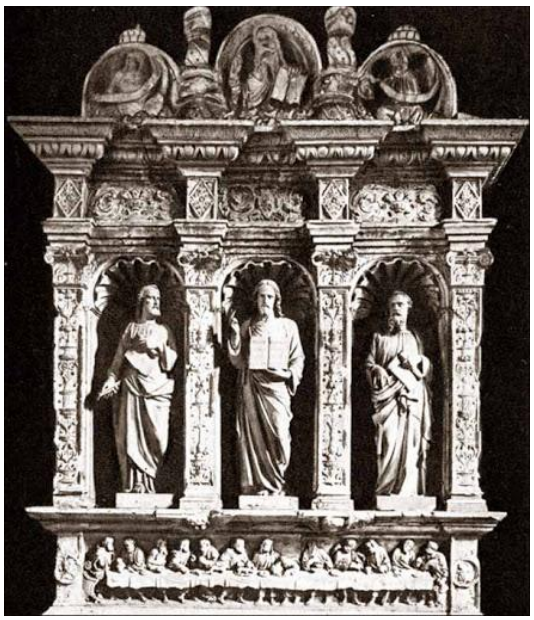


Fig. 7. Imbert Boachon, *Retable de Perrinet Parpaille*, vers 1520-1530. Avignon, église Saint-Pierre.

Ce phénomène d'ascension de gentilshommes en nobles provinciaux aux moyens suffisants pour acquérir et commander des œuvres d'art n'est pas propre aux Rouvillasc : cette métamorphose s'opère également chez les Baroncelli à Javon, les Berton à Crillon, les Fortia aux Pilles, ou encore Claude-Philippe Grilhet aux Taillades[105]. Notons que la plupart de ces familles font appel à Henri Guigues, et plus tard à Simon de Châlons, pour la réalisation de

[104] Requin, 1898, p. 425 ; Mognetti 2003, p. 25. Le retable devait représenter la *Nativité* avec sainte Elisabeth, et la prédelle une *Adoration des Mages* (selon la même disposition que la *Cène* du retable de Perrinet Parpaille).
[105] Venard 1983, p. 987.

retables destinés à leurs chapelles familiales à Avignon, sans doute pour justifier par l'image leur anoblissement récent dans une sphère publique et religieuse. Il est commun que les marchands fraîchement arrivés dans le Comtat achètent terres, rentes, voire seigneuries, afin de s'inscrire dans une communauté sociale en se démarquant par la possession de biens. En effet, leur statut financier et social permet aux Rouvillasc d'intégrer un certain réseau culturel. Outre les artistes locaux, Henri de Rouvillasc est par exemple en contact avec le célèbre humaniste Boniface Amerbach, lui-même correspondant d'Erasme[106]. L'impact de cette famille sur la vie avignonnaise poursuit son cours au XVI^{e} siècle, notamment avec le fils de Henri, Louis de Rouvillasc, qui fait partie des douze fondateurs de la confrérie des Pénitents Blancs.

C'est auprès d'une autre confrérie, celles des Cinq-Plaies-du-Corps-de-Notre-Seigneur de Carpentras, que Henri Guigues s'engage en septembre 1531 à peindre une *Résurrection du Christ* « avec les gardiens du tombeau pour le retable de son autel »[107]. Etienne Roche, peintre de Carpentras, est mentionné comme témoin de l'acte. Selon Marie-Claude Léonelli, le tableau aurait été achevé et signé par Simon de Châlons et correspondrait à la *Résurrection du Christ* de Bédoin (cat. I.15)[108]. Comme le souligne Henri Zerner[109], dont nous suivons l'avis, il nous paraît très difficile d'accepter cette hypothèse, dans la mesure où le panneau est bien daté de 1552 et correspond stylistiquement à une phase tardive de la carrière de Simon de Châlons. En 1532, le banquier avignonnais Louis Breton (ou Berton) commande à Henri Guigues un retable dont le prix est fixé à 40 écus[110]. Mais le peintre, malade, ne peut terminer le travail avant de décéder vers la fin de l'année. C'est pour cette raison que ses confrères Simon de Châlons et Laurent de Rotterdam, d'Utrecht, maîtres peintres, promettent à Breton, le 24 janvier 1533, de terminer l'œuvre en cours (reg. 1)[111]. Cette dernière a peut-être été réalisée pour la chapelle de la famille Berton dans l'église des Cordeliers d'Avignon[112]. Henri Guigues s'était également engagé entre le 12 et 17 septembre 1532 à peindre un retable pour Louise Astoaud, dame de Mazan[113]. Les Astoaud étaient une très ancienne famille baronniale établie à Mazan, Murs et

[106] Vanhouck 2013, p. 9.
[107] Chobaut 1939, p. 29
[108] Marseille 1987, p. 37. Son hypothèse se base sur le fait qu'il y a une superposition de « deux couches de peinture chronologiquement très proches l'une de l'autre ». Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 48.
[109] Zerner 1996, p. 443-444, n. 39.
[110] Requin 1904, p. 511. Ce premier contrat est perdu et nous ne connaissons son existence que par l'intermédiaire du second, daté du 24 janvier 1533.
[111] Requin 1904, p. 511.
[112] Labande 1932, p. 43.
[113] Requin 1904, p. 511 ; Chobaut 1939, p. 11-12.

Lagnes. Il se peut que Louise d'Astoaud ait fait appel au peintre après avoir vu le retable qu'il avait réalisé quelques années auparavant pour les consuls de Mazan. Le contrat nous apprend que le panneau central devait représenter la Vierge sur le modèle d'une peinture semblable dans l'église des Carmélites d'Aix-en-Provence. Le panneau de droite comportait la *Mise au tombeau* et sur celui de gauche se trouvaient les *Marie au sépulcre*, avec *Jésus apparaissant à sa mère*, et au revers, *Dieu le Père entre la Vierge et saint Jean*. Enfin, sur la prédelle devait figurer *Jésus au milieu des douze apôtres* avec les armes de la donatrice. Les volets devaient quant à eux inclure les portraits de feu Jean Astoaud et de sa femme, avec une *Annonciation* en grisaille (« *faict à coulleurs blanches et noires* ») au revers[114]. Le tableau sera soumis à l'avis de François de Merulis, docteur en droit d'Avignon[115]. Catherine Vignon, veuve de Henri Guigues, donne quittance à Louise Astoaud le 5 février 1533[116]. Simon de Châlons, en tant que procureur de Catherine, donne la quittance finale le 16 février 1553 pour 20 écus et 26 gros (reg. 2), laissant raisonnablement imaginer qu'il a achevé le tableau[117]. Notre transcription de la quittance apporte un argument supplémentaire en faveur de cette hypothèse : Simon est défrayé pour le trajet entre Mazan et Avignon (« *hoc viagium factum per ipsum Symonem de loco Masani ad citatem Avinionensis, omnibus inclusis* »), assurément parce qu'il y a apporté le retable terminé. Laurent de Rotterdam n'apparaissant pas dans l'acte, il se peut qu'il ait déjà quitté la ville à ce moment-là. Il n'est pas inhabituel de voir une épouse ou une veuve apparaître dans les actes professionnels. Comme le note Philippe Bernardi pour le cas des artisans du bâtiment, « l'un des aspects les mieux documentés de son activité [de l'épouse ou de la veuve] est son intervention dans la comptabilité de l'entreprise », notamment les quittances ou les paiements d'associés[118]. L'œuvre est aujourd'hui perdue : selon nous, il se peut qu'elle ait été détruite ou vendue lorsque le seigneur Astoaud est condamné en 1581 à la perte de ses biens de Vaucluse, de Lagnes et de l'Isle, et à la démolition de sa maison et de son château de Mazan[119]. Le pape lui fait restituer ses possessions peu de temps après, à condition qu'il quitte le Comtat Venaissin[120], expliquant peut-être un déplacement précoce du retable.

[114] Chobaut 1939, p. 11-12.
[115] Chobaut 1939, p. 12.
[116] Requin 1904, p. 511.
[117] Chobaut 1939, p. 12.
[118] Bernardi 1996, p. 61.
[119] Joudou 1853, p. 285.
[120] Joudou 1853, p. 285.

Le retable de Genève

Aucune de ces œuvres à plusieurs mains ne subsiste, mais l'abbé Requin retrouva en 1904 un retable signé de la main de Henri Guigues dans le cabinet de M. de Lamothe-Mastin à Avignon et rédigea ainsi le premier article consacré au peintre savoyard[121]. Il s'agit d'une paire de volets dont le panneau central a disparu, et qui proviendrait du couvent des Augustins. Requin en fit lui-même une photographie, conservée aux Archives municipales d'Avignon (fig. 8). Présentés la même année au Louvre pour l'Exposition des primitifs français, les panneaux sont jugés par Henri Bouchot comme une « œuvre d'un médiocre contemporain de Simon de Châlons »[122]. Ce désintérêt et cette dépréciation de l'art de Henri Guigues trouvent écho en 1907 chez Alphonse Germain dans sa biographie sur les Clouet : « Henri Guigue ou Guigonis, bien nul si tous ses ouvrages ressemblaient aux *Adorations* de M. de Lamothe (Avignon) »[123]. D'après les photographies anciennes, nous pouvons déduire que l'œuvre est restaurée entre 1904 et 1906, date à laquelle elle fait partie de la section « art provençal » lors de l'Exposition Coloniale organisée à Marseille (fig. 9). Le retable est par la suite acquis en 1958 par le Musée d'Art et d'Histoire de Genève.

Fig. 8. Henri Guigues, *Annonciation*, vers 1525-1530. Photographie de l'abbé Requin (1904), Avignon, Archives municipales, inv. 67Fi457.

[121] Requin 1904.
[122] Bouchot 1904, p. 144.
[123] Germain 1907, p. 102.

Fig. 9. *Vue de l'Exposition Coloniale*, Marseille, 1906.

Sa présence dans une collection particulière avignonnaise au début du XX^e siècle pourrait suggérer que nous avons affaire à une des premières œuvres réalisées en Provence par Henri Guigues, c'est-à-dire aux alentours de 1525-1530. Sa provenance hypothétique du couvent des Grands Augustins, deuxième plus grande église après les Cordeliers avec vingt-deux chapelles avant sa destruction[124], pourrait suggérer qu'elle y ait été destinée à l'origine. Une *Annonciation* en grisaille (fig. 12-13) est peinte à l'extérieur, alors que l'intérieur présente une *Adoration des bergers* (fig. 10) et une *Adoration des Mages* (fig. 11), dont le style similaire aux panneaux de l'Isle-sur-la-Sorgue examinés plus loin confirme la datation. Le peintre signe « ANRIGUS GUIGO[NIS] ME [FEC]I[T] » sur le vase de l'*Adoration des Mages*. Pierre Bouffard a proposé en 1962 d'identifier ces panneaux avec la commande de Louise Astoaud[125], mais les sujets spécifiés dans le contrat ne correspondent pas aux scènes conservées. Malgré des restaurations plus anciennes (la photographie de l'abbé Requin révèle des panneaux très abîmés), l'œuvre était toujours dans un mauvais état de conservation lors de son arrivée à Genève. Les glacis avaient disparu à cause d'un nettoyage ancien abusif et de nombreux repeints se superposaient sur une couche picturale très usée, notamment sur les avers. L'analyse matérielle des panneaux par Victor Lopes en 2019 a permis de confirmer que l'œuvre a bien été réalisée à Avignon : « les dimensions des panneaux avec leurs bords non peints correspondent à la mesure ancienne de 6 pied ¾ sur pieds et demi d'Avignon (1 pied d'Avignon

[124] Joudou 1853, p. 418-419.
[125] Bouffard 1962, p. 66-67.

= 24,787 cm) »[126]. Les nombreuses carnations abrasées laissent à présent discerner le dessin sous-jacent des figures, des drapés et des silhouettes des corps. Comme le note Victor Lopes, celui-ci, réalisé au pinceau et à l'encre, a vraisemblablement été exécuté directement sur la couche de préparation car aucune trace de transfert n'a été détectée[127]. La technique du dessin sous-jacent à l'encre se retrouve d'ailleurs chez Simon de Châlons, notamment dans la *Sainte Parenté* de 1543 (cat. I.4 ; voir II.1.2.). Cette dernière et les panneaux de Genève révèlent des peintres à la main sûre et habile travaillant rapidement (les délais entre la commande et la livraison avoisinent les six mois en moyenne). La restauration de 2020-2021 a permis de redonner sa véritable valeur aux volets de Genève, jusqu'ici jugés durement en raison de leur état de conservation.

[126] Lopes 2019, p. 191. Les documents avignonnais se réfèrent en réalité à des pans (*palmorum*) et non pas des pieds.
[127] Lopes 2019, p. 193.

Fig. 10-13. Henri Guigues, *Adoration des bergers, Adoration des Mages*, avec au revers une *Annonciation*, vers 1525-1530. Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

D'un point de vue stylistique, la manière de Henri Guigues est naturellement imprégnée d'une influence italienne, et plus particulièrement raphaélesque, qu'il contribue à importer de manière très précoce en Provence dans le premier tiers du XVI[e] siècle. On peut également déceler un impact de modèles plus nordiques, comme ceux de Dürer, dont le peintre reprend certains motifs, notamment le cadre architectural et les bergers agenouillés de la gravure de l'*Adoration des bergers* de la *Petite Passion* (fig. 14)[128].

[128] Kiss 2011, p. 151.

Fig. 14. Albrecht Dürer, *Adoration des bergers*, vers 1510.

Les apports italiens trouvent logiquement leur origine dans le séjour romain de l'artiste, qui a pu admirer les œuvres de Raphaël et de ses compatriotes. Il a également dû rapporter bon nombre de gravures et de dessins d'études, un élément capital pour notre compréhension de son art et de celui de ses suiveurs provençaux. L'*Annonciation* (fig. 13) reprend de manière très fidèle, mais simplifiée, le même sujet gravé par Marcantonio Raimondi ou Marco Dente (fig. 15). Henri Guigues reproduit les poses des figures à l'identique, quoiqu'elles soient plus lourdes et moins gracieuses, en les habillant de drapés bien moins élaborés. Le prie-Dieu est lui aussi réduit à ses lignes les plus essentielles, au contraire des marqueteries finement confectionnées chez le maître italien, tout comme les sols et les éléments architectoniques, interprétés dans un synthétisme extrême. Le peintre savoyard se permet cependant quelques libertés, comme l'omission de Dieu le Père et des angelots, et l'ajout d'un phylactère et d'un vase rempli de lys blancs. Le modèle raphaélesque est à nouveau présent dans l'*Adoration des Mages* (fig. 11), dont la Vierge tenant le pied de Jésus est une citation directe de la même scène de la treizième baie de la loggia du Vatican (fig. 16), elle aussi reproduite dans les projets dessinés de la *Scuola nuova*. Le mage agenouillé baisant le pied du Christ est également une variante de cette peinture murale. Un parallèle peut aussi être établi avec la culture savoyarde que Henri Guigues a dû connaître avant d'émigrer. Bien que la production artistique du duché de Savoie dans le premier tiers du XVI^{e} siècle est fortement conditionnée par les apports piémontais, véhiculant eux-mêmes les modèles de Raphaël, on y trouve également des

personnalités de culture flamande[129]. Ce langage composite semble donc avoir exercé un impact sur le peintre et se retrouve plus tard chez son collaborateur, Simon de Châlons.

Fig. 15. Marcantonio Raimondi ou Marco Dente d'après Raphaël, *Annonciation*, vers 1515.

Fig. 16. Raphaël, *Adoration des Mages* (détail), vers 1518-1519. Vatican, loggia.

Le retable de l'Isle-sur-Sorgue

La seconde œuvre subsistante de Henri Guigues est connue grâce à Hyacinthe Chobaut (1939) et Mathieu Varille (1946)[130], qui identifient le retable commandé le 11 août 1525 avec trois panneaux de l'église Notre-Dame-des-Anges de l'Isle-sur-Sorgue représentant l'*Ange apparaissant à Joseph* (fig. 17), la *Circoncision* (fig. 18) et l'*Annonciation* (fig. 19). La prédelle représentant la *Cène* est perdue. Le prix total est fixé à 60 écus d'or[131]. La quittance dans la marge du prix-fait est datée du mois de novembre 1525, indiquant une exécution très rapide de la part des menuisiers et des peintres.

[129] Par exemple Jean Baudichon ou Le Maître de la Rochette (Jean de l'Arpe ?), qui interprète les modèles piémontais dans un langage plutôt germanique. Il existe aussi des œuvres flamandes isolées comme la *Crucifixion* du trésor de la cathédrale de Chambéry, datable vers 1500. Voir Elsig 2002 et 2016.
[130] Chobaut 1939, p. 111 ; Varille 1946, p. 104-106.
[131] Chobaut 1939, p. 111.

Fig. 17-19. Henri Guigues et Jean de Condon, *Retable de la Circoncision*, 1525. Isle-sur-Sorgue, église Notre-Dame-des-Anges.

Après une lecture plus complète du prix-fait, Hélène Pichou a pu déterminer que le retable devait être composé d'un seul compartiment séquencé iconographiquement[132]. En effet, la forme semi-circulaire des deux panneaux latéraux et les parties manquantes des anges attestent que le retable originel a été découpé à une époque postérieure et remonté dans des cadres tardifs. L'encadrement originel comportait des corniches, des frises, des pilastres peints d'or bruni, et un champ d'or fin[133]. Marie-Paule Vial avait cependant émis des doutes sur cette attribution par son interprétation du prix-fait, qui demande aux peintres d'utiliser « de bonnes couleurs d'or et d'azur fins », aujourd'hui disparues. Toutefois, c'est une demande très courante au XVI^e^ siècle de la part des commanditaires : de nombreux prix-faits requièrent des peintres, dont Henri Guigues et Simon de Châlons, de se procurer des couleurs d'or et d'azur, bien qu'aucun de leurs tableaux conservés n'en présentent. Cette absence est due à la perte des encadrements d'origine car ces matériaux précieux servaient à orner les cadres en bois élaborés par les menuisiers et complétés par des éléments héraldiques et autres types de décorations. On en trouve un exemple dans un contrat de 1584 passé au peintre Just de Has par Jean de Cocilz pour un retable et le prix-fait passé au charpentier Jehan Lambert pour celui-ci[134]: « *Les moulures du pied d'estal, le relief des colonnes et pillastres, les chapiteaux architraves et cornisse, le fonds de l'architrave et le tour du cadre seront dorés d'or de Venisse ou d'autres*

[132] Marseille 1987, p. 91, n°16.
[133] Chobaut 1939, p. 111.
[134] BMA, ms. 5712, fol. 299.

plus beaux, meilleur s'il s'en trouve, bruni le mieux que sera possible. Tout le reste en fin azur du plus beau et mieux accoutré que se pourra. Et sur la frize sera ecrit en grandes lettres d'or romaines ces mots : Modice fidei quare dubitasti ». Fait rare, nous conservons aussi un grand dessin préparatoire du cadre qui accompagnait le prix-fait (fig. 20). On y voit un blason agrémenté d'un cimier esquissé à gauche de la prédelle, et divers petits éléments décoratifs sur les pilastres et l'architrave destinés à recevoir l'or et l'azur. Le travail des menuisiers et l'importance des cadres monumentaux a rarement retenu l'attention des chercheurs, alors qu'ils constituent des éléments tout aussi significatifs que les peintures qu'ils mettent en valeur. Les encadrements dorés composés d'éléments architecturaux imitant l'art antique et italien devaient produire une impression de richesse et d'opulence visuellement peut-être plus impressionnante que les peintures elles-mêmes[135].

Fig. 20. Just de Has, dessin préparatoire du cadre du retable de Saint-Pierre d'Avignon, 1584. Avignon, Archives départementales de Vaucluse, 3 E 9 (1) / 1535, feuillet détaché et glissé dans la reliure.

Les tableaux de l'Isle-sur-Sorgue, qui ont donc perdu leur cadre d'origine, ont souvent été jugés de meilleure qualité que ceux de Genève, ce qui a parfois été justifié par la participation de

[135] Référence bien plus tardive mais significative dans cet ordre d'idée, on peut penser aux écrits des visiteurs de la Galerie des Glaces à Versailles qui consacrent plus de temps à décrire les abondantes dorures que les peintures de Charles Le Brun.

Jean de Condon à ce projet. Ne conservant aucune œuvre de ce peintre, il est difficile de juger quelle partie doit lui être rendue. En effet, les figures semblent toutes être de la main de Henri Guigues, dont nous retrouvons les mêmes morphologies, exécutées, il est vrai, plus finement que dans le retable genevois. A titre d'hypothèse, nous pouvons imaginer que Jean de Condon est responsable de la réalisation des architectures et des sols, beaucoup plus aboutis et complexes que dans le panneau Lamothe-Mastin, ou bien qu'il a travaillé sur un dessin préparatoire de Henri Guigues. L'écart qualitatif entre les deux retables est probablement dû à l'état de dégradation avancé des panneaux genevois, dont la récente restauration révèle toutefois la grande qualité de certains détails mieux conservés. On reconnaît par ailleurs le même modèle pour l'*Annonciation* (fig. 19) employé pour les volets genevois, à quelques différences près. Les bras de la Vierge ont changé de position et l'ange Gabriel est de taille plus réduite. Sont toujours présents les ajouts du vase et du phylactère, avec cette fois l'addition de Dieu le Père, copié de la gravure et dont Henri Guigues avait fait abstraction dans l'*Annonciation* en grisaille de Genève (fig 13). La scène de la *Circoncision* (fig. 18) se base sur le tableau du même sujet par Giulio Romano (Paris, Musée du Louvre), dont plusieurs figures et morphologies sont reprises. Ces types féminins, aux visages ronds et aux fines tresses, trouvent leur origine chez Raphaël, en particulier dans les fresques du Vatican. Dans l'*Ange apparaissant* (fig. 17), Joseph évoque les prototypes raphaélesques de femmes assises, comme la *Vierge assise dans les nuages*, par sa pose et ses drapés lourds. L'ange semble être une variante de celui de l'*Annonciation* et se rapproche de ceux de la *Crucifixion Mond* de Raphaël (fig. 21) par sa légèreté aérienne. C'est le seul panneau comportant un paysage à l'arrière-plan, lequel est conçu dans un esprit italien, avec des montagnes très synthétiques dans des tons verts et bruns et laissant une grande place au ciel, tout comme dans la *Crucifixion Mond*. Notons finalement que l'homme habillé de rouge et regardant fixement le spectateur à l'extrémité gauche de l'image pourrait être un autoportrait.

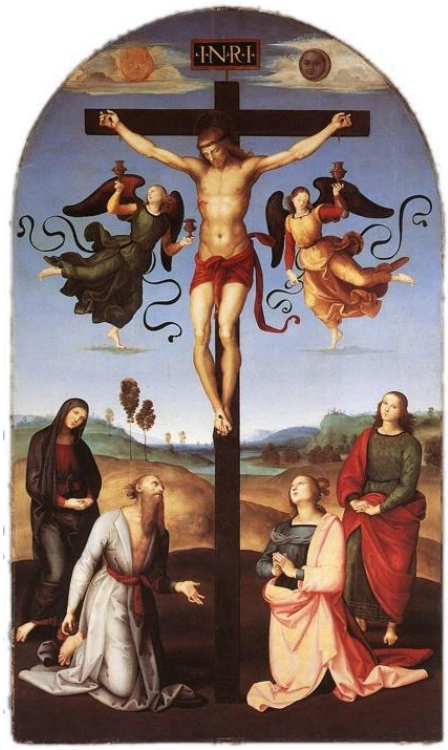


Fig. 21. Raphaël, *Crucifixion Mond*, 1502-1503. Londres, National Gallery.

Le retable du Parlement d'Aix

Lors de l'exposition à Marseille en 1987-1988, il avait également été proposé que Henri Guigues ait réalisé l'*Annonciation* (fig. 22) au revers du *Retable du Parlement d'Aix*, conservé dans l'église Saint-Esprit d'Aix-en-Provence. Une inscription, datant vraisemblablement du XVII[e] siècle lorsque les compartiments sont modifiés, indique que « le parlement de Provence a fait peindre ce triptyque pour sa chapelle en l'an 1505. A. Muleti étant président »[136]. Le panneau central représente l'*Assomption de la Vierge* (fig. 23), et les volets dépeignent l'*Adoration des bergers*, l'*Adoration des Mages*, l'*Ascension* et la *Pentecôte*, avec l'*Annonciation* au revers (manifestement d'une autre main). Les apôtres, aux visages extrêmement individualisés, sont traditionnellement identifiés comme les portraits des onze conseillers et du président du Parlement, fondé en 1501. La treizième figure, réalisée dans une matière picturale très transparente, a sûrement été ajoutée lorsque le nombre des conseillers est porté à douze en 1522[137]. Stylistiquement, le retable date en effet plutôt des années 1520-1525[138]. Il a donc probablement été commandé par le président Gervais de Beaumont (1509-1529), dont le portrait gravé en 1724 par Jean-Claude Cundier pourrait correspondre à l'apôtre

[136] Haitze (de) 1883, p. 46.
[137] Marseille 1987, p. 73, n°14.
[138] Boyer 1970, p. 29-30

le plus éminent, saint Pierre[139]. L'*Annonciation* au revers doit être retirée du corpus de Henri Guigues, mais il est vrai que les deux artistes semblent employer des modèles italiens communs. Les volets de l'*Annonciation* sont à nos yeux plus proches d'un peintre comme Pierre Malet.

Fig. 22. Peintre actif à Aix-en-Provence, *Annonciation*, vers 1520-1525. Aix-en-Provence, église Saint-Esprit.

Fig. 23. Peintre actif à Aix-en-Provence, *Assomption de la Vierge*, vers 1520-1525. Aix-en-Provence, église Saint-Esprit.

L'identité de l'auteur du *Retable du Parlement* a fait couler beaucoup d'encre. En 1970, Jean Boyer a proposé d'identifier son auteur avec Manuel Genovese, dit Lomellini, un peintre d'origine piémontaise établi à Aix dans la première moitié du XVI[e] siècle[140]. Comme mentionné plus haut, le catalogue de 1987 avait aussi timidement évoqué le nom de Jean de Condon[141]. Plus récemment, Frédéric Elsig, qui voit au moins deux mains responsables de l'exécution, a proposé, par « pure spéculation », d'y reconnaître Laurent de Rotterdam dont les liens documentés avec Henri Guigues et l'origine pourraient expliquer la culture de certains panneaux caractéristiques du romanisme hollandais[142]. Hypothèse séduisante, nous ne

[139] Vasselin 2002, p. 92-93.
[140] Boyer 1970, p. 29-30.
[141] Marseille 1987, p. 76, n°14.
[142] Elsig 2019, p. 181-182.

conservons cependant pas d'autre trace de la présence de Laurent de Rotterdam en Provence, avant qu'il ne réapparaisse à Rome en novembre 1538, dans un contrat passé avec le peintre anversois Michel de Gast[143]. Le document, publié par Antonino Bertolotti dans ses *Artisti Belgi ed Olandesi a Roma, nei secoli XVI e XVII*[144], est très intéressant car Michel de Gast s'engage à travailler pour Laurent de Rotterdam, « avec faculté de pouvoir copier tout ce que possède Laurent en fait d'œuvres d'art »[145]. Cette information est révélatrice des pratiques des peintres au XVI^e^ siècle permettant une forte diffusion de certains modèles, gravés ou non. Laurent de Rotterdam avait dû accumuler quantité de dessins à Avignon auprès de Henri Guigues et de Simon de Châlons. Il pourrait aussi correspondre à un peintre flamand nommé Laurent qui est emprisonné à Rome en 1550[146]. Récemment, il a été suggéré par Nicole Dacos que Laurent de Rotterdam aurait fréquenté le cercle de Maarten van Heemskerck, Lambert Sustris et Herman Posthumus[147].

L'Ange de l'Annonciation

Nous proposons d'ajouter au corpus de Henri Guigues un élément de prédelle représentant l'*Ange de l'Annonciation* (fig. 24) dans un espace architecturé, passé en vente le 13 novembre 2018 chez Artcurial sous « France XVI^e^ siècle »[148]. Petite huile sur bois de noyer (34,5 x 71 cm), le panneau présente de nombreuses similarités avec l'art du peintre avignonnais, à commencer par une application similaire de la matière picturale. Malgré son mauvais état de conservation, l'ange se rapproche de ses homologues des panneaux de Genève (fig. 25) et de l'Isle-sur-Sorgue par la pose de ses bras et son profil particulier (fig. 26) aux joues pleines, aux yeux triangulaires et aux cheveux bouclés rehaussés de jaune pâle. Notons également que le phylactère est réalisé d'une façon tout à fait similaire à celle du retable de Genève, de même que le carrelage du sol conjugué à une architecture très simplifiée. La couleur orange du vêtement évoque par ailleurs celui de Gabriel dans le *Retable de la Circoncision* (fig. 19). Bien que le drapé semble légèrement moins abouti, cette baisse de qualité peut être mise sur le compte de la petite taille du panneau. Aucun document conservé ne mentionne une prédelle

[143] Bertolotti 1880, p. 44 ; Hymans 1884, p. 79-80.
[144] Bertolotti 1880, p. 44 : « *che poi tutto ciò ch'egli possiede ha in fatto di arte esso lo lascerà copiare al m.° Lorenzo* ».
[145] Hymans 1884, p. 79.
[146] Bertolotti 1880, p. 46.
[147] Dacos 2016, p. 43. Cette hypothèse se fonde sur la présence des lettres « TERDAM » aux côtés de « HEMSKERCK », « LAM. AMSTE [...] » et « HER. POSTMA » sur le plafond de la Domus Aurea de Néron, à Rome.
[148] Paris, Artcurial, « Maîtres anciens et du XIX^e^ siècle », 13 novembre 2018, lot 2.

devant représenter l'*Annonciation* (celle perdue du retable de l'Isle illustrait la *Cène*), mais les similarités stylistiques permettent de le dater autour de 1525.

Fig. 24. Henri Guigues ? *Ange de l'Annonciation*, vers 1525. Collection particulière.

Fig. 25. Henri Guigues, *Annonciation* (détail), vers 1525-1530. Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

Fig. 26. Henri Guigues ? *Ange de l'Annonciation* (détail), vers 1525. Collection particulière.

Après cette analyse de la production du maître, la question principale qui se pose est la suivante : Simon de Châlons s'est-il formé en tant qu'élève dans l'atelier de Henri Guigues ou a-t-il collaboré avec lui uniquement en tant que peintre déjà établi ? Le document du 24 janvier 1533 qualifiant Simon de Châlons et Laurent de Rotterdam de « *Henrici servitores* » apporte difficilement une réponse. Comme le remarquent Sophie Kovalevsky et Marie-Claude Léonelli, le terme de « *servitor* » est courant dans divers corps de métiers, désignant simplement un collaborateur au service d'un confrère[149]. Simon de Mailly et Laurent de Rotterdam étant tous deux qualifiés de « *magister* », ils étaient donc déjà maîtres-peintres de plein droit. Nous l'avons dit, la récente restauration des volets de Genève a permis de rétablir

[149] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 41-42.

la véritable qualité des panneaux, qui, malgré une usure très importante, révèlent un peintre du même calibre que celui du retable de l'Isle. Certains détails, notamment les drapés, sont l'œuvre d'un artiste capable de réaliser des tissus d'aspects variés, comme le velours de l'habit vert du roi mage. Henri Guigues procède par grands aplats de peinture par endroits, dans une touche vive et fluide, tout en créant des ombrages élaborés et des effets de transparence (fig. 27). Les visages et les mains des figures sont réalisés rapidement, mais toujours avec un soin particulier. De même, les paysages sont peints dans une matière comme aqueuse mais avec suffisamment de détails pour donner une impression générale convaincante. L'ensemble de ces éléments, combiné au dessin sous-jacent, est réalisé de façon extrêmement similaire chez Simon de Châlons (fig. 28), laissant imaginer qu'il ait reçu une formation approfondie chez le peintre savoyard. Une autre caractéristique essentielle que partagent Henri Guigues et Simon de Mailly est leur double héritage culturel rattaché au nord de l'Europe et à l'Italie, exemplifié par leur assemblage de fragments de gravures pour élaborer de nouvelles compositions. Ne sachant pas à quelle date précise Simon de Châlons s'est installé dans le Comtat, et leurs procédés techniques et stylistiques étant très similaires, il n'est pas impossible qu'il ait assisté Henri Guigues à la réalisation des panneaux de Genève et de l'Isle.

Fig. 27. Henri Guigues, *Adoration des Mages* (détail), vers 1525-1530. Genève, Musée d'Art et d'Histoire.
Fig. 28. Simon de Châlons, *Sainte Parenté* (détail), 1543. Avignon, Musée Calvet.

Après la mort de Henri Guigues, et comme il est courant dans ces cas-là, Simon de Châlons épouse sa veuve, Catherine Vignon, le 25 septembre 1533 (reg. 3). Elle apporte en dot ses biens mobiliers et immobiliers et Simon promet à cette occasion de prendre à sa charge leur fils,

Léon, jusqu'à ses dix ans. Ce dernier ne doit pas être âgé de plus de six ou sept ans, Henri Guigues s'étant très probablement marié en arrivant à Avignon vers 1525 (Catherine et sa famille semblent en être originaires). Simon donne à sa nouvelle épouse 150 florins « en augmentation de dot », somme qui équivaut en réalité presque à la totalité de la dette de 50 écus d'or contractée par Catherine lors de la maladie de Henri Guigues et de son veuvage[150]. Catherine était une femme encore jeune : en janvier 1532, la liquidation de l'hoirie de son père la dit âgée d'entre 20 et 25 ans[151]. Le mariage est, dans ce contexte, souvent synonyme d'installation en tant que maître après une période d'apprentissage ou de compagnonnage. Le peintre champenois était déjà maître alors qu'il était employé comme ouvrier par Henri Guigues, mais c'est un acte décisif et constitutif qui lui permet d'asseoir son nouveau statut au sein du métier et de la ville. En reprenant la maison et l'atelier de Henri Guigues (c'est-à-dire les « *mobilia et immobilia* » de Catherine), Simon de Châlons peut ainsi non seulement récupérer son réseau, son matériel, mais également le fonds supposément conséquent de gravures, de poncifs et de dessins que le maître savoyard avait dû accumuler après son séjour romain. Les modèles employés par l'artiste s'expliquent ainsi facilement et répondent à une certaine demande des commanditaires avignonnais en émulation avec l'art d'Outremont.

I.1.2. Pierre Malet et l'*Incrédulité de saint Thomas*

Après le mariage de Simon de Châlons et sa reprise de l'atelier de Henri Guigues, la recherche a longtemps considéré l'*Incrédulité de saint Thomas* (fig. 29 ; cat. I.1), dont le revers présente un *Noli me tangere* (fig. 30 ; cat. I.1) très abîmé avec un donateur en habit de chanoine, comme son œuvre la plus précoce. Le peintre signe sur une colonne « SYMO[N] DE CHALO[N] E[N] CHA[M]PEINE PINXIT ME », en ajoutant le monogramme AY, non identifié, ainsi que la date de 1535. Un *putto* sur un nuage tenant une tablette avec l'inscription « NOLI ME TA[N]GERE NO[N]DU[M] ENIM A[S]CE[N]DI » (Evangile selon saint Jean, 20 : 17) surplombe la scène du *Noli me tangere*. On trouve également l'inscription « Jan (?) de Faucoin » (fig. 31) gravée dans le bois dans la partie inférieure de l'*Incrédulité* et dont la graphie ancienne date visiblement du XVI^{e} siècle. Il s'agit sans doute du nom d'un propriétaire plus tardif, peut-être un Jean de Faucon qui pourrait être originaire de la commune vauclusienne de Faucon. Cela indiquerait un déplacement très précoce de l'œuvre qui expliquerait sa localisation actuelle : le panneau double face est en effet aujourd'hui conservé au Musée du

[150] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 43.
[151] BMA, ms. 5712, fol. 351. Nous ne connaissons rien d'autre de Catherine si ce n'est qu'un de ses frères mentionné dans l'hoirie, Barthélémy, était marchand.

Louvre, qui l'acquiert en 1900 auprès d'un certain M. Granpré pour la somme de 500 francs[152]. Ce tableau peina curieusement à intégrer les études provençales, peut-être en raison de son lieu de conservation hors de la région. Bien qu'immédiatement reconnu dans les catalogues successifs du Louvre comme une création du peintre châlonnais, il n'apparaît qu'en 1987 aux côtés du reste de sa production[153]. Il est cependant relégué à une courte notice à la fin de l'ouvrage, laquelle relève simplement le goût italianisant de l'artiste.

Fig. 29-30. Pierre Malet et Simon de Châlons, *Incrédulité de saint Thomas* et *Noli me tangere*, 1534-1535. Paris, Louvre.

Fig. 31. Pierre Malet et Simon de Châlons, *Incrédulité de saint Thomas* et *Noli me tangere* (détail), 1534-1535. Paris, Louvre.

[152] Nicolle 1901, p. 279.
[153] Marseille 1987, p. 202-203, n°34.

La signature originale n'a jamais été contestée par les historiens, jusqu'à ce que Marie-Claude Léonelli et Sophie Kovalevsky remettent en question cette attribution en 2015[154]. Il est vrai que stylistiquement, le tableau ne correspond pas à la manière de Simon de Châlons, bien que nous puissions raisonnablement imaginer avoir affaire à une œuvre de la première phase. Les deux auteurs proposent ainsi de faire correspondre le panneau avec une commande passée au peintre Pierre Malet en 1534 par le chanoine aixois Honorat Penchinat[155]. Selon les termes du contrat, le retable devait représenter une *Résurrection du Christ* sur le panneau central, complété d'une paire de volets double face avec un *Noli me tangere* comportant le portrait du commanditaire, l'*Incrédulité de saint Thomas*, la *Rencontre à Emmaüs* et l'*Apparition du Christ à sa mère*. Le chanoine Penchinat s'engage à loger et nourrir Pierre Malet et son « varlet » le temps que l'ouvrage soit achevé. Marie-Claude Léonelli et Sophie Kovalevsky estiment que Pierre Malet n'aurait pas pu achever l'œuvre et que Simon de Châlons aurait ensuite complété certaines parties, comme les apôtres au fond de la scène de l'*Incrédulité*[156]. A notre avis, ces apôtres, qui reprennent ceux dans la *Remise des clés à saint Pierre* par Raphaël gravée par le Maître du Dé,

---

[154] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 45-48.

[155] « *Anno et die predictis notum sit quod venerabilis et egregius vir dominus Honoratus Penchenati canonicus venerabilis eclesie metrop. hujus civitatis aquensis pactum et conventionem fecit cum discreto viro magistro Petro Maleti pictore burgundo diocesis Cabillonensis videlicet de pingendo unum retabulum de plata pictura sub pactis et conventionibus in vulgare descriptis. Et premierament fara lod. mestre Pierre al dedins et en miech deld. retaule de plata pintura la istori de la resurrection como se aparten de bonas et finas colors et fara losd. personages de la grando necessari segont la proportion deld. retaule et tot a sos propris despens. Item fara lod. mestre Pierre a sos despens dedins una de las portas deld. retaule la istori de noli me tangere avecques lo priant. Item fara a lautra porta deld. retaule al dedins la istori dels apostolos quant anavan en nemaus et tout de bonas et sufficientas colours et las moluras et revestiment dor et dasur et altras colors finas en tal cas necessarias. Item fara lod. mestre pierre a sosd. despens lo deors de lasd. portas a blanc et negre de una part como nostre Sgr anet aparaisser a nostra dama et de lautre part sanct Thomas metent la man a la plaga del costat de nostre senhor. Item aura fach lod. mestre Peire lasd. causas subredichas dedins sieis meses prochans. Item donara monsr. lo chanoine ald. mestre Pierre per la manifatura deld. retaule so es la soma de sinquante escus dor ho la moneda a rason de quaranta sinc soults so es mantenant quinge escus losquals lod. mestre Pierre confessa de aver agut et ressauput deld monsr lo canonge et len ten quitte et quand lo. mestre pierre acomensara a daurar lod. retaule altras quinge escus et los restans vint escus a la fin del obrage. Item fornira lod. monsr. lo canonge ald. mestre Pierre la fusta deld. retaule a sos despens deld. monsr. lo canonge. Item durant losd. sieis meses lod. monsr lo canonge norrira e locara a sos despens lod. mestre Pierre et son varlet en sa propria maison. Item lod. mestre Pierre pausara lod. retaule a sanct sauvaire et en la capella nova del pre de la porta ou la ont monsr lo canonge voldra al despens del. monsr lo canonge* […]. *Actum acquis in aula domus habit. dicti domini Honorati Penchenati presentibus viri dom. Johannes Illani beneficiatus dicte ecclesie sancti salvatoris et dom. Claudius Tacellis presbiter et baiulus capituli dicte ecclesie. Et ego Anthonius Borrilli notarius.* » Archives départementales des Bouches-du-Rhône, 306 E 504, non folioté, document publié par Boyer 1988, p. 1, n. 1.
Honorat Penchinat avait précédemment demandé au chapitre de Saint-Sauveur, le 17 août de la même année, d'établir une chapelle « *sub titulo resurrectionis domini et ibi erigere altare et retabulum in cappella per dictum venerabilem capitulum noviter constructa a latere baptisterri* », pour la somme de 100 florins. Sa demande est acceptée et la chapelle à droite de l'entrée de la nef romane du Corpus Domini lui est cédée. Archives départementales des Bouches-du-Rhône, 309 E 840, fol. 545v. Boyer 1988, p. 1, n. 2.
Honorat Penchinat nous est connu par une autre commande artistique : il demande en 1532 à faire reconstruire les six croisées de sa maison sur le modèle de celle d'un certain Jean Boutaric, preuve qu'il était soucieux d'être au goût du jour. Bernardi 1998, p. 226.

[156] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 45-48.

ne présentent stylistiquement pas de différences avec le reste du retable et ont donc été exécutés par la même main, c'est-à-dire par Pierre Malet. Il est plus vraisemblable que Simon ait exécuté un ou plusieurs autres panneaux aujourd'hui perdus. Notons qu'il est peu plausible que Simon corresponde à ce « varlet », puisqu'il a déjà repris l'atelier de Henri Guigues à cette date. Cet assistant anonyme doit être un élève du peintre actif à Aix dont la formation n'était probablement pas achevée, nécessitant ainsi l'intervention d'un maître qualifié comme Simon de Châlons.

L'hypothèse de Pierre Malet comme auteur de l'*Incrédulité* est étayée par la comparaison avec les deux œuvres conservées de Pierre Malet, encore inconnu il y a une trentaine d'années. Ce peintre, qui est désigné dans les documents comme originaire de Tournus, en Bourgogne, est documenté pour la première fois à Aix-en-Provence en 1532. Cette année-là, Catherine de Villamuris, veuve de noble Monet Roy (ou Rey), s'adresse à lui pour la réalisation d'un retable destiné à la sépulture de son époux[157]. Ce dernier avait en effet rédigé son testament en 1530 en demandant à être enseveli sous ce même retable, pour lequel il avait payé la somme non négligeable de 100 florins. Le prix-fait de 1532 nous indique que l'œuvre doit représenter au centre une *Adoration des Mages*, ainsi que des volets latéraux, aujourd'hui disparus, avec les *Onze mille vierges* et les *Dix mille martyrs* comprenant les portraits des époux en prière[158]. Comme le veut la coutume, les sujets des revers ne sont pas précisés, hormis le fait qu'ils seront en grisaille. Pour terminer, sur le marchepied seront peintes les armoiries du défunt. Ce document, issu des minutes du notaire aixois Louis Burle, est découvert en 1985 par Jean Boyer, lui permettant d'en rapprocher un panneau conservé à l'église Saint-Sauveur d'Aix représentant précisément une *Adoration des Mages* (fig. 32), auparavant donnée à l'école du Pérugin[159]. Lorsque Jean-François Fauris de Saint Vincens rédige en 1791 un inventaire des tableaux les plus importants conservés à Saint-Sauveur, il note la présence d'un tableau « d'un goût ancien, semblable au style du Pérugin »[160]. Il s'agit vraisemblablement de l'*Adoration des Mages*, ce qui expliquerait l'ancienne attribution. Le panneau est ensuite peut-être donné à la cathédrale d'Aix en 1817 par l'archevêque, Monseigneur de Beausset[161]. C'est d'ailleurs dans la chapelle des archevêques, là où ce dernier est enterré, que le tableau est encore conservé

[157] Boyer 1985a, p. 12-16.
[158] Boyer 1985a, p. 12-16.
[159] Boyer 1985a, p. 12-16.
[160] Cité de Marseille 1987, p. 141.
[161] Maurin 1839, p. 61.

aujourd'hui. Il paraît avoir été restauré au XIX[e] siècle, époque à laquelle il aurait pu être découpé car les dimensions d'origine ont été altérées[162].

Fig. 32. Pierre Malet, *Adoration des Mages*, 1532. Aix-en-Provence, cathédrale Saint-Sauveur.

Le catalogue d'exposition de la *Peinture en Provence au XVI[e] siècle* trouve au contraire la date de 1532 trop précoce pour l'œuvre, qu'il qualifie de « moderne » et date plutôt des années 1560[163]. L'ouvrage a cependant le mérite de reconnaître son caractère exceptionnel au sein du contexte provençal, avec une composition inhabituelle plaçant la Vierge (couronnée, ce qui est assez rare pour le noter) au centre de la composition, brisant avec le schéma traditionnel qui la situe sur la gauche accueillant le cortège des rois mages. Des lignes très nettes découpent les figures aux drapés moulants et souples dans une architecture composée de ruines antiquisantes, sur un fond de paysage d'arbres et de montagnes. Il est vrai que le langage du peintre, qui se caractérise par une matière très lisse et des couleurs acides et lumineuses, peut surprendre pour les années 1530. L'ancienne attribution au cercle du Pérugin s'explique par le langage de l'artiste, qui emprunte largement à un répertoire de motifs italiens repérés par Nicole Dacos,

[162] Marseille 1987, p. 141, n°35.
[163] Marseille 1987, p. 141-142, n°35.

notamment le carton de l'*Adoration des Mages* de Baldassarre Peruzzi (Londres, National Gallery) pour le mage en torsion, l'homme accoudé sur la gauche, l'enfant à la main sur la hanche, ainsi que les fragments antiques au premier plan[164]. Toujours selon Nicole Dacos, le cheval se retournant est repris d'une gravure anonyme de l'*Apparition de la Fortune* d'après un dessin de Peruzzi, et le cavalier se base sur un relief de l'arc de Constantin qui se trouve régulièrement chez les artistes depuis le XV^e^ siècle[165]. Remarquons enfin que le mage embrassant le pied de Jésus semble citer l'*Adoration des Mages* de Raphaël (fig. 16) dans la *loggia* du Vatican et que Henri Guigues emploie également.

La proposition audacieuse de Jean Boyer est confirmée en 1988, lorsqu'est retrouvé un *Christ en croix* (fig. 33) signé de la main de Pierre Malet dans la chapelle de l'hôtel Saint-Jacques du village de Lambesc, à une vingtaine de kilomètres d'Aix[166]. L'origine de la commande est inconnue. On y voit la Vierge et saint Jean déplorant la crucifixion du Christ, ainsi que la Madeleine entourant la croix de ses bras, le tout dans un schéma de composition très répandu. Quoique dans un mauvais état de conservation, le tableau est à présent exposé au Musée du Vieux Lambesc. On trouve la signature « P. MALET PINXI[T] 1534 », et le style de l'œuvre permet de reconnaître la même main que celle ayant réalisé l'*Adoration des Mages* d'Aix. La monumentalité des figures, aux visages froids et drapées de tissus tubulaires raides réalisés dans une matière extrêmement brillante et lumineuse, se retrouve dans les deux panneaux, tout comme des paysages fortement italianisants à la profondeur convaincante. On trouve en outre l'emploi de modèles italiens communs : le saint Jean de la *Crucifixion* est repris du dessin d'une composition de Raphaël de la *Vierge évanouie, avec saint Jean l'Evangéliste et les saintes femmes devant le tombeau du Christ* (fig. 34) dont nous conservons trois dessins par des élèves[167].

[164] Dacos 2003, p. 27.
[165] Dacos 2003, p. 27.
[166] Gloton, Homet et Pomey 1988, p. 1 et Boyer 1988, p. 9.
[167] Voir Cordellier et Py 1992, p. 75, n°65-67. On en trouve une version très similaire, bien que plus tardive, dans une gravure de la *Crucifixion* de Giorgio Ghisi.

Fig. 33. Pierre Malet, *Christ en croix*, 1534. Lambesc, Musée du Vieux Lambesc.

Fig. 34. Anonyme d'après Raphaël, *Vierge évanouie, avec saint Jean l'Evangéliste et les saintes femmes devant le tombeau du Christ*, première moitié du XVI[e] siècle. Paris, Louvre.

En 2003, Nicole Dacos suppose un séjour de Pierre Malet à Bruxelles et à Rome, où il aurait respectivement observé les cartons de tapisseries des actes des apôtres de Raphaël, dont certaines figures se retrouvent dans l'*Adoration*, et réalisé les fresques de la chapelle Marciac dans l'église romaine de la Trinité-des-Monts[168]. Ces peintures murales ont depuis été rendues avec raison par Patrizia Tosini au peintre lyonnais Guillaume Bonoyseau, établi à Rome[169]. Nicole Dacos attribue également à Pierre Malet cinq dessins des *Jeux d'enfants* conservés au Musée des Beaux-Arts de Budapest, et le *Saint Roch* (fig. 35) du Musée Calvet. Toutes ces attributions sont cependant abusives, les œuvres formant un corpus stylistiquement trop hétérogène. Le *Saint Roch*, qui provient du Grand Séminaire d'Avignon[170], est toutefois intéressant et doit être considéré de la main d'un peintre provençal proche du milieu de Simon de Châlons et non pas de la main de Pierre Malet, attribution qui est encore suivie dans le catalogue raisonné de 2015 des peintures françaises du Musée Calvet[171]. Le tableau a été découpé et faisait peut-être partie à l'origine d'un ensemble plus grand. Il a autrefois été rapproché de l'« Ecole italienne » par Joseph Girard en 1924, avant d'être hypothétiquement

[168] Dacos 2003, p. 25-48.
[169] Tosini 2016, p. 162-168.
[170] Marseille 1987, p. 202, n° 33.
[171] Brunel 2015, p. 101, n°78.

rapproché du foyer provençal dans le catalogue de 1987[172]. Ce dernier reconnaît l'emploi de morphologies masculines communes à celles de la *Sainte Parenté* de Simon de Châlons réalisée en 1543 (cat. I.4), ce qui situerait son exécution autour de 1540. La touche s'apparente en outre à celle de Simon par sa rapidité et son aspect fluide, mais les carnations sont réalisées de façon plus lisse et brillante. Nous pouvons donc raisonnablement supposer que nous avons affaire à un artiste ayant vu les œuvres du maître champenois dont il imite le style, qui connaît un succès grandissant auprès des commanditaires avignonnais au début des années 1540.

Fig. 35. Peintre actif à Avignon, *Saint Roch*, vers 1540. Avignon, Musée Calvet.

Plus récemment, Jean-Christophe Baudequin a donné à Pierre Malet une *Sainte Famille* de la Galleria Sabauda de Turin qui avait auparavant intégré le corpus de Giovanni Caracca (fig. 36)[173]. Elle n'est pourtant de la main d'aucun des deux artistes. Datable aux alentours de 1560, elle ne correspond pas au style de Pierre Malet, bien que l'on retrouve toutefois des modèles

[172] Marseille 1987, p. 202, n°33.
[173] Baudequin 2019, p. 211-213.

communs qui pourraient expliquer leur ressemblance et situer la réalisation de cette *Sainte Famille* en Provence dans la seconde moitié du XVI[e] siècle. Jean-Christophe Baudequin attribue également au peintre un dessin d'une *Déploration du Christ* (fig. 37) conservé au Rijksmuseum d'Amsterdam sous le nom de Jan Cornelis Vermeyen.

Fig. 36. Peintre actif en Provence ? *Sainte Famille*, vers 1560. Turin, Galleria Sabauda.

Fig. 37. Romaniste hollandais, *Déploration du Christ*, vers 1530 ? Amsterdam, Rijksmuseum.

L'œuvre paraît bien française et sa rattache effectivement au courant de romanisme hollandais présent en Bourgogne dans le premier tiers du XVI[e] siècle chez des artistes comme Grégoire Guérard. Certains détails, notamment les drapés et les larges faciès des figures, se rapprochent du style de Pierre Malet. L'origine tournusienne de ce dernier laisse imaginer qu'il est entré directement en contact Grégoire Guérard, auquel Frédéric Elsig a consacré une monographie en 2017. Originaire des anciens Pays-Bas, Grégoire Guérard est actif entre la Champagne et la Bourgogne entre 1515 et 1538. Après un séjour en Italie et un premier passage à Troyes, il s'établit entre Bourg-en-Bresse et Tournus dès 1515, où il demeure jusqu'en 1530, avant de revenir à Troyes de 1531 à 1538[174]. Son romanisme hollandais se retrouve chez Pierre Malet, notamment dans l'utilisation de modèles italiens et nordiques dans une touche lisse et brillante conférant un aspect mouillé aux drapés. Des comparaisons entre le *Christ en croix* de Lambesc (fig. 33) et le *Triptyque de la Crucifixion* de 1536 de Guérard (fig. 38) sont particulièrement frappantes, autant d'un point de vue compositionnel que morphologique. L'emploi de modèles

[174] Voir Elsig 2017.

gravés communs trahit également une culture identique, comme la Madeleine enserrant la croix provenant de Dürer et qui s'est rapidement répandue dans les foyers français et italiens.

Fig. 38. Grégoire Guérard, *Triptyque de la Crucifixion* (détail), 1536. Colmar, Musée Unterlinden.

Nous pouvons encore comparer l'*Adoration des Mages* (fig. 32) avec la *Vierge à l'Enfant et saint Jean-Baptiste* (Plombières-lès-Dijon, église Saint-Baudèle) de Grégoire Guérard (fig. 39). Les types féminins de Pierre Malet, très graphiques et stylisés, semblent trouver leur origine chez le peintre bourguignon. Des analogies avec les collaborateurs de Grégoire Guérard, comme le Maître de Velogny que Frédéric Elsig propose d'identifier avec son fils, André Guérard[175], confirment davantage les parentés stylistiques entre Pierre Malet et la peinture bourguignonne du premier tiers du XVI^{e} siècle. On peut notamment observer une forte ressemblance dans les visages de la Vierge dans l'*Adoration* d'Aix (fig. 40) et l'*Adoration des bergers* du Musée des Beaux-Arts de Vienne (fig. 41). Pourrions-nous peut-être voir dans toutes ces similarités l'indice d'un séjour de Pierre Malet dans l'atelier de Guérard avant qu'il n'ait émigré en Provence ? L'hypothèse est séduisante et d'autres collaborateurs de Guérard, comme le Maître de Vélogny et le Maître de Dinteville, prouvent qu'il exerce un impact profond sur la production artistique locale.

[175] Elsig 2017, p. 81.

Fig. 39. Grégoire Guérard, *Vierge à l'Enfant et saint Jean-Baptiste* (détail) vers 1527-1530. Plombières-lès-Dijon, église Saint-Baudèle.

Fig. 40. Pierre Malet, *Adoration des Mages* (détail), 1532. Aix-en-Provence, cathédrale Saint-Sauveur.

Fig. 41. Maître de Vélogny (André Guérard ?), *Adoration des bergers* (détail), 1543. Vienne (Isère), Musée des Beaux-Arts.

L'*Adoration des Mages* d'Aix et le *Christ en croix* de Lambesc permettent donc de confirmer que l'*Incrédulité de saint Thomas* et le *Noli me tangere* du Louvre sont bien de la main de Pierre Malet. Outre les italianismes et la matière lisse de la touche, les figures révèlent que nous avons affaire à un seul et même artiste. Par exemple, le profil de la Madeleine (fig. 42) du Louvre est réalisé de façon extrêmement similaire à celui du mage en torsion dans l'*Adoration* d'Aix (fig. 43). De même, le corps du Christ est semblable à celui de Balthazar par ses muscles saillants. Comparons encore les physionomies de l'Enfant Jésus de l'*Adoration* (fig. 44) avec le *putto* tenant la tablette dans le *Noli me tangere* (fig. 45) : les deux enfants ont tous deux des cheveux bouclés surmontant un visage au long front, aux yeux globuleux et aux joues dodues. Les habits religieux du donateur corroborent en outre l'identification du donateur avec Honorat Penchinat. Les trois œuvres de Pierre Malet ont donc toutes été réalisées dans la même phase artistique, c'est-à-dire entre 1532 et 1534-1535. Cette proximité chronologique s'observe aussi stylistiquement entre les panneaux, qui forment un corpus très homogène.

Fig. 42. Pierre Malet et Simon de Châlons, *Noli me tangere* (détail), 1534-1535. Paris, Louvre.

Fig. 43. Pierre Malet, *Adoration des Mages* (détail), 1532. Aix-en-Provence, cathédrale Saint-Sauveur.

Fig. 44. Pierre Malet et Simon de Châlons, *Noli me tangere* (détail), 1534-1535. Paris, Louvre.

Fig. 45. Pierre Malet, *Adoration des Mages* (détail), 1532. Aix-en-Provence, cathédrale Saint-Sauveur.

Il reste à déterminer pourquoi Pierre Malet n'achève pas le retable du Louvre, qui doit être confié à Simon de Châlons entre 1534 et 1535 avant qu'il appose sa signature. L'hypothèse la plus vraisemblable serait que le peintre tournusien décède de façon précoce et que le chanoine fait appel au peintre avignonnais, dont la réputation devait déjà s'étendre aux villes voisines. Il se peut aussi que Pierre Malet ait décidé de quitter le Comtat et de retourner en Bourgogne, ou encore d'exporter ses talents ailleurs. Comme Marie-Claude Léonelli et Sophie Kovalevsky l'ont suggéré, il est probable que Honorat Penchinat s'adresse à Simon de Châlons car ce dernier possède une culture picturale d'origine semblable à celle de Pierre Malet et qui n'aurait pas juré avec le reste de l'exécution[176]. Bien que nous ayons perdu le panneau central et un des volets, le Tournusien semble avoir exécuté la majorité du retable. On peut cependant apercevoir un repentir sur la tête du Christ dans l'*Incrédulité* (fig. 57), peut-être une intervention de Simon de Châlons lorsqu'il aurait hérité du projet. Tout comme ce dernier, Pierre Malet utilise des modèles italiens dans l'ensemble de ses œuvres. Le fait que la plupart d'entre eux proviendraient de dessins plutôt que de gravures ne signifie pas forcément qu'il ait voyagé en Italie comme le suppose Nicole Dacos, bien que l'hypothèse ne soit pas à rejeter définitivement. Une influence directe de Grégoire Guérard, qui avait séjourné entre Rome, Florence, Milan et Turin, serait suffisante pour expliquer les forts accents d'italianisme de Pierre Malet. L'origine de certains emprunts est plus difficile à retrouver, notamment la figure de saint Thomas qui paraît provenir d'un dessin ou d'une gravure du même sujet, car on en trouve une reproduction à peu près similaire à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris, sur un vitrail réalisé en 1533 par Jean Chastellain d'après un carton de Noël Bellemare[177]. Ces deux artistes étant tous deux

[176] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 47.
[177] Kiss 2011, p. 156.

influencés par des peintres comme Raphaël et Dürer, d'autres œuvres de Bellemare présentent des figures provenant d'une source commune, comme la femme apportant le couple de colombes dans sa *Présentation au Temple* (fig. 46), qui ressemble par sa pose de profil à la Madeleine du *Noli me tangere* (fig. 47).

Fig. 46. Noël Bellemare, *Présentation au Temple* (détail). Nancy, Musée des Beaux-Arts.

Fig. 47. Pierre Malet et Simon de Châlons, *Noli me tangere* (détail), 1534-1535. Paris, Louvre.

Sophie Kovalevsky et Marie-Claude Léonelli ont également proposé de voir une collaboration entre Pierre Malet et Simon de Châlons pour la *Résurrection du Christ* de 1550 (cat. I.12) que nous traitons dans le dernier chapitre[178]. Cette hypothèse ne doit pas être retenue pour plusieurs raisons. La première est que Pierre Malet est sans doute déjà décédé ou a quitté la Provence en 1550, comme on l'a vu. Par ailleurs, nous ne retrouvons pas la main de Pierre Malet dans la *Résurrection*, dont la touche est trop rapide et les proportions trop maladroites en comparaison. Il paraît également étrange que, si la *Résurrection* de 1550 est bien d'une collaboration, seul Simon de Châlons signe sur le phylactère au bas du tableau (une habitude rare pour l'époque qu'il semble avoir héritée de Henri Guigues).

Enfin, nous proposons de rattacher à l'entourage de Pierre Malet, avec prudence, deux œuvres récemment passées sur le marché de l'art. La première est une toile passée en vente en 2020 à la Galerie Portalis à Aix-en-Provence. Elle représente *Saint Marc* (fig. 48) le regard baissé sur

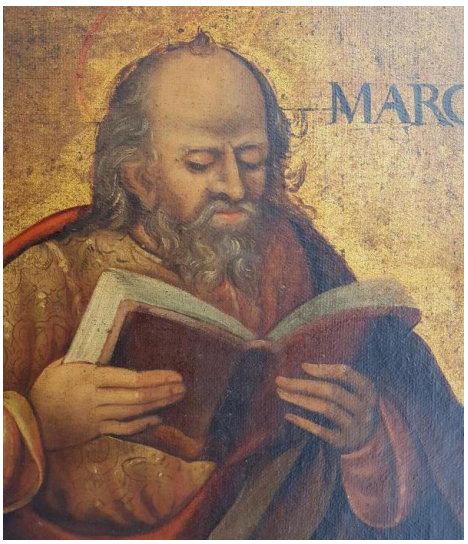
[178] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 135.

un livre ouvert dans ses mains et accompagné de son lion sur un fond doré avec une inscription l'identifiant : « S MARC ». Malheureusement, le tableau est en mauvais état et paraît lourdement repeint, empêchant une analyse stylistique très précise.

Fig. 48. Entourage de Pierre Malet ? *Saint Marc*, vers 1530. Collection particulière.

Nous pouvons cependant émettre l'hypothèse que l'œuvre a été réalisée dans l'entourage de Pierre Malet, dont elle rappelle le répertoire mais pas l'exécution, plus faible et plus molle. Nous retrouvons en effet de forts italianismes dans une figure solide, portant des drapés tubulaires aux plis raides et profonds, qui pourrait s'inspirer assez librement d'un modèle gravé de Marcantonio Raimondi de *Saint Simon* ou *Saint Antoine*. Notons une très grande similarité des mains et des pieds avec les œuvres du peintre d'Aix, par exemple les pieds épais du Christ de l'*Incrédulité* et du saint Jean de la *Crucifixion*, ou encore les longs doigts de l'apôtre en torsion de l'*Incrédulité* également (fig. 49). Bien que le visage du *Saint Marc* (fig. 50) soit retouché, on devine des traits similaires à celui d'un de ces apôtres dont on ne distingue que la

tête (fig. 35). Le fond d'or archaïsant peut néanmoins surprendre chez un artiste provençal aussi précoce que Pierre Malet. Peut-être s'agit-il d'une demande spécifique du commanditaire, car ce goût est présent dans d'autres panneaux vauclusiens, comme le *Saint Roch* qu'il faut retirer de son corpus, ou encore le *Saint Jean l'Evangéliste et Saint Hilaire* de Ménerbes (fig. 270), aussi sur fond d'or et datables vers 1550. Ces derniers sont du reste assez proches de la manière et des morphotypes de Pierre Malet, bien que les figures soient plus massives et volumineuses et les drapés moins artificiels. Ces deux panneaux pourraient attester de la pérennité du style italianisant du peintre aixois. La technique de la toile pour le *Saint Marc* pourrait elle aussi étonner à l'époque en Provence, mais il pourrait s'agir d'une bannière de procession. Il en existe plusieurs exemples documentés en Provence, notamment commandés à Simon de Châlons, qui, comme nous le verrons, réalise aussi des volets de retable sur toile. Il nous faut finalement souligner l'orthographe française de l'inscription et la provenance aixoise de l'œuvre, qui coïncident avec l'hypothèse qu'elle ait été réalisée dans l'entourage de Pierre Malet autour de 1530.



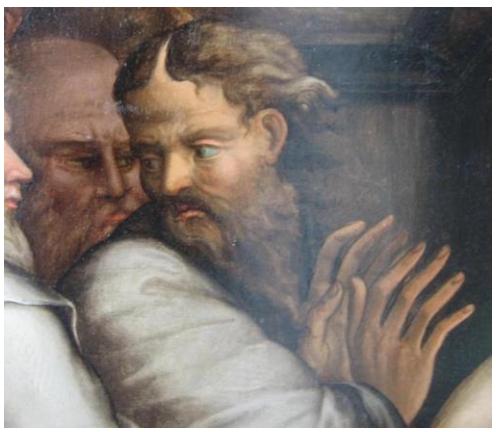


Fig. 49. Entourage de Pierre Malet ? *Saint Marc* (détail), vers 1530. Collection particulière.

Fig. 50. Pierre Malet et Simon de Châlons, *Incrédulité de saint Thomas* (détail), 1534-1535. Paris, Louvre.

La seconde œuvre qui s'inscrit dans la mouvance de l'art de Pierre Malet à Aix-en-Provence est un panneau vendu comme « école française du XVI^{e} siècle » par Oger & Semont à Drouot le 6 juin 2007, et représentant la *Récolte de la Manne* (fig. 51). De format oblong (169,7 x 72 cm), il s'agit sans doute d'un volet qui devait encadrer un panneau central. Les personnages, échelonnés dans un paysage, rappellent la production de Pierre Malet par leur italianisme très

marqué, mais interprété dans une manière plus synthétique typique du foyer aixois. La figure féminine au premier plan évoque tout particulièrement les tableaux du peintre tournusien par ses drapés moulants aux plis géométrisés et son visage très idéalisé (fig. 52). De même, l'homme agenouillé de profil sur la gauche rappelle les apôtres dans l'*Incrédulité de saint Thomas* de 1535. Notons encore les membres musclés et imposants qui ne sont pas étrangers à l'art du peintre d'Aix. Il est intéressant de souligner que la hauteur du panneau correspond à deux centimètres près à celle de l'*Adoration des Mages* de Saint-Sauveur. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un des volets manquants, dont les sujets sont connus, les dimensions pourraient se référer au pied ou au pan aixois en usage dans les années 1530.

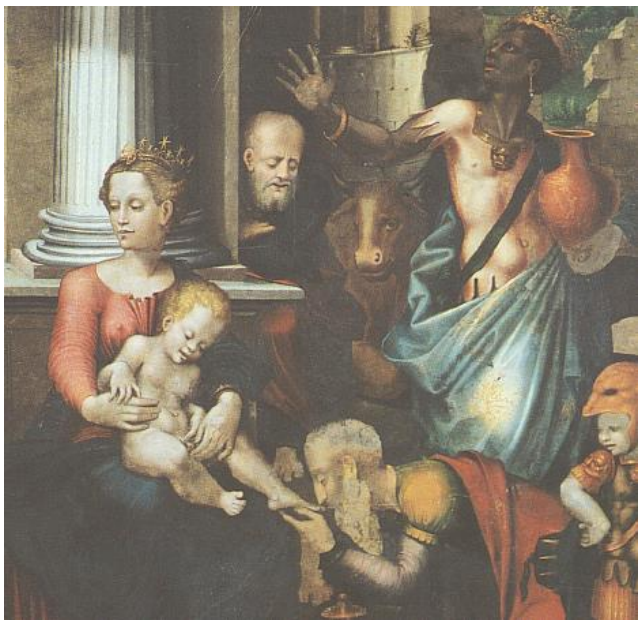


Fig. 51. Entourage de Pierre Malet ? *Récolte de la Manne* (détail), vers 1530. Collection particulière.
Fig. 52. Pierre Malet, *Adoration des Mages* (détail), 1532. Aix-en-Provence, cathédrale Saint-Sauveur.

I.1.3. Conclusion

Henri Guigues et Pierre Malet forment donc des parallèles iconographiques et stylistiques éloquents avec Simon de Châlons. Représentants éminents de l'italianisme hollandais dans le royaume de France, ces peintres étaient tous originaires de régions voisines et descendent au Sud par l'axe déterminé par la Marne, la Saône et le Rhône. En tant que modèle par excellence du XVI^{e} siècle, l'art italien contamine l'ensemble des foyers artistiques français, qui les interprètent dans leur manière locale et qui contribuent à les diffuser. Avignon a véritablement

servi de pôle attractif pour les peintres français et étrangers. L'abondance de ses institutions religieuses et la richesse issue de son commerce et de sa banque ont en effet dû attirer les artistes de villes moins prospères où la demande était moins élevée et la compétition plus rude. Comme ses œuvres plus tardives l'illustrent, Simon de Châlons hérite d'habitudes stylistiques et formelles propres à Henri Guigues et Pierre Malet, attestant d'un contact prolongé avec les deux artistes au début de sa carrière.

I.2. Autour du Couronnement de la Vierge

Puisque l'*Incrédulité de saint Thomas* (cat. I.1) est une collaboration entre Pierre Malet et Simon de Châlons et que nous n'y retrouvons pas la manière de ce dernier, nous ne pouvons plus à présent la considérer comme sa première œuvre. C'est le *Couronnement de la Vierge* (fig. 53 ; cat. I.2), signé et daté « 1539 PINXIT SYMON DE CHALONS », qui constitue le tableau le plus précoce entièrement de sa main et dans lequel on détecte encore l'influence de Henri Guigues et de Pierre Malet. Ses caractéristiques condensent toutes les habitudes stylistiques et syncrétiques de l'artiste, nous permettant ainsi d'établir une ligne directrice pour déterminer son évolution stylistique. Le caractère exceptionnel de la commande, en partie documentée, permet également de comprendre l'important réseau de commanditaires gravitant autour de Simon de Châlons dès ses premières années d'activité. C'est aussi un des tout premiers panneaux provençaux à représenter le sujet dans un espace unifié, ouvrant une réflexion sur le travail des menuisiers ainsi que de nouvelles préoccupations narratives et iconographiques.

Fig. 53. Simon de Châlons, *Couronnement de la Vierge*, 1539, Avignon, église Saint-Agricol.

I.2.1. Le *Couronnement de la Vierge*

Le *Couronnement de la Vierge* orne aujourd'hui le maître-autel de l'église Saint-Agricol d'Avignon. Fait assez rare pour l'époque et la région, le retable est toujours conservé dans le lieu auquel il était destiné à l'origine, car, nous l'avons dit, le panneau échappa au vandalisme révolutionnaire[179]. Autre particularité exceptionnelle, le *Couronnement* est documenté.

Contexte de la commande

L'œuvre est commandée en 1539, mais le prix-fait semble être une reprise d'un contrat établi deux ans plus tôt, le 8 octobre 1537, et qui n'avait apparemment pas donné suite (reg. 4)[180]. C'est selon toute vraisemblance le doyen de Saint-Agricol de cette époque, Elzéar Genet, qui

[179] Moutonnet 1842, p. 41-42.
[180] BMA, ms. 5712, fol. 356.

mandate l'artiste[181]. Le premier prix-fait de 1537 est enregistré par le notaire François Morini, mais le texte est absent et une note renvoie aux archives secrètes du chapitre de Saint-Agricol, à présent disparues. Le chapitre avait en effet reçu un héritage du capiscol Etienne Chauvely, avec lequel, après délibération le 11 septembre 1537 (un mois donc avant la commande à Simon de Châlons), il décide de construire un clocher et de réaliser un nouveau retable pour le maître-autel de l'église[182]. L'existence du nouveau prix-fait nous est en réalité connue uniquement par la quittance de Simon de Châlons pour le bois de retable au menuisier Adrien Augier le 10 août 1539 (reg. 8)[183], laquelle précise avec chance sa destination : « *quodam retabulo magni altaris Sancti Agricoli* ». Simon de Châlons y est curieusement qualifié de « *sartorem* », c'est-à-dire de tailleur. Il s'agit probablement soit d'un synonyme peu courant pour « *pictorem* », soit d'une erreur du notaire. Le sujet du panneau n'est pas indiqué, mais la concordance de la date, du lieu et des éléments historiques conforte son identification avec le retable toujours conservé à Saint-Agricol. Comme le notent Sophie Kovalevsky et Marie-Claude Léonelli, le thème de l'Assomption est honoré dans l'église depuis au moins le XV^e^ siècle, avec le retable de la mort de la Vierge et son Assomption commandé à Pierre Villate en décembre 1466[184]. Puisque aucune chapelle latérale n'est dédiée à ce thème, il se peut qu'il ait figuré sur le maître-autel dès cette époque[185]. Le contrat ne mentionne ni le prix, ni les dimensions du retable, mais il s'agit du plus grand tableau conservé de Simon de Châlons dans sa taille originelle (450 x 330 cm). Il est fait de bois d'aulne, une essence souvent utilisée pour les retables en Provence, car elle est résistante aux milieux humides, comme les intérieurs d'églises, et supporte bien les variations climatiques[186].

Un document cité par Alfred Michiels qui n'a pas été relevé par Sophie Kovalevsky et Marie-Claude Léonelli apporte des informations importantes : la page XIV de l'inventaire des archives capitulaires de l'église Saint-Agricol de l'année 1537 (et non pas 1535 comme Michiels écrit) indique que « ce fut alors qu'on fit faire le tableau du grand autel par le sieur Simon de Mailly, peintre de cette ville, pour le prix de 200 florins et qu'on fit en même temps le voile pour le couvrir pendant la semaine de la Passion et autres temps de l'année, lequel

[181] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 23.
[182] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 21.
[183] BMA, ms. 5712, fol. 356, 372.
[184] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 21.
[185] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 21.
[186] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 69.

coûta 45 florins »[187]. Paul Achard confirme cette date en précisant que le prix de 200 florins est payé en même temps que la construction du nouveau clocher, c'est-à-dire bien en 1537[188]. L'information est aussi corroborée par le témoignage de l'abbé Corenson au XVIII[e] siècle[189]. En comparaison, le 18 août 1539, l'abbé Louis Albe de la Roquemartine paie 90 écus pour un retable destiné à son église de Villeneuve (reg. 9). Il est difficile de connaître les taux de change de l'époque, qui avaient tendance à varier régulièrement, mais un écu en 1550 en Provence vaut 4 florins[190]. Le prix du retable de Saint-Agricol équivaut donc à 50 écus environ, une somme tout à fait conséquente. Un autre document, daté du 10 août 1539, révèle que le grand autel de Saint-Agricol est consacré par Charles Chantemesse, évêque de Caromb, aux saints Magne et Agricol « *in honorem assumptione beate Marie Virginis* »[191]. La fête de l'Assomption se tenant cinq jours plus tard, on peut imaginer que le retable du même thème était terminé et qu'il est installé à cette occasion. Deux autres événements datés du même jour doivent également être pris en compte : la translation des reliques de saint Magne et saint Agricol dans le maître-autel (probablement car elles ont été déplacées le temps des travaux)[192] et le paiement final pour le bois du retable par Simon de Châlons au menuisier Adrien Augier, auquel il devait incomber d'installer le panneau central dans l'encadrement architectural. Comme le notent Sophie Kovalevsky et Marie-Claude Léonelli, « que ce versement soit effectif le jour même de la cérémonie de consécration renforce l'intuition d'un très court laps de temps séparant celle-ci de l'achèvement complet de l'ensemble du maître-autel »[193].

En 1979, Félicien Betton détermine que le tableau de Simon de Châlons était destiné à remplacer l'ancien, identifié avec le fameux *Retable de Boulbon* aujourd'hui au Louvre, qui fut donné à l'église Saint-Marcellin de Boulbon dont il tient son nom[194]. La renommée de Simon de Châlons et de son œuvre s'étend au-delà du XVI[e] siècle : lors de la visite pastorale de Monseigneur Azzo Ariosto dans la collégiale Saint-Agricol en septembre 1670, celui-ci note que « *le tableau dudit* [maître] *autel représentant le mistere de l'assumption de la glorieuse*

[187] Michiels 1877, p. 389. Information déjà citée par Chaillot 1873, p. 20, mais sans la mention de l'inventaire de 1537. L'inventaire date de 1777. ADV, 8 G 1, p. XIV. L'inventaire renvoie dans la marge à un « livre de recette et depence de 1536, fol. 92v et 97 ». Nous n'avons toutefois pas retrouvé ce livre de dépenses dans le fonds du chapitre collégial de Saint-Agricol.
[188] BMA ms. 1575, fol. 629 ; Achard 1873, p. 20.
[189] BMA, ms. 2083, fol. 24v.
[190] Paillard 1970, p. 192.
[191] ADV, 8 G 17.
[192] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 22.
[193] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 22.
[194] Betton 1979, p. 3-8.

vierge et peint par la main de l'illustre Simon de Chalons lequel a laissé en le païs tant de belles marques de sa vertue »[195]. Ce compte-rendu précise également que le panneau se trouvait dans le chœur, derrière le maître-autel. Il y est vraisemblablement déposé après la commande en 1660 à Dominique Borboni d'un nouveau maître-autel, qui sera lui-même remplacé en 1773[196]. Après avoir échappé de justesse aux destructions révolutionnaires relatées par l'abbé Moutonnet, le *Couronnement* est quelque peu oublié par la littérature. Paul Achard le mentionne brièvement dans son ouvrage sur *Saint Agricol d'Avignon* paru en 1873[197]. Il intègre l'*Allgemeines Lexikon* de Thieme et Becker en 1929 et est évoqué à la fin des années 1970 et les années 1980, mais uniquement dans les études sur le *Retable de Boulbon*[198]. Absence notable, le *Couronnement de la Vierge* ne figure étrangement pas dans le catalogue marseillais de 1987. Outre son absence relative dans la littérature, il est vrai que l'état avant restauration du panneau empêchait la lecture de la signature[199]. Grâce à la restauration effectuée entre 2000 et 2002, la signature et la date de 1539 ont pu être mises à jour après le nettoyage des couches de vernis qui les rendaient illisibles. En 2015, Marie-Claude Léonelli et Sophie Kovalevsky consacrent un livre à cette restauration ainsi qu'une étude approfondie du contexte de la commande, tout en revenant sur la carrière de Simon de Châlons. Leur travail sur la matérialité et le métier de peintre nous sert ici de base fondamentale pour notre étude.

Elles s'intéressent notamment à celui qu'elles considèrent comme le commanditaire du *Couronnement*, Elzéar Genet, dit « Carpentras » et bien connu des musicologues de la Renaissance. Comme son surnom l'indique, il naît à Carpentras, aux alentours de 1470. Il devient chantre à Avignon entre 1505 et 1508 et entre ensuite au chapitre collégial de Saint-Agricol au plus tôt en 1515, avant d'en être élu doyen en 1523[200]. Il est surtout connu pour ses talents de chanteur, de musicien et de compositeur, célébrés par Rabelais dans le prologue du quatrième livre de *Pantagruel* (1552) : « *ouy jadis en ung beau parterre, soubs belle feuillade, autour d'ung rampart de flaccons, iambons, pastez et diverses caille coiphées mignonnement, Josquin des Prez, Ockeghem, de la Rue, Const. Festa, Ad. Willart, Acadelt, Morales, Carpentras et aultres joyeux musiciens* »[201]. Le pape Jules II le fait venir à Rome en 1508, où il demeure jusqu'en 1512, lorsqu'il part s'installer à la cour de Louis XII à Blois. Il revient à

[195] BMa, ms. 5590, fol. 54 ; ADV, 1 G 307, fol. 33v.
[196] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 88.
[197] Achard 1873, p. 20.
[198] Betton 1979, Laclotte et Thiébaut 1983, Reynaud 1984.
[199] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 14.
[200] Requin 1918.
[201] Cité de Laurens 1847, p. 49.

Rome en 1513 à la demande du nouveau pape, Léon X. Après plusieurs allers-retours entre Rome et Avignon, il s'installe dans le Comtat Venaissin en 1524 mais continue d'aller ponctuellement Outremont. Elzéar Genet se consacre alors principalement à la publication de ses recueils musicaux (fig. 54) et à sa charge de doyen[202]. Il devait entretenir des rapports amicaux avec Simon de Mailly, dont le fils, aussi nommé Elzéar, est son filleul[203]. En 1540, le peintre lui prête d'ailleurs 50 écus pour un voyage à Rome (reg. 13)[204]. Les connexions du doyen de Saint-Agricol avec l'Italie ne doivent pas être sous-estimées dans le cadre artistique qui nous occupe. En effet, il est plausible qu'il ait non seulement admiré des œuvres, mais qu'il ait aussi ramené dessins et estampes lors de ses différents séjours dans la péninsule dans le but d'imiter les commanditaires italiens.

Fig. 54. Anonyme, *Lamentations de Jérémie* (mises en musique par Elzéar Genet et présentées au pape Clément VII), 1524. Vatican, Capp. Sist. 163, fol. 3v.

Un modèle italien

C'est ainsi que le retable de Saint-Agricol reprend de manière très fidèle le *Couronnement de la Vierge*, dit la *Madonne de Monteluce* de Raphaël (fig. 55)[205], achevée par ses élèves Giulio Romano et Giovan Francesco Penni vers 1523-1525, tout en apportant de légères

[202] Requin 1918.
[203] Requin 1918, p. 13.
[204] BMA, ms. 5712, fol. 352.
[205] C'est lors de la réalisation du documentaire (2001-2002) sur la restauration du *Couronnement* que des recherches historiques et iconographiques ont été effectuées.

modifications. Le *Couronnement* n'a toutefois pas été reproduit en gravure. Simon de Châlons a donc vraisemblablement eu accès à un dessin, soit par l'intermédiaire de Henri Guigues lorsqu'il reprend son atelier en 1533, soit par une de ses connaissances, comme Elzéar Genet. Cependant, nous sommes ici confrontés à un problème de datation. Bien que le retable de Monteluce soit originellement commandé à Raphaël par les sœurs clarisses du couvent de Santa Maria de Monteluce en 1503, il n'est achevé que vingt-deux ans plus tard par ses collaborateurs[206]. Nous savons que les sœurs clarisses apportent des modifications au contrat en 1505, en exigeant comme modèle le *Couronnement de la Vierge* de l'église San Girolamo de Narni, réalisé par Domenico Ghirlandaio en 1486. Mais Raphaël ne respecte pas les délais et s'engage à nouveau en 1516 à achever le retable pour le 15 août 1517. Sa mort soudaine en 1520 ne laisse que des dessins préparatoires et une esquisse pour la partie basse, laissant ainsi son fonds d'atelier à ses plus proches collaborateurs, Giulio Romano et Giovan Francesco Penni. Ces derniers se chargent d'achever l'œuvre autour du 2 juin 1525, après l'établissement d'un nouveau contrat avec les clarisses en 1523. Henri Guigues apparaissant à Avignon pour la première fois le 11 août 1525, il est possible qu'il ait pu observer de justesse le panneau achevé et en ramener des études[207]. Quant à Elzéar Genet, il s'installe dans la cité des papes en 1524, et nous ne lui connaissons pas d'autre voyage à Rome avant 1540. Par quel intermédiaire Simon de Châlons a-t-il donc eu accès au modèle du retable de Monteluce ? L'hypothèse la plus envisageable est celle du fonds récupéré de l'atelier de Henri Guigues, qui étudia peut-être les dessins préparatoires et le panneau en cours de réalisation. Cela pourrait expliquer les quelques différences de composition avec la version de Simon de Châlons, ainsi que les couleurs des drapés ne correspondant pas à l'original.

[206] L'historique de la commande du retable de Monteluce est résumé par Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 115, 118.

[207] Relevons que le Musée du Louvre conserve depuis 1671 la copie d'un dessin perdu de Raphäel pour la Madone de Monteluce, laquelle est attribuée à Giovan Francesco Penni. Nous pouvons imaginer que l'œuvre se trouvait déjà en France avant son entrée dans le Cabinet du Roi au XVII[e] siècle. Paris 1983-1984, p. 312-313, n°124.

Fig. 55. Raphaël, Giulio Romano et Giovan Francesco Penni, *Couronnement de la Vierge* dit *Madonne de Monteluce*, 1503-1525, Vatican, Pinacothèque.

Bien que le retable du *Couronnement de la Vierge* ne soit pas une création originale de Simon de Châlons, ce dernier se distingue des maîtres italiens par son style. En tant que première œuvre entièrement de sa main, le *Couronnement* exemplifie la principale caractéristique de sa manière : l'emploi de modèles italiens exécutés dans une manière nordique. La touche est rapide et presque empâtée par endroits, tout en demeurant lumineuse sur les drapés. Les têtes des personnages diffèrent de façon significative de la version de Raphaël. En effet, les apôtres sont moins idéalisés, leurs visages présentent plus de rides et d'expressivité dramatique de manière générale (fig. 56). Certains sont peints dans des positions légèrement différentes par rapport à l'original, probablement une liberté de l'artiste, qui se permet également d'ajouter des *putti* au-dessus de la Vierge et du Christ, et de faire tenir des encensoirs aux anges à la place de couronnes de fleurs. Les figures très expressives des apôtres renvoient d'ailleurs à celles de Pierre Malet au second plan de l'*Incrédulité de saint Thomas* (fig. 50), tout comme l'auréole particulière du Christ (fig. 57), formée d'un nimbe à l'intérieur duquel se dessine une sorte de soleil. Serait-ce une invention de Pierre Malet lui-même ou un ajout ultérieur de Simon de Châlons lorsqu'il achève la commande ?

Fig. 56. Simon de Châlons, *Couronnement de la Vierge* (détail). Avignon, église Saint-Agricol.

Fig. 57. Pierre Malet et Simon de Châlons, *Incrédulité de saint Thomas* (détail), 1535. Paris, Louvre.

Notons aussi la différence notable de conception des paysages de la version italienne et de celle de Saint-Agricol. Alors que celui de Raphaël est typiquement romain avec ses collines verdoyantes et ses ruines antiques, celui de Simon de Châlons s'inscrit dans la longue tradition des paysages flamands avec ses montagnes escarpées aux reflets bleutés. A ce titre, l'artiste champenois se montre plus proche des formules de Pierre Malet par ses montagnes escarpées comme au fond de l'*Adoration des Mages* de Saint-Sauveur d'Aix (fig. 32), que des arrière-plans très italianisants de Henri Guigues (fig. 10 et 17). Les sarcophages sont eux aussi conçus de façon très différente : celui de Monteluce est construit dans une forme évoquant l'antique et il est rempli de fleurs, tandis que celui de Saint-Agricol possède des pieds animaliers et un décor de *putti* similaire à celui du berceau de la *Sainte Parenté* (lui-même repris d'une gravure de Giulio Romano, voir II.1.2. ; cat. I.4). D'autres emprunts à Raphaël sont également décelables, comme l'apôtre au premier plan en torsion (fig. 59), repris de la femme de la *Transfiguration* (fig. 58), gravée par le Maître du Dé vers 1532-1533 et par un suiveur de Marcantonio Raimondi en 1538[208].

[208] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 123-124.

Fig. 58. Maître du Dé (d'après Raphaël), *Transfiguration* (détail), vers 1532-1533.

Fig. 59. Simon de Châlons, *Couronnement de la Vierge* (détail). Avignon, église Saint-Agricol.

L'apôtre citant la femme de la *Transfiguration* et au demeurant très intéressant, car son visage de profil (fig. 62) reprend un morphotype typique de Pierre Malet, que l'on retrouve chez un apôtre dans l'*Incrédulité* (fig. 60) et la Madeleine du *Noli me tangere* (fig. 61), ainsi que dans le roi mage agenouillé de l'*Adoration* d'Aix. Ce prototype provient lui-même sûrement de Raphaël, comme chez l'ange dans la *Vision d'Ezéchiel*. Notons enfin le visage très lisse de l'apôtre drapé de vert et de bleu agrippant le tombeau de sa main droite, évoquant la manière laquée des œuvres de Pierre Malet. Ces différentes reprises du peintre tournusien apportent un indice supplémentaire pour conforter l'hypothèse selon laquelle Simon de Châlons aurait achevé la commande d'Honorat Penchinat en 1535.

Fig. 60-61. Pierre Malet et Simon de Châlons, *Incrédulité de saint Thomas* (détails), 1534-1535. Paris, Louvre

Fig. 62. Simon de Châlons, *Couronnement de la Vierge* (détail), 1539. Avignon, église Saint-Agricol.

Sophie Kovalevsky et Marie-Claude Léonelli relèvent d'autres imitations de peintres italiens : la tête de l'apôtre penché sur le tombeau en haut à droite est repris d'une gravure de l'*Assomption* de Bernardo Del Dado (1532-1533) d'après une œuvre perdue de Raphaël, les *putti* enlacés dans le ciel proviennent du modèle de Léonard de Vinci qui connaît une forte popularité chez les peintres flamands et italiens[209]. Malgré le fait que Simon de Mailly copie un modèle préexistant, les modifications qu'il y apporte illustrent l'intelligence scénographique et iconographique dont il fera preuve tout au long de sa carrière en s'appropriant pleinement ces emprunts italiens. C'est selon toute vraisemblance Elzéar Genet qui exige du peintre un tel modèle, soucieux d'imiter le goût romain. Il est habituel que les commanditaires eux-mêmes imposent le sujet d'après un portrait qu'ils fournissent à l'artiste, comme lorsque les balyesses de la confrérie de Sainte-Catherine-de-Sienne demandent au peintre de suivre le modèle de « *six instoires* » (reg. 24), ou encore lorsque les frères Fortia exigent un retable « *selon deux portraictz illec exhibéz et monstréz* » (reg. 57).

L'iconographie

Outre le fait que le maître-autel de Saint-Agricol soit consacré à l'Assomption, l'iconographie du *Couronnement de la Vierge* est à considérer ici dans un contexte spatial et historique plus large. Le sujet était déjà populaire au XV^e^ siècle : c'est un chanoine de Saint-Agricol, Jean de Montagnac, qui commande à Enguerrand Quarton le célèbre *Couronnement de la Vierge* pour la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon en 1453. Cette dernière était en effet rattachée au prieuré de Saint-Agricol à cette époque. La notoriété de cette œuvre s'étend visiblement au siècle suivant et doit être synonyme de richesse et de splendeur. Le choix iconographique d'Elzéar Genet s'inscrit donc dans la lignée de cette prestigieuse commande qui évoque à la fois la renommée de son église et de sa paroisse, ainsi que les artistes qui y sont rattachés.

En adaptant le modèle raphaélesque, Simon de Châlons se distingue cependant des représentations provençales antérieures en supprimant la figure de Dieu le Père et en mettant la Vierge au même niveau que le Christ[210]. Le renouvellement de ce thème, avec la présence des apôtres autour du tombeau, trouverait son origine à Rome avec les sermons de Jean Damascène et le « mouvement de ferveur mariale encouragé par les papes Sixte IV et Jules II »[211]. Il faut aussi souligner l'importance de ce tableau pour la peinture provençale de manière

[209] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 124.
[210] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 114.
[211] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 114.

globale. C'est un des premiers retables à adopter un format au panneau unique, abandonnant la structure traditionnelle en Provence du panneau central avec des volets latéraux, un superciel et une prédelle[212]. A partir des années 1540, c'est cette structure qui domine la production du sud de la France, bien que l'ancienne soit encore populaire auprès de certains commanditaires dans la seconde moitié du XVI^e siècle (comme le *Retable Grilhet* de Camille Trésontin ou le *Triptyque de la Résurrection* de Giovanni Capassini). Une œuvre perdue de Simon de Châlons, commandée le 18 août 1539 par l'abbé Louis Albe (ou Aube) de la Roquemartine pour le maître-autel de l'église de l'abbaye de Saint-André de Villeneuve (reg. 9), confirme l'apogée de ce nouveau modèle italien : le contrat précise que le tableau fera 450 cm de hauteur en tout (300 cm pour le panneau principal) et représentera le *Christ en croix* entouré de la Vierge et saint Jean, ainsi que de saint Benoît présentant le donateur et saint André. Quant aux gradins et au couronnement du cadre de 150 cm, ils seront ornés de motifs à l'antique : architrave, frise, corniche, frontispice et acrotère complétée par des anges. L'abbé doit également payer les menuisiers, maçons et serruriers (« *tam fusteriis, lathomis quam sarralheriis* ») nécessaires à la pose du retable sur le maître-autel de son église. L'acte passé entre Simon de Châlons et le menuisier Jean Salhent la semaine suivante (reg. 10) prévoit de plus de disposer sur les côtés des piliers d'ordre corinthien, annonçant bel et bien l'arrivée d'une deuxième Renaissance à Avignon. Toutefois, la mort de l'abbé quelques mois plus tard a peut-être mis fin au projet, dont nous ne conservons aucune autre trace[213]. La contemporanéité du retable de Saint-André de Villeneuve et de celui de Saint-Agricol laisse imaginer qu'ils devaient posséder un cadre similaire (celui du *Couronnement de la Vierge* est perdu et a été remplacé au XIX^e siècle).

Ce contrat au charpentier est très précieux, car comme celui passé en 1584 pour le retable de Jean de Cocilz, il exemplifie l'importance du travail du bois et la nécessité de considérer les cadres comme des éléments clés complétant l'ensemble peint. La reconstitution de Marc Venard du retable d'Albe de la Roquemartine (fig. 63) permet de visualiser ce à quoi il devait ressembler dans son intégralité[214]. L'imposante marqueterie trouve ses origines dans des modèles italiens déjà présents au XV^e siècle, comme la *Pala de San Zeno* d'Andrea Mantegna ou la *Vierge à l'hirondelle* de Carlo Crivelli, dans laquelle nous retrouvons des piliers d'ordre corinthien, une corniche et une prédelle ornés de motifs d'or et d'azur. Cet encadrement à l'antique est une constante chez Simon de Châlons et s'inscrit dans le phénomène de

[212] Venard 1993, p. 212-213.
[213] Bacou 2001, p. 129.
[214] Venard 1993, p. 1238.

« modernisation » du retable, qui abandonne le schéma médiéval des volets et du superciel au profit d'une architrave supportée par des colonnes ou des piliers cannelés aux chapiteaux, souvent d'ordre corinthien. Comme le notent Sophie Kovalevsky et Marie-Claude Léonelli, les volets latéraux, par leur capacité à masquer ou révéler la section centrale du retable, servent d'auxiliaire au calendrier liturgique et de protection contre la poussière[215]. Les nouvelles préoccupations narratives et religieuses entraînent la disparition progressive de la prédelle et des compartiments latéraux, remplacés par un panneau unique où l'action est unifiée. L'information des archives capitulaires de Saint-Agricol selon laquelle le chapitre achète un voile à 45 florins pour couvrir le retable pendant les fêtes religieuses s'inscrit parfaitement dans cette nouvelle idéologie artistique. La suppression des volets laisse l'œuvre à la merci de la poussière et dégradations diverses, nécessitant ainsi de la protéger par d'autres moyens.

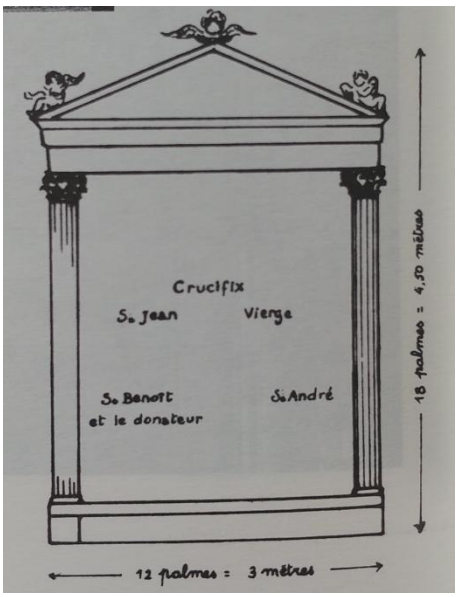


Fig. 63. Reconstitution du projet de charpenterie pour le retable de Louis Albe de la Roquermartine, dans Venard 1993, p. 1238.

Un style au carrefour du Nord et du Sud

Le contact avec Henri Guigues se ressent, outre dans l'utilisation des formules de Raphaël, dans certaines habitudes morphologiques. Les figures masculines de l'artiste savoyard trouvent un écho chez Simon de Châlons, par exemple si l'on compare le grand prêtre et Joseph dans la *Circoncision* de l'Isle-sur-Sorgue (fig. 64) avec les apôtres du *Couronnement* (fig. 65), ou encore les bergers et les mages dans le retable de Genève. Le même constat s'impose pour les

[215] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 73.

personnages féminins aux visages charnus et aux joues rosées. Il est intéressant de remarquer que d'un point de vue pictural, Simon de Mailly semble hériter de Henri Guigues une touche vive apposée rapidement sur la préparation, bien que la manière de ce dernier soit légèrement plus lisse. Les deux artistes font usage de grands aplats de peinture, notamment pour les drapés, dont les plis sont ensuite rehaussés d'ombres ou de traits clairs, résultant une impression générale très vivante. Le travail des chairs est lui aussi similaire, toujours dans une matière épaisse, appliquée hâtivement mais donnant un rendu très efficace pour l'effet d'ensemble.

Fig. 64. Henri Guigues, *Retable de la circoncision* (détail), 1525. Isle-sur-Sorgue, église Notre-Dame-des-Anges.

Fig. 65. Simon de Châlons, *Couronnement de la Vierge* (détail), 1539. Avignon, église Saint-Agricol.

Le style de Henri Guigues et de Simon de Châlons, à mi-chemin entre les modèles italiens et flamands, peut être mis en parallèle avec les différents courants humanistes présents à Avignon. La position géographique de la ville, à la croisée de l'axe rhodanien, en fait un point de passage presque obligatoire pour toute personne descendant vers la Méditerranée et l'Italie et inversement. En tant que carrefour à la croisée de plusieurs cultures et langues, Avignon attire

naturellement des modèles d'humanisme venus du Nord et du Sud. Avant le fort courant d'italianisme apporté par le cardinal Farnèse autour de 1550, et plus tard par la Contre-Réforme, on remarque également une influence du Nord dans la première moitié du siècle. C'est par le relais de Lyon que circulent idées, marchands, livres et œuvres d'art apportant avec elles les modes des cours françaises, allemandes, suisses et des anciens Pays-Bas. C'est pourtant l'humanisme italien qui prévaut dans la cité des papes au début du XVI^{e} siècle. Des ouvrages latins et grecs sont mis à l'honneur, tout comme Boccace, Pétrarque et plus tard Pogge, Platina ou encore Mantovano[216]. Cet élan humaniste trouve, pour ainsi dire, son apogée avec une célèbre anecdote de 1533, lorsque le roi François I^{er}, de passage à Avignon, visite le soi-disant tombeau de Laure, amante de Pétrarque, qui selon la tradition aurait été redécouvert par le Lyonnais Maurice Scève la même année dans la chapelle Sainte-Croix des Cordeliers. Bien que la véracité des faits ne soit pas établie (aucune preuve n'indique que le tombeau était bien celui de Laure ni que ce soit Maurice Scève qui l'ait trouvé), cet événement est révélateur de l'adoption de l'héritage de Pétrarque. Face à cette primauté du modèle italien, l'humanisme nordique peine à percer avant l'arrivée d'André Alciat, Boniface Amerbach et Jacopo Sadoleto. Alciat est engagé par la ville en 1517 pour revaloriser son université, alors en déclin[217]. Il y enseigne le droit civil et apporte avec lui l'école des grammairiens d'Outremont. Une de ses lettres illustre bien ce renouveau faisant d'Avignon un véritable carrefour entre l'humanisme italien et l'humanisme nordique : « *J'aime autant être à Avignon qu'en Italie : dans cette ville, sans rencontrer de contradicteur, j'enseigne à huit cents auditeurs et plus pour un traitement de 600 écus du roi et autres avantages. Je suis engagé de nouveau pour deux ans. Bien plus, parmi ces auditeurs, il y a non seulement des évêques, des abbés, des comtes et d'autres grands personnages, mais encore beaucoup d'étudiants des pays les plus lointains qui ont afflué ici attirés non pas par le renom de l'université, non pas pour voir l'Italie, mais à cause du seul nom d'Alciat* »[218].

La présence aux cours d'Alciat des « évêques, des abbés, des comtes et d'autres grands personnages » est significative car c'est sûrement parmi eux que nous trouvons nos commanditaires laïcs et religieux désireux de suivre un certain modèle d'humanisme. C'est aussi dans ce contexte qu'arrive en 1520 Boniface Amerbach, fils d'un célèbre imprimeur bâlois. Amerbach provient d'un espace culturel très important : c'est celui d'Erasme et des

[216] Venard 1993, p. 254
[217] Venard 1993, p. 255.
[218] Cité de Venard 1993, p. 255-256. Voir P.-E. Viard, *André Alciat, 1492-1550*, Paris, 1926, p. 49.

imprimeurs de Bâle touchés par une ferveur luthérienne que le jeune Boniface essaie d'exporter en Provence. Il se lie ainsi d'amitié avec d'importantes figures avignonnaises qui occupent par la suite des postes de magistrats[219]. Cette grande liberté et tolérance relative envers Luther et ses admirateurs prend fin à la fin des années 1530, remplacée par une nouvelle vague de culture italienne et catholique. Ce n'est pas pour autant que les courants réformateurs disparaissent totalement de la région : on pense évidemment au cas des Vaudois et du tristement célèbre massacre de 1545. Ce bref aperçu des diverses influences touchant le milieu culturel avignonnais explique peut-être en partie le succès que rencontre Simon de Châlons. Par ailleurs, Elzéar Genet, présent à Avignon dans les années 1520, a dû se trouver au croisement de ces visions religieuses, littéraires et artistiques pouvant justifier ce goût pour des œuvres composites comme le *Couronnement de la Vierge*.

Cette manière n'est pas isolée en Provence, on retrouve par exemple la même utilisation de sources italiennes interprétées dans un style flamand chez le peintre anversois Karsten van Limbos, dit Christian Valumbres. Ce dernier est documenté à Cavaillon en 1537, alors qu'il s'engage auprès de son collègue Pierre Simian à peindre deux volets de retable représentant saint Roch et saint Jean-Baptiste. Quelques commandes sont recensées jusqu'en 1540, et un panneau signé et daté « 1542 E[T] LE 30 E de IVILLET PAR KARSTEN V[AN] LIMBOS » demeure la seule œuvre connue de l'artiste (fig. 66). Conservée à l'église Saint-Michel de Salon-de-Provence, elle illustre la *Pentecôte*. Karsten van Limbos y démontre une bonne connaissance de modèles italiens, comme la *Sainte Famille* de Giulio Romano ou les fresques des Chambres du Vatican de Raphaël (*Héliodore chassé du Temple*)[220]. Les visages très individualisés et expressifs des apôtres peuvent s'apparenter à ceux de Simon de Châlons dans le *Couronnement de la Vierge*.

[219] Venard 1993, p. 257.
[220] Marseille 1987, p. 101, n°19. Jean-Claude Boyer a abusivement proposé en 2011 d'attribuer à Karsten van Limbos la *Sainte Famille* du chanoine Regin, conservée à Albi. Boyer 2011, p. 165-171.

Fig. 66. Karsten van Limbos, *Pentecôte*, 1542. Salon-de-Provence, église Saint-Michel.

La restauration de 2000-2002

Grâce à la restauration du *Couronnement de la Vierge* (fig. 67) effectuée entre 2000 et 2002 et à l'ouvrage de Sophie Kovalevsky et Marie-Claude Léonelli paru en 2015, nous avons accès à une étude matérielle précise des techniques picturales de Simon de Châlons. Le *Couronnement de la Vierge*, qui nous sert donc ici de modèle d'analyse technique et matérielle pour le reste du corpus, comporte une première couche de préparation blanche constituée de sulfate de calcium et de liant protéinique[221]. La couche picturale est constituée d'un liant, probablement de la colle de peau, et de pigments[222], avant d'être recouverte d'un vernis de protection majoritairement composé d'une résine de pin de type colophane[223]. C'est sur la première couche blanche qu'est appliqué le dessin préparatoire. Les quelques réflectographies infrarouges effectuées sur les œuvres du peintre révèlent des techniques variables : la *Déploration* du Musée Calvet (cat. I.11) présente un dessin à la mine de plomb, alors qu'un pinceau et de la couleur brune ont été employés pour la *Sainte Parenté* (cat. I.4), laissant voir des épaisseurs variables (certaines têtes ont été plus travaillées)[224]. Stylistiquement, le dessin

[221] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 75.
[222] Pour une étude plus poussée des pigments, voir III.2.2.
[223] Mathe et al. 2001, p. 51-56.
[224] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 75.

de Simon de Châlons est hâtif par endroit, indiquant qu'il doit travailler rapidement et que les détails sont majoritairement précisés lors de la mise en couleur. Cela se ressent dans sa touche fluide et les couleurs appliquées de façon un peu épaisse sans une recherche poussée des détails laissant voir les traces de pinceaux. Cette hypothèse est corroborée par la rapidité de livraison des œuvres, variable selon la taille du retable ou l'ampleur des travaux, mais équivalente entre trois et dix mois et demi selon les exemples conservés, tout en comptant l'apprêtage du bois par le menuisier. Cependant, le dessin sous-jacent du *Couronnement de la Vierge*, en transparence de la matière picturale, ne présente que peu d'hésitation[225], comme nous l'avons vu pour le cas de Henri Guigues. Réalisé au crayon gras bleu foncé, le dessin est fin et précis. Le *Couronnement* ne comporte d'ailleurs qu'un seul repentir sur une des mains de l'apôtre en rouge levant la main[226]. Outre le fait que nous pouvons en déduire que Simon de Châlons met un soin particulier à la réalisation du tableau dans le cadre d'une commande importante, cela trahit également le fait qu'il recopie ici, pratiquement dans son intégralité, un modèle préexistant de Raphaël et de ses collaborateurs, facilitant ainsi l'exécution.

Fig. 67. Simon de Châlons, *Couronnement de la Vierge* avant restauration.

[225] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 76.
[226] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 125.

Le chantier de restauration de 2000-2002 et les études historiques en découlant ont mis à jour l'intervention de Quirinus van Banken, engagé par le chapitre de Saint-Agricol en 1625 pour « laver et rhabiller » le retable[227]. La composition n'a pas été modifiée, mais de larges repeints sont dus à sa main. Il a notamment rehaussé certains plis de drapés en les épaississant, un procédé qui se retrouve dans des repeints d'autres tableaux de Simon de Châlons, comme la *Déploration* du Musée Calvet (cat. I.11)[228]. Les restaurations des siècles suivants ne consistent qu'en des mastics et retouches occasionnelles. Simple coïncidence, il se trouve que la *Pentecôte* (souvent appelée *Descente du Saint Esprit* dans la littérature) (fig. 68) anciennement attribuée à Simon de Châlons a été redonnée par Alain Breton à son véritable auteur, Quirinus van Banken[229]. Aujourd'hui conservée dans l'église Saint-Didier d'Avignon, elle avait été rattachée au corpus de Simon de Mailly pour la première fois par Vincent Meynet en 1801[230]. Comme le note le catalogue de 1987, l'attribution semble s'être faite au XIX^e^ siècle sur la seule renommée de l'artiste. La discrépance stylistique et le fait qu'elle utilise comme modèle la gravure de 1574 de Cornélis Cort d'après la *Pentecôte* de l'église Santa Croce de Florence ont permis de la désattribuer définitivement lors de l'exposition de 1987-1988 de Marseille[231]. Il existe aussi un tableau du XVII^e^ siècle conservé dans l'église Saint-Nicolas de Pertuis reprenant la même gravure. Dans le même esprit, nous pouvons rapprocher la *Résurrection du Christ* du Musée Calvet (fig. 69), donnée à un suiveur de Simon et datée vers 1575, de la peinture provençale de l'extrême fin du XVI^e^ siècle et de peintres comme Quirinus van Banken.

[227] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 88.
[228] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 90. Les auteurs se demandent avec raison si Quirinus van Banken ne serait pas responsable de restaurations sur d'autres tableaux de Simon de Châlons.
[229] Breton 2013-2013, p. 180. Pour la reconstitution de cette personnalité et de son corpus, voir H. Pichou, « Un peintre flamand installé à Avignon : Quirinus van Banken (1570-1649) », *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 8, 5, 1996, p. 55-70.
[230] Meynet 1801, p. 109, n°22.
[231] Marseille 1987, p. 120-121, n°29.

Fig. 68. Quirinus van Banken, *Pentecôte*, après 1574. Avignon, église Saint-Didier.

Fig. 69. Peintre actif en Provence, *Résurrection du Christ*, vers 1575. Avignon, Musée Calvet.

Le soin que le chapitre de Saint-Agricol a accordé au *Couronnement de la Vierge*, en conservant l'œuvre sur place malgré de nouvelles commandes pour le maître-autel et en ordonnant des restaurations, témoigne de l'importance du panneau dans la carrière de Simon de Châlons et la peinture provençale de manière plus large. La renommée d'Elzéar Genet, ainsi que les proportions imposantes du retable, ont dû propulser Simon sur le devant de la scène artistique avignonnaise. D'après les archives disponibles, l'année 1539 est en effet un tournant dans la carrière de l'artiste. C'est la première année pour laquelle nous trouvons des commandes (sans compter le premier contrat de 1537). Il faut souligner que nous ne conservons

aucun document entre la fin septembre 1533 et octobre 1537[232]. Nous pouvons toutefois déduire que sa réputation dépassait les remparts d'Avignon puisque le chanoine aixois Honorat Penchinat lui demande de terminer le retable commandé en octobre 1534 à Pierre Malet. En novembre 1538 (reg. 5), Simon de Châlons engage son premier apprenti connu, un dénommé François Myalhe, sur lequel nous reviendrons dans le troisième chapitre. Son arrivée dans l'atelier à ce moment-là laisse penser que l'atelier était prospère et qu'il assiste son maître à la confection du *Couronnement de la Vierge*.

I.2.2. Les contrats conservés des années 1539-1542

Cette position privilégiée au sein des artistes avignonnais permet à Simon de Châlons de s'attirer les faveurs de commanditaires dès les années 1530, et d'ainsi bénéficier durant toute sa carrière d'une demande élevée. Nous retrouvons Louis Albe de la Roquemartine s'adressant à nouveau au peintre le 23 janvier 1539 pour un tableau de la Vierge, destinée à la grande salle de sa maison d'Avignon (reg. 6)[233]. L'abbé précise dans le prix-fait que l'œuvre doit être identique à celle possédée par le marchand Hector de Marcoys (ou Marcois), peut-être un autre commanditaire de notre peintre. Cet Hector de Marcoys devait être aisé et semble avoir été un habitué des commandes artistiques, car il apparaît dans un autre contrat en 1532, alors qu'il engage Rémy Carras, un peintre-verrier d'Avignon, pour réaliser les verrières de ses deux maisons avec des motifs antiques ainsi que les armes de l'archevêque et les siennes[234]. C'est également lui qui loue en 1533 une maison au peintre Jean de Linga[235]. Le 5 mai 1539, Simon de Châlons donne quittance à l'abbé pour le panneau terminé (reg. 7). Nous pouvons raisonnablement envisager que le tableau de l'abbé était une *Vierge à l'Enfant* basée sur un modèle de Raphaël que Simon de Châlons produisait régulièrement. Nous en conservons plusieurs exemplaires, au Musée Calvet (fig. 70, cat. I.3) et au Musée des Beaux-Arts de Besançon (cat. I.7), ainsi que la *Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste* datée de 1553, provenant de l'ancienne collection Laurens d'Oiselay (cat. I.16). Elles sont toutes les trois réalisées selon des modèles léonardesques et raphaélesques, mais avec une certaine liberté.

---

[232] Les événements politiques des années 1530, en particulier l'invasion de la Provence par Charles Quint en 1536 et la prise du Palais des Papes la même année, pourraient avoir eu une incidence sur la commande artistique à Avignon. Une lettre du médecin Jérôme Lopis fait notamment allusion aux mauvais traitements et aux dommages subis par les habitants pendant l'occupation. Girard 1959-1960, p. 83.

[233] BMA, ms. 5712, fol. 356.

[234] BMA, ms. 5712, fol. 54. Voir aussi Guidini-Raybaud 2003, p. 256 : les verrières représentaient le plus souvent des motifs héraldiques et/ou des motifs décoratifs, en général peu colorés pour laisser passer la lumière.

[235] BMA, ms. 5712, fol. 317.

Fig. 70. Simon de Châlons, *Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste*, 1539 ? Avignon, Musée Calvet.

La *Vierge à l'Enfant* du Musée Calvet a été attribuée pour la première fois à Simon de Châlons par Jean-Christophe Baudequin[236]. Elle se rapproche parfaitement de l'artiste par sa touche et les morphologies, en particulier des figures féminines et des enfants de la *Sainte Parenté* (cat. I.4). Notons aussi l'auréole caractéristique de la Vierge qui se retrouve dans de nombreux panneaux, comme le *Couronnement* de 1539, et plus tard dans l'*Adoration des bergers* de 1548 (cat. I.9). C'est sans surprise que le peintre assemble diverses figures empruntées à Raphaël : saint Jean-Baptiste se base sur l'ange portant la cruche dans la *Vierge au berceau* gravée par Marcantonio Raimondi (fig. 71) et la Vierge est une reprise de celle de la *Petite sainte Famille*, également employée dans la *Sainte Parenté* (fig. 72 ; cat. I.4).

[236] Malgouyres 1998 et Baudequin 2008. On la trouve donnée à un peintre florentin anonyme dans la photothèque de Federico Zeri.

Fig. 71. Marcantonio Raimondi (d'après Raphaël), *Vierge au berceau* (détail).

Fig. 72. Jacopo Caraglio (d'après Raphaël), *Sainte Famille*.

Le chromatisme, assez sombre et terne mais rehaussé de couleurs chaudes, se rapproche des premières œuvres de Simon de Châlons, en particulier du groupe de la Vierge et du Christ du *Couronnement de la Vierge* (cat. I.2). Le manteau de la Vierge, par le rouge bruni et le vert olive, est particulièrement proche des teintes des vêtements de Marie couronnée et du Christ (fig. 73). Le jaune de sa manche est aussi le même employé pour le fond aux têtes d'anges. L'auréole de la Vierge dans le panneau du Musée Calvet est typique du peintre et se retrouve aussi chez des apôtres dans le *Couronnement*. Ces différents indices plaident donc pour une datation vers 1540. Peint sur noyer, une essence trouvée régulièrement dans les contrats, le tableau détonne dans le reste du corpus par ses petites dimensions (77 x 55 cm). Ce type d'œuvre était selon toute vraisemblance destinée à une fonction de dévotion privée, comme le prouve la Vierge commandée (aussi en bois de noyer) par Louis Albe de la Roquemartine, qui souhaite l'installer chez lui. Les correspondances matérielles, iconographiques, stylistiques et la datation proposée pour le panneau du Musée Calvet nous incitent donc à imaginer qu'il pourrait s'agir de la Vierge commandée par l'abbé en janvier 1539. Quoiqu'il en soit, cette *Vierge à l'Enfant* est importante dans l'étude chronologique du dossier car elle est un des rares jalons parmi les premières œuvres du peintre.

Fig. 73. Simon de Châlons, *Couronnement de la Vierge* (détail), 1539. Avignon, église Saint-Agricol.

La référence à Hector de Marcoys prouve que le phénomène d'imitation de peintres italiens tel Raphaël trouve aussi un écho dans l'émulation entre commanditaires, toujours désireux d'être au goût du jour. En effet, les personnalités les plus aisées de la cité des papes, très souvent liées entre elles, convoitent l'art du peintre champenois. Le premier jour de mai 1540, Eléonore, sœur et héritière de feu Gilles Roys, engage Simon de Mailly pour la réalisation d'un retable destiné à l'autel de la chapelle que son frère a fait édifier dans l'église des Observantins d'Avignon, où il est enterré (reg. 11). La famille des Roys est notamment apparentée à celle des Fortia, autres nobles commanditaires de Simon de Châlons. En 1531, Gilles Roys s'adresse à Jean Chinard, maître maçon, pour la réalisation d'une chapelle personnelle à l'Observance sur le modèle de celle des Rouvillasc, située dans la même église et traitée dans le sous-chapitre précédent[237]. Il est intéressant de souligner à ce propos que l'abbé Requin mentionne que les stalles sculptées de cette chapelle étaient « à peu près semblables » à celles de la chapelle des Fortia dans l'église Notre-Dame-de-la-Merci, et qu'elles ont dû elles aussi être réalisées par Antoine Volard, dont les relations avec Simon de Châlons sont attestées dans les années 1550[238]. Ce phénomène d'émulation et d'imitation, déjà abordé chez les commanditaires de Henri Guigues, est donc très présent et lie toutes les grandes familles avignonnaises que nous rencontrons au fil de leurs commandes artistiques. Ces familles étant en général alliées par des liens familiaux et des unions conjugales, il n'est guère étonnant de les voir pratiquer une certaine forme de compétition artistique.

[237] BMA, ms. 4494, fol. 168 ; Mognetti 2003, p. 25.
[238] Requin 1897, p. 215. Les relations entre Volard et Simon de Châlons sont abordées dans le second chapitre.

Dans sa commande de mai 1540, Eléonore Roys demande que soit représenté un *Christ en croix*, avec, à droite et à gauche, saint Jérôme et saint François avec ses stigmates adorant le crucifix, le tout sur un fond de paysage « *respondent à l'istoire* ». Il est convenu que le panneau fera 12 pans de haut pour 9 de largeur, soit près de 300 cm sur 220, et que le peintre le livrera dans les six mois suivants. Comme c'est le cas dans beaucoup de prix-faits, les questions de la menuiserie et du cadre occupent une place importante : une clause prévient l'utilisation d'un mauvais bois, que l'artiste s'engage à remplacer à ses frais s'il venait à se rompre ou se fendre[239]. L'habitude de peindre le cadre d'or et d'azur, déjà présente dans les contrats passés à Henri Guigues, se retrouve ici. Le prix est fixé à 60 écus. Quelques jours plus tard, le 7 mai, Simon de Châlons commande au menuisier Antoine Chapuis le bois du retable (reg. 12), dont les dimensions changent légèrement car la hauteur est maintenant de 13 pans, probablement pour inclure la « *scabella* », la prédelle, qui n'était initialement pas mentionnée dans le document du 1er mai. Il est intéressant de souligner qu'un autre menuisier, Charles Bigle, est témoin de la quittance du bois de retable le 18 août 1540 (reg. 14). Il est sûrement le fils de Jean Bigle, un menuisier qui fréquentait à la fin du XVe et au début du XVIe siècle des artistes comme Georges Trubert et Nicolas Dipre. Cet exemple illustre bien le phénomène de solidarité et de réseau qui existe au sein d'un corps de métier artisanal.

L'ouvrage final est terminé avant la fin de l'année car Simon de Châlons reçoit quittance le 29 décembre (reg. 15). L'œuvre est à présent perdue, mais les détails iconographiques précisés dans le contrat laissent imaginer une composition similaire au *Christ en croix avec saint Roch et saint Sébastien* signé et daté de 1557, aujourd'hui conservé dans la chapelle de la maison diocésaine d'Avignon (cat. I.20). La disposition des saints à la droite et à la gauche du Christ crucifié sur fond de paysage montagneux est en effet assez traditionnelle et populaire pour avoir été reproduite de façon générique. Son travail a dû donner satisfaction, car Eléonore lui passe à nouveau commande le 26 mars 1541 pour exécuter une peinture à l'huile sur le mur de la chapelle de son défunt frère représentant une *Résurrection du Christ* complétée avec ses armoiries à six reprises (reg. 17). Le contrat est assez particulier : la commanditaire semble laisser le choix à l'artiste de réaliser soit une peinture murale, soit un retable destiné au mur de cette chapelle. Le peintre est de surcroît chargé de peindre le tombeau de Gilles Roys de couleur marbre noir, avec une épitaphe dorée et noire, le tout pour le prix de 20 écus. La formulation employée dans le contrat porte à confusion quant à la technique : le terme de peinture à l'huile

[239] Cette clause se retrouve souvent dans les prix-faits passés au peintre.

appliquée sur le mur de la chapelle indiquerait que nous avons affaire à une peinture murale, mais la suite du texte se réfère à l'œuvre en tant que retable. Il est également étrange que l'on précise qu'il s'agisse de peinture à l'huile de noix, cette technique étant la norme à l'époque. Si c'est d'un retable qu'il est question, il paraît aussi curieux qu'aucune taille ou dimensions du tableau ne soient convenues entre le commanditaire et l'artiste. Le prix assez bas de 20 écus pourrait indiquer qu'il est question de peinture murale, qui n'impliquerait donc pas l'achat coûteux d'un bois de retable. La quittance du 18 août de la même année n'apporte toutefois pas plus de réponse, Simon confessant avoir reçu les 8 écus restant pour les « *ymagines seu pictura* » de la chapelle. La liberté artistique dont le peintre paraît jouir est donc révélatrice de la confiance que lui accorde Eléonore Roys, et, par là-même de la grande réputation attachée à son nom.

I.2.3. Conclusion

Simon de Châlons est aussi engagé par la ville d'Avignon en juin (reg. 18) et en août (reg. 19) de la même année pour peindre le blason du légat sur les portes de la cité. Celui-ci n'est pas nommé, mais il s'agit du nouveau légat Alexandre Farnèse, qui prend ses fonctions cette année-là après la mort de son prédécesseur, François Guillaume de Castelnau de Clermont-Lodève, décédé à Avignon en 1540. A l'issue de ces recherches, il apparaît donc que l'année 1539 constitue un tremplin important dans la carrière de Simon de Châlons, avec les deux commandes de l'abbé Louis Albe de la Roquemartine, et celle du *Couronnement de la Vierge* pour l'église Saint-Agricol. L'importance des commandes et le prestige des commanditaires et des lieux de destination offrent à l'artiste une grande visibilité et le placent au centre de la scène artistique avignonnaise. Les documents disponibles confirment cet essor à partir de 1539, lorsque les commandes commencent à affluer de manière régulière, alors que peu de choses sont connues du peintre dans les années précédentes. Le *Couronnement de la Vierge* fixe également les caractéristiques essentielles du style de Simon de Châlons, qui, comme nous le verrons au cours de cette étude, évolue peu au fil du temps. Il convient à présent de comprendre comment s'est formée cette culture visuelle de l'artiste en abordant la question de sa jeunesse et de ses débuts.

I.3. La question de la formation

Simon de Châlons est un cas exemplaire, et extrêmement rare au XVI^e siècle, pour retracer l'évolution stylistique d'un artiste grâce à ses œuvres signées et datées permettant d'établir des jalons chronologiques. Le tableau du *Couronnement de la Vierge*, et ses autres œuvres, nous servent non seulement à reconstruire le début de son parcours, mais peuvent également nous conduire à formuler des hypothèses sur sa formation. Nous pouvons ainsi élargir notre réflexion sur la peinture sur panneau et sur verre, mais aussi la sculpture en Champagne durant le premier tiers du XVI^e siècle. En éclairant le milieu culturel dans lequel le jeune Simon évolue, il devient plus aisé de comprendre quelles sont les différentes strates composant son langage.

I.3.1. La peinture champenoise du premier tiers du XVI^e siècle

Les influences champenoises dans la peinture de Simon de Châlons ne sont à première vue pas évidentes, mais des traces d'une première formation peuvent être identifiées. La Champagne conserve un nombre très important de panneaux et de vitraux produits localement, nous permettant d'établir des points de comparaison essentiels. Cependant, malgré une région riche en œuvres peintes du XVI^e siècle, il faut attendre les années 1850 pour voir se développer un véritable intérêt pour la « peinture troyenne »[240]. Avant cela, la littérature académique des XVII^e et XVIII^e siècles accordent une attention particulière aux arts de la sculpture et du vitrail champenois au détriment de la peinture sur chevalet. La fin du XIX^e et le début du XX^e siècle voient paraître quelques ouvrages, comme *La peinture à Troyes au XVI^e siècle* d'Albert Babeau en 1903, dans lesquels des peintures de la Renaissance champenoise sont décrites. La belle part est aussi donnée à l'art du vitrail, avec l'ouvrage de Paul Biver en 1935, *L'école troyenne de peinture sur verre*. C'est surtout durant l'entre-deux-guerres et les années 1960 que l'étude du dossier prend son essor avec un double décloisonnement géographique et technique, bien que le vitrail continue d'accaparer l'attention des chercheurs. L'exposition parisienne de 1965 de Michel Laclotte sur *Le Seizième siècle européen* donne une nouvelle impulsion aux travaux sur la production troyenne, avec notamment un mémoire de maîtrise de Monique Barbier en 1983, ainsi que *Le beau XVI^e siècle troyen* de Pierre-Eugène Leroy en 1989. Enfin, le programme *Peindre en France à la Renaissance*, et plus particulièrement le volume *Peindre à Troyes au XVI^e siècle* (2015), a permis de reconstruire plusieurs personnalités artistiques de la région avec

[240] Elsig 2015, p. 11.

de fortes propositions d'identification pour Nicolas Cordonnier, Girard Viarre et Jean Pothier. Des ouvrages récents ont également remis en valeur la production sculptée champenoise de la Renaissance, connue depuis le XIX^e siècle[241] : le *Beau XVI^e siècle. Chefs d'œuvre de la sculpture en Champagne*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue à Troyes en 2009, et *Des âmes drapées de pierre. Sculpture en Champagne à la Renaissance* de Marion Boudon-Machuel, paru en 2017. En 2013, la thèse de Maxence Hermant *Art, Artistes et commanditaires en Champagne du Nord (milieu du XV^e - fin du XVI^e siècle)* s'est intéressée à l'ensemble de la production artistique dans les foyers de Châlons-en-Champagne et de Reims, un apport fondamental car comme la littérature précédemment citée l'exemplifie, l'historiographie s'est principalement focalisée sur la Champagne méridionale et le foyer de Troyes[242]. Son dépouillement minutieux des archives locales ainsi que le recensement systématique des œuvres conservées sur le territoire amènent une quantité d'informations et d'analyses. La production châlonnaise a souvent été mise de côté ou simplement considérée comme dépendante de la ville de Troyes, qui aurait donné naissance à une prétendue « école champenoise ». Cependant, bien que Châlons-en-Champagne soit en partie conditionnée par l'art troyen, elle constitue, avec la Champagne du Nord et le diocèse de Reims, un foyer artistique distinct.

Comme l'explique Maxence Hermant, la distinction entre la Champagne du Nord et la Champagne du Sud date déjà du Bas-Empire romain avec la séparation des ensembles Reims-Châlons d'un côté, et Troyes de l'autre[243]. Alors que le premier est rattaché au royaume de France dès le XI^e siècle, le second est gouverné par une dynastie comtale laïque jusqu'en 1284, ce qui a pour conséquence une structuration religieuse et sociale très différente des villes, notamment dans le fonctionnement des métiers (celui de peintre est sous la juridiction d'une corporation à Reims et Châlons, mais libre à Troyes)[244]. Vaste plaine sans accidents topographiques, les passages de la Seine, de la Marne et de l'Yonne offrent des points d'incursion idéaux depuis la Champagne pour rejoindre l'Ile-de-France[245]. C'est dans cette dynamique de production et de commerce que s'inscrit le jeune Simon de Mailly et c'est donc dans cette aire culturelle qu'il faut envisager ses premiers pas. Notons qu'il existe au XVI^e

[241] Voir Boudon-Machuel 2017, p. 18-23 pour une historiographie exhaustive.
[242] L'étude de la production sculptée de la Champagne septentrionale connaît déjà un renouveau dans le catalogue d'exposition *Le Beau XVI^e siècle* en 2009.
[243] Hermant 2013, 1, p. 14.
[244] Hermant 2013, 1, p. 14.
[245] Bourquin 1994, p. 1.

siècle deux villages du nom de Mailly (aujourd'hui Mailly-Champagne dans la Marne et Mailly-le-Camp en Aube). Nous pouvons supposer que notre artiste est originaire du premier, le village de Mailly-Champagne faisant historiquement partie du diocèse de Châlons, d'où l'artiste se revendique systématiquement sur ses tableaux, alors que Mailly-le-Camp est sous le vocable du diocèse de Troyes. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ses signatures, en général bien visibles, le désignent comme « Simon de Châlons » ou « Simon de Châlons en Champagne », alors que les contrats notariés préfèrent toujours, à peu d'exceptions près, la formulation « Simon de Mailly ». Pour justifier cette différence de dénomination dans les sources, notre hypothèse se fonde sur l'idée que le peintre cherche à se forger une identité propre. Cette démonstration ostentatoire d'appartenance, voulue par l'artiste, est un symbole fort de son identité première dans une région aussi culturellement marquée qu'Avignon. Cette différenciation peut s'expliquer par une volonté de se démarquer dans un environnement de concurrence et de signaler des liens artistiques avec une région étrangère pouvant être attrayante au goût d'une certaine clientèle. Il faut aussi simplement imaginer que la ville de Châlons-en-Champagne était plus importante et plus connue que le village de Mailly, marquant probablement davantage l'esprit des commanditaires. Châlons compte à peine 10'000 habitants à la Renaissance et est nettement moins riche que sa voisine Troyes, la capitale des Comtes, en raison d'un rayonnement commercial et industriel plutôt faible[246]. En tant qu'un des trois diocèses appartenant à la province de Reims, elle possède néanmoins de nombreuses paroisses, confréries et institutions monastiques de prestige facilitant la commande artistique. La position de l'évêque de Châlons en tant que pair de France confère en outre à la ville un certain pouvoir spirituel et temporel, et par là financier[247]. Comme le note également Marion Boudon-Machuel, « la Champagne est la terre de grandes familles princières, comme les Dinteville et les Guise, qui ont joué un rôle majeur sur les scènes politique, religieuse et artistique de la France du XVI^{e} siècle »[248].

Nous ne savons pas exactement à quelle date Simon de Châlons arrive à Avignon, où il est présent en tout cas dès le début de l'année 1533 (reg. 1). Son origine champenoise, confirmée par son nom, a pu être solidifiée grâce aux recherches doctorales de Maxence Hermant. Ce dernier a retrouvé dans les archives locales trois Jean de Mailly, peintres actifs dans la ville de Châlons-en-Champagne et qui pourraient correspondre au père, au frère et au neveu de notre

[246] Simiz 2001, p. 13.
[247] Hermant 2013.
[248] Boudon-Machuel 2017, p. 22.

peintre, ou encore aux grand-père, père et frère[249]. Le premier est reçu peintre en 1479-1480 et meurt en 1505-1506. Lui-même ou son fils, Jean II est qualifié de maître juré de la corporation des peintres verriers à partir de 1504. La région champenoise étant encore fort riche en vitraux du XVI[e] siècle, il n'est guère étonnant de voir un Jean I ou II de Mailly exercer le métier de peintre pour fournir des cartons ou exécuter des verrières. Jean II, dit *grand Jehan*, est exempté en 1508, pour cause de maladie, d'assister à l'élection des maîtres peintres et verriers jurés pour l'année. A sa suite, on trouve un troisième Jean de Mailly, documenté dans les archives entre 1509 et 1513, après avoir passé une « souffisance » et été reçu peintre en 1510[250]. Si Jean II ou Jean III est le frère de Simon de Mailly, il se peut qu'en tant qu'aîné, il ait repris l'atelier de leur père, forçant ainsi son cadet à émigrer pour trouver du travail ou une place d'apprentissage. Si le présumé Jean I de Mailly est bien son père, sa mort vers 1505-1506 servirait de *terminus ante quem* pour la naissance de Simon de Châlons, probablement aux alentours de 1490-1500. Il se peut également que ce dernier quitta Châlons-en-Champagne en recherche de travail car la ville, bien que possédant une cathédrale et des institutions religieuses puissantes, « n'abritait pas de grande famille princière, qui aurait pu créer autour d'elle une cour, foyer de développement de la création et de la commande artistique »[251]. Au contraire d'Avignon qui peut se targuer d'accueillir un légat et une cour prestigieuse, ainsi que des nobles et des seigneurs locaux, Châlons comportait peu de membres de la noblesse haute, bien qu'il y ait une présence importante d'une noblesse dite seconde[252], et d'une petite noblesse, susceptibles de passer commande auprès des artistes.

A notre connaissance, il n'existe aucune œuvre documentée des de Mailly, mais un parallèle stylistique peut être établi entre l'art de Simon de Châlons et une œuvre châlonnaise contemporaine de sa production avignonnaise[253]. Il s'agit d'un panneau conservé à l'église Saint-Alpin de Châlons-en-Champagne représentant un *Ecce homo entre donateurs* (fig. 74), identifiés par les inscriptions sur le cadre original : « O VRAY REDEMPTEUR DES HUMAINS QUI POUR NOUS SOUFFRIS PASSION / JE TE REQUIERS A IOINCTES

[249] Hermant 2013, 1, p. 413-414 ; Hermant 2013, 2, p. 442.
[250] Hermant 2013, 4, p. 89 : « *Jehan Mailly, paintre demourant à Chaalons, a esté par nous receu pour ouvrier juré de painterie et luy avons baillé permission de tenir ouvroir ouvert dud. mestier au temporel de Monsieur, aprés que Noel de Lassus et Jehan Brehin, ouvriers jurez dud. mestier aud. Chaalons, ont affermé qu'il estoit expert souffisant et ydoine en l'industerie dud. mestier de painterie et aussy qu'il estoit filz de maistre, auquel avons fait faire le serement en tel cas acoustumé, en payant V s.t. a Monsieur et V s.t. aux maistres* ».
[251] Hermant 2013, 1, p. 28.
[252] Bourquin 1994.
[253] Voir la notice AGORHA de l'œuvre : commentaire descriptif de Cécile Scailliérez (2014) [en ligne] : « vers Simon de Châlons ? », https://agorha.inha.fr/inhaprod/ark:/54721/003147249.

MAINS / DE MES PECHEZ REMISSION / ANO 1551 / ANTHOIE PEROT COLET MICHEL ». Antoine Perot est en outre assimilé à la corporation des marchands par son écu armorié, et sa femme Colette Michel est accompagnée de ses armoiries, *d'azur à la bombe d'or accompagné de 2 croissants du même*. Dans sa *Topographie historique de la ville de Châlons-sur-Marne*, Louis Grignon relève un legs dans le testament de cette dernière à la chapelle Saint-Georges de Châlons en 1555[254]. Du fait que le document la cite, elle et son époux, comme provenant de la paroisse de Saint-Alpin, et que l'œuvre ne quitta jamais cette église hormis durant la période révolutionnaire, l'*Ecce homo* a selon toute vraisemblance bien été réalisé pour ce lieu en 1551[255]. Un indice supplémentaire localise fermement la réalisation du panneau pour Saint-Alpin : l'église était la paroisse des marchands de Châlons, à laquelle Antoine Perot revendique son appartenance.

Fig. 74. Jean II ou III de Mailly ? *Ecce homo entre donateurs*, 1551. Châlons-en-Champagne, église Saint-Alpin.

[254] Grignon 1889, p. 211.
[255] Le panneau est déposé à Notre-Dame-en-Vaux pendant la Révolution.

Maxence Hermant a proposé en 2013 de rapprocher le panneau de Saint-Alpin du portrait de Claude II Henriet (fig. 75), âgé de 12 ans et fils du peintre Claude I Henriet, documenté entre 1522 et 1552, année de sa mort[256]. Le portrait de Claude II, dans le sillage de François Clouet, est plutôt révélateur de l'incursion du modèle parisien en province dans la seconde moitié du XVI[e] siècle. A ce titre, nous pourrions rapprocher de ce type de production champenoise un petit portrait d'un homme anonyme d'« AGE 43 » (fig. 76), de qualité moindre, conservé au Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Châlons (legs du collectionneur Charles Picot). Le couvre-chef et la collerette suggèrent une datation autour de 1560, à peu près contemporaine de Claude II Henriet. Cependant, bien que le portrait de Claude et le retable de Saint-Alpin appartiennent au même milieu culturel, les deux œuvres ne sont pas de la même main. Les liens avec le portrait de Claude I Henriet pourraient s'expliquer par le fait que ce dernier est juré des peintres et verriers en 1522-1523, des verriers en 1525-1526 et des peintres en 1546[257], corporation à laquelle appartient la famille de Mailly jusqu'en 1513 et probablement au-delà. Notons que les métiers de peintre et de peintre-verrier sont difficilement dissociables dans le cas de Châlons-en-Champagne car la documentation présente des variantes dans les qualificatifs (par exemple, Maxence Hermant note que Noël de Lassus est simplement désigné « *paintre* » dans un contrat relatif à un travail sur verre en 1508-1509)[258]. Cette complexité des définitions des métiers s'explique par le fait que la plupart des artistes devaient exercer parallèlement ces deux activités, qui étaient d'ailleurs réunies sous la même bannière épiscopale. Nous pouvons cependant rapprocher du retable de Saint-Alpin un portrait d'abbesse daté de 1563 (fig. 77) conservé au Musée des Beaux-Arts de Reims depuis 1931, et rapproché aléatoirement « des Clouet ou Simon, de Châlons, ou Jean Cordonnier, de Troyes »[259]. Absent de la littérature depuis, il est néanmoins d'une certaine qualité et trahit la main d'un peintre champenois contemporain du peintre de Saint-Alpin avec lequel il partage une même composante hollandaise.

[256] Hermant 2013, 2, p. 409-411.
[257] Hermant 2013, 1, p. 433.
[258] Hermant 2013, 1, p. 69.
[259] Beaux-arts : chronique des arts et de la curiosité 1931, p. 192.

Fig. 75. Claude I Henriet, *Portrait de Claude II Henriet*, 1551. Collection particulière champenoise.

Fig. 76. Peintre actif en Champagne ? *Portrait d'un homme*, vers 1560. Châlons-en-Champagne, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie.

Fig. 77. Peintre actif en Champagne ? *Portrait d'abbesse*, 1563. Reims, Musée des Beaux-Arts.

Stylistiquement, c'est avec la manière et les modèles de Simon de Châlons que le peintre de Saint-Alpin partage le plus de similarités. Les portraits des donateurs peuvent être comparés avec plusieurs figures de l'artiste avignonnais. La morphologie de Colette Michel (fig. 78) est par exemple très proche de la sainte Anne de la *Sainte Parenté* (fig. 79, cat. I.4) par son visage allongé au teint presque blanchâtre, réalisé dans la même touche fluide et épaisse avec un jeu d'ombres subtil. De même, le portrait d'Antoine Perot (fig. 80) peut être assimilé au Joseph de

l'*Adoration des bergers* du Dorotheum (cat. I.13) ou le berger fixant le spectateur dans le tableau du même sujet du Musée Calvet (fig. 82 ; cat. I.9). Dans ces trois œuvres, les hommes sont exécutés dans une matière un peu empâtée faisant ressortir les aspérités de la peau.

Fig. 78. Jean II ou III de Mailly ? *Ecce homo entre donateurs* (détail), 1551. Châlons-en-Champagne, église Saint-Alpin.

Fig. 79. Simon de Châlons, *Sainte Parenté* (détail), 1543. Avignon, Musée Calvet.

Fig. 80. Jean II ou III de Mailly ? *Ecce homo entre donateurs* (détail), 1551. Châlons-en-Champagne, église Saint-Alpin.

Fig. 81. Simon de Châlons, *Adoration des bergers* (détail), 1548. Avignon, Musée Calvet.

Quant à la figure du Christ (fig. 82), elle paraît sensiblement différente des portraits dans son exécution. Si nous continuons le parallèle avec Simon de Châlons, cela pourrait s'expliquer par le fait qu'il s'agit sûrement d'une copie d'après un modèle précis. Si l'on pense au diptyque de la Galleria Borghese, qui sera abordé au chapitre suivant, il se distingue clairement du reste de la production de Simon de Mailly par son aspect lisse et appliqué. Dans le cas du panneau de Saint-Alpin, le peintre semble reprendre une matrice des anciens Pays-Bas évoquant l'art de

Maarten van Heemskerck (par exemple le triptyque du Musée National de Varsovie du même sujet daté de 1544), mais qui n'est pas sans évoquer les corps musclés chez Simon, comme le Christ de Bédoin de 1552 (fig. 83, cat. I.15) ou le saint Sébastien de 1557 (cat. I.20). Ainsi, la strate champenoise, commune aussi bien à Simon de Châlons qu'au peintre de Saint-Alpin, révèle une formation commune, mais ayant évolué dans des directions différentes en fonction de l'aire culturelle où chacun exerce. Alors que Simon de Mailly est naturellement influencé par les modèles italiens en raison de son activité à Avignon, le peintre de Saint-Alpin est davantage touché par l'art du Nord, plus proche d'une ville comme Châlons. D'une part, cette comparaison confirme que Simon de Châlons aurait bien reçu une première formation en Champagne avant d'émigrer au Sud, et d'autre part, elle permet de raisonnablement imaginer que l'artiste de l'*Ecce homo* a été formé dans un même atelier. Pourrions-nous alors envisager d'attribuer le panneau champenois à Jean II ou III de Mailly, ou plus largement à un membre d'atelier de la famille de Mailly encore actif dans les années 1550 ?

Fig. 82. Jean II ou III de Mailly ? *Ecce homo entre donateurs* (détail), 1551. Châlons-en-Champagne, église Saint-Alpin.

Fig. 83. Simon de Châlons, *Résurrection du Christ* (détail), 1552. Baux de Bédoin, église.

Cet art très expressif, partagé par Simon de Châlons et le peintre de Saint-Alpin et qui trouve son origine plus au Nord, s'examine également dans la statuaire de Châlons et de Reims. Plusieurs parallèles entre des sculptures de ces deux villes permettent en effet d'éclairer la culture visuelle de Simon de Mailly à ses débuts. Un type morphologique récurrent chez l'artiste semble provenir de physionomies fréquemment trouvées dans les statues champenoises. En effet, ses figures féminines aux joues bien rondes et ses personnages

masculins aux visages très expressifs font écho à la statuaire châlonnaise et rémoise[260]. Ces morphotypes sont particulièrement identifiables dans une *Mise au tombeau* conservée aujourd'hui à l'église Saint-Rémi de Reims (fig. 84). La bordure de la dalle funéraire nous informe que « *Frère François Sarradin, commandeur de céans, a fait faire ce sépulcre en l'an mil cinq cens trente et ung, priez Dieu pour luy* ». Avant d'être déposée à l'église Saint-Rémi, elle se trouvait dans la Commanderie du Temple de Reims. François Sarradin était commandeur des Hospitaliers de Reims depuis 1529[261] : il est vraisemblable qu'il ait commandé ce groupe sculpté à l'occasion de son élection. L'œuvre est vendue à la Révolution et perd deux figures de gardes[262], avant d'être donnée à Saint-Rémi en 1803 par le propriétaire de l'ancienne église des Templiers[263].

Fig. 84. Sculpteur actif en Champagne (d'après Simon de Châlons ?), *Mise au tombeau*, 1531. Reims, église Saint-Rémi.

Comparons par exemple la Madeleine de la *Mise au tombeau* de 1531 (fig. 85) avec les femmes du tableau du même sujet de Simon de Châlons (fig. 86, cat. I.14), daté de 1552 et conservé à Villeneuve-lès-Avignon. Nous retrouvons dans les deux cas des visages un peu joufflus avec

[260] Un de ses plus illustres représentants est le Maître de Chaource, avec par exemple la *Pietà de Villeneuve-l'Archevêque*.
[261] Barthélémy (de) 1880-1881, p. 55.
[262] Reims, Bibliothèque municipale, ms. 1818, fol. 81v. Hermant 2009, p. 157.
[263] Demaison 1911, p. 85.

de lourdes larmes (un type assez rare en Champagne selon Maxence Hermant) et très expressifs.

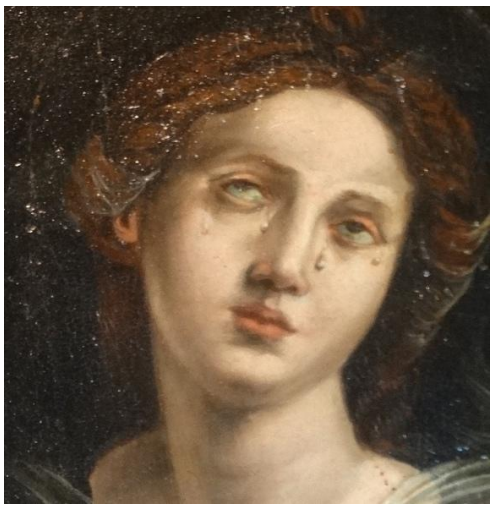


Fig. 85. Sculpteur actif en Champagne (d'après Simon de Châlons ?), *Mise au tombeau* (détail), 1531. Reims, église Saint-Rémi.

Fig. 86. Simon de Châlons, *Mise au tombeau* (détail), 1552. Villeneuve-lès-Avignon, Musée Pierre de Luxembourg.

Le même constat s'impose avec le fragment d'une tête de femme conservé au Musée de Beaux-Arts et de l'Archéologie de Châlons (fig. 87), présentant de fortes similarités avec la Marie tenant la couronne d'épines dans la *Mise au tombeau* de Villeneuve (fig. 88, cat. I.14). Cette vivacité des corps et des faciès se trouve chez les hommes également. Le saint Jean dans le tableau de Villeneuve (fig. 91, cat. I.14), avec ses pommettes saillantes et ses yeux en amandes, avoisine les figures de la *Mise au tombeau* de François Sarradin (fig. 90). Il semble aussi faire écho à d'autres sculptures rémoises, par exemple aux figures masculines du *Tombeau de Saint-Rémi* de l'église du même nom à Reims, réalisé entre 1533 et 1537 (fig. 89)[264]. Simon de Châlons est déjà installé à Avignon à cette époque, mais le tombeau est, avec la *Mise au tombeau* de 1531, un exemple représentatif d'une certaine norme champenoise à laquelle l'artiste dut être exposé durant sa jeunesse[265]. Notons enfin que l'extraordinaire figure de la Madeleine, aux bras levés de désespoir, est probablement une interprétation de la gravure de la

[264] La *Mise au tombeau* et le *Tombeau de Saint-Rémi* sont tous deux réalisés dans un calcaire de type oolithique, très courant en Champagne. Hermant 2013, 1, p. 263

[265] La *Mise au tombeau* de 1531 s'apparente à d'autres groupes sculptés de la région, notamment celui du même sujet de Châtillon-sur-Seine.

Lamentation sur le Christ mort de la série de la *Petite Passion* de Dürer[266]. L'ensemble de ces indices, et en particulier l'éloquence des types morphologiques, laisse envisager que Simon de Châlons aurait pu réaliser le patron du groupe sculpté de 1531. Notons, par pure spéculation, qu'il existe un sculpteur nommé Jean de Châlons, documenté d'abord à Reims en 1536[267], puis à Fontainebleau dans les années 1540[268]. Pourrait-il s'agir d'un membre de la famille de Mailly ayant lui aussi adopté le patronyme « de Châlons » après avoir quitté sa ville d'origine ?

Fig. 87. Sculpteur actif en Champgne, *Tête de femme*, début du XVI[e] siècle. Châlons-en-Champagne, Musée des Beaux-Arts.

Fig. 88. Simon de Châlons, *Mise au tombeau* (détail en miroir), 1552. Villeneuve-lès-Avignon, Musée Pierre de Luxembourg.

[266] Hermant 2013, 1 p. 262-263. Maxence Hermant note également un écho de l'art italien dans le caractère maniériste et expressif de la figure. Hermant 2009, p. 157.
[267] Hermant 2009, p. 157. Selon Pinchart, il entreprend à cette date des travaux de clôture de la chapelle Saint-Barthélémy (actuellement Saint-Calixte) de la cathédrale de Reims.
[268] Laborde 1850, p. 416, 418, 420. Jean de Châlons est payé dans les comptes de 1541-1550 : « *Jean de Chalons, imager, pour avoir vacqué à faire et parfaire une grande figure de la Foy, en bois de noyer, pour mettre et asseoir dessus l'admortissement de la lanterne de pierre de taille de grez, estans dessus la haulte chapelle du donjon dudit chasteau* » (Fontainebleau, chapelle Saint-Saturnin).

Fig. 89. Sculpteur actif en Champagne, *Tombeau de Saint-Rémi*, 1533-1537. Reims, église Saint-Rémi.

Fig. 90. Sculpteur actif en Champagne (d'après Simon de Châlons ?), *Mise au tombeau* (détail), 1531. Reims, église Saint-Rémi.

Fig. 91. Simon de Châlons, *Mise au tombeau* (détail), 1552. Villeneuve-lès-Avignon, Musée Pierre de Luxembourg.

I.3.2. Le vitrail châlonnais

La région champenoise étant extrêmement riche en vitraux du premier tiers du XVI^e^ siècle, et la famille de Simon de Châlons documentée comme appartenant à la corporation des peintres-verriers, il est nécessaire d'examiner cette production pour comprendre la culture visuelle de l'artiste à ses débuts. La Champagne du Nord compte moins de verrières conservées que la Champagne méridionale, mais certains ensembles très importants subsistent. Il est d'ailleurs intéressant de constater que les verrières de Saint-Alpin de Châlons, dont les cartons ont été attribués à Jean Cousin Père par Maxence Hermant en 2013, sont les premières incursions du modèle cousinesque dans la région en 1535[269]. A cette date, Simon de Mailly se trouve déjà à Avignon depuis au moins deux ans, expliquant en partie pourquoi il n'est pas réceptif à ce modèle. Il fait partie d'une génération encore largement influencée par la culture nordique, prépondérante en France septentrionale avant la domination de la peinture bellifontaine. L'hypothétique Jean II ou III de Mailly appartient lui aussi à un courant réfractaire aux nouvelles inventions de Rosso Fiorentino, du Primatice et de Jean Cousin, à une époque où leur influence est extrêmement répandue dans la région (rappelons que Cousin est originaire de Sens et qu'il y a laissé des œuvres de jeunesse[270]). On peut songer par exemple au retable de la *Nativité* dont il reste le panneau central et un volet double face avec la *Circoncision* et le *Déluge* (Châlons-en-Champagne, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie). Commandé par le

[269] Hermant 2013, 1, p. 378-389.
[270] Voir Scailliérez 2011 et 2013.

chanoine du chapitre François Noël (reconnaissable à ses armes et au monogramme FN sur la *Circoncision*), Jean-Pierre Ravaux a proposé de situer son exécution autour de 1544, lorsque la chapelle Sainte-Catherine de la cathédrale, créée par son oncle, est refondée par le chanoine[271]. L'œuvre avait été mise en relation avec un dessin de la *Nativité* donné à Jean Cousin fils lors de l'exposition de 1972 sur l'art de Fontainebleau[272]. En comparaison, le peintre de Saint-Alpin possède une culture très différente qui cohabite avec le nouveau modèle à la mode.

Comme exemplifié avec le cas du *Couronnement de la Vierge* de 1539 (cat. I.2), il existe une forte strate flamande dans l'art de Simon de Châlons qui ne peut s'expliquer que par un contact régulier ou prolongé avec cet art. Par sa position géographique, la Champagne est idéalement située sur l'axe commercial de la Seine pour la circulation des œuvres flamandes et hollandaises. Bien que certains ont imaginé à tort que Simon de Châlons aurait pu être l'élève de Frans Floris[273], il est plus plausible qu'il ait été exposé de façon récurrente à des tableaux venant du Nord en transit jusqu'à Lyon et ses foires attrayantes[274]. Les marchands troyens voyagent plus volontiers, notamment au Nord, en Flandre et en Allemagne (rares sont ceux se rendant en Italie)[275]. Les paysages aux montagnes bleutées et les figures très expressives de Simon de Châlons évoquent par exemple les modèles des années 1530 de Lambert Lombard et Jan van Scorel. Nous retrouvons cette veine flamande et hollandaise dans quelques vitraux châlonnais du premier tiers du XVI^{e} siècle, dont certains se distinguent nettement du modèle troyen de Nicolas Cordonnier, qui domine alors la peinture sur verre en Champagne. On peut notamment songer aux deux lancettes de *La Vierge et du Christ médiateur* (fig. 92-93) de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons (baie 22)[276]. L'historique compliqué de cette verrière a été retracé par Jean-Pierre Ravaux en 2005 et Maxence Hermant en 2013, mais aucun ne se prononce sur la culture de son auteur. Le premier avait proposé de la dater vers 1555-1556 en la rapprochant d'un paiement effectué au peintre et verrier Nicolas de Lassus, mais le second souligne que cette hypothèse n'est pas soutenable d'un point de vue historique et stylistique[277]. Les lancettes sont en effet à replacer à la fin des années 1530 ou au début des années 1540.

[271] Ravaux 1978, p. 69.
[272] *Ecole de Fontainebleau* 1972, n°69 (notice de Sylvie Béguin).
[273] Michiels 1877, p. 374.
[274] Au XVI^{e} siècle, les villes de foires en Champagne ne sont guère fréquentées par les étrangers et servent plutôt de point de passage et de transit jusqu'aux foires lyonnaises plus attrayantes. Provence 2009, p. 22.
[275] Provence 2009, p. 22.
[276] Le tympan et les deux têtes de lancettes ont été réalisées vers 1530 par Mathieu Bléville.
[277] Ce paiement ne concerne que la pose de bordures, qui semblent avoir servi de bouche-trous. Hermant 2013, 1, p. 398.

D'un langage composite, l'auteur de cette verrière s'apparente à la production supposée des de Mailly par ses personnages d'ascendance nordique et ses emprunts italiens, notamment les éléments architecturaux. En comparant le visage de la Vierge (fig. 94) avec celui de la donatrice de Saint-Alpin, et par extension avec la sainte Anne de Simon de Châlons (fig. 78-79), on s'aperçoit que les peintres partagent une culture commune : visages inclinés toujours blanchâtres et doucement ombrés, rehaussés par une coiffe blanche au drapé savant. Quant au Christ, sa morphologie expressive se rapproche de celle d'Antoine Perot du retable de Saint-Alpin par sa forte expressivité et ses traits un peu bruts, notamment du nez et de la bouche. Notons au passage les visages expressifs des deux chanoines représentés en prière au registre inférieur évoquant une même veine artistique.

Fig. 92-94. Peintre-verrier actif en Champagne, *La Vierge et le Christ médiateur* (ensemble et détail), vers 1530-1540. Châlons-en-Champagne, Notre-Dame-en-Vaux.

Mentionnons également le cas du peintre verrier Mathieu Bléville, originaire de Saint-Quentin (Somme), dont l'art tranche avec le stéréotype troyen et plus largement champenois. Connu depuis 1914 avec la découverte de sa signature par Octave Beuve[278], son corpus est reconstitué par Jean Lafond en 1961 à partir de la verrière signée et datée de 1525 dans l'église Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-en-Champagne (baie 27)[279]. Elle représente la bataille de Clavijo d'après la gravure du même sujet par Martin Schongauer. Lafond ajoute à cette œuvre deux autres verrières de la même église illustrant la *Glorification de la Vierge* (baie 25, datée de 1526), l'*Enfance du Christ* (baie 21) et la *Vie de saint Jacques*, ainsi que des fenêtres datées de 1528 dans l'église Notre-Dame de La Ferté-Milon (Aisne), à Roye dans la Somme, et les vitraux très abîmés de la légende de sainte Catherine et sainte Barbe de la collégiale de Saint-Quentin. Les reprises de gravures allemandes par Bléville comportent également de clairs emprunts à la Renaissance italienne qui se retrouvent dans des verrières plus tardives, notamment à Saint-Alpin de Châlons-en-Champagne[280]. La baie représentant l'*Enfance du Christ* de Notre-Dame-en-Vaux est particulièrement représentative de son art avec des figures masculines d'ascendance nordiques et troyennes, mais aussi des Vierges, des *putti* et des éléments architecturaux aux forts accents italiens. La scène de la *Fuite en Egypte* (fig. 95) de la baie de l'*Enfance du Christ* (Notre-Dame-en-Vaux) s'apparente par exemple très bien avec l'*Adoration des bergers* de Simon de Mailly (fig. 96, cat. I.9), avec des Vierges idéalisées à l'italienne et des Joseph un peu plus nordique dans leurs morphotypes. Comme nous l'avons vu dans le cas du *Couronnement de la Vierge* de Simon de Châlons (cat. I.2), cette pratique composite semble donc avoir été en usage dès les années 1520 en Champagne et expliquerait en partie les habitudes picturales de notre peintre. Frédéric Elsig a proposé en 2019 un rapprochement entre Mathieu Bléville et celui qu'il nomme le Maître des Jacobins de Troyes, un artiste troyen à la culture similaire[281]. Avec l'introduction d'éléments décoratifs, d'un nouveau chromatisme et des figures volumineuses en mouvement dans un espace unifié, le style novateur de Bléville à Châlons ne correspond pas à la norme troyenne dont le représentant le plus célèbre est sans aucun doute Nicolas Cordonnier, qui offre toutefois lui aussi des points de comparaison intéressants avec Simon de Mailly.

[278] Beuve 1914, p. 169-176. Son nom n'est découvert qu'au début du XX[e] siècle, mais la qualité et l'atypisme des verrières a attiré l'œil des historiens depuis le XIX[e] siècle.
[279] Lafond 1961, p. 21-28.
[280] Selon Lafond 1961, Mathieu Bléville importe en Champagne le style de Beauvais dans le goût des Le Prince.
[281] Elsig 2019b, p. 455.

Fig. 95. Mathieu Bléville, *Fuite en Egypte* (détail), 1525-1526. Châlons-en-Champagne, Notre-Dame-en-Vaux.

Fig. 96. Simon de Châlons, *Adoration des bergers* (détail), 1548. Avignon, Musée Calvet.

I.3.3. Un phénomène parallèle : Nicolas et Jean Cordonnier

Les frères Nicolas et Jean Cordonnier, tous deux documentés comme peintres, le premier à Troyes et le second en Provence, forment un parallèle historique et stylistique intéressant avec Simon de Châlons et la famille de Mailly. Les œuvres conservées des frères Cordonnier permettent de comprendre comment deux personnalités ayant reçu une formation similaire mais exerçant leur métier dans des foyers artistiques différents se développent de façon distincte. Tout comme le cas de Simon de Châlons et de l'auteur de l'*Ecce homo* de Saint-Alpin, elles illustrent l'évolution parallèle d'un même langage dans deux aires d'influences distinctes.

Nous l'avons dit, la peinture troyenne, et plus largement champenoise, se caractérise essentiellement durant le premier tiers du XVI[e] siècle par un style d'inspiration flamande et hollandaise, véhiculé par les différentes routes et axes fluviaux du territoire. Elle est peut-être le mieux représentée par le Maître de la Légende de la Santa Casa, identifié avec Nicolas Cordonnier[282]. Ce dernier est documenté dans la ville de Troyes dès 1497, jusqu'à sa mort en 1531. On le trouve fréquemment travailler dans différents domaines : polychromies de statues,

[282] Elsig 2015, p. 17.

patrons de verrières et de plaques émaillées, ou encore retables. Les seules œuvres documentées qui nous soient parvenues sont les vitraux de la vie de saint Eloi réalisés en 1506 pour l'église Sainte-Madeleine de Troyes, et des plaques émaillées de 1528 destinées à la cathédrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul de la même ville. En ce qui concerne sa production peinte sur panneau, Frédéric Elsig a proposé en 2011 de lui attribuer la réalisation du triptyque de la Santa Casa de Lorette vers 1525-1530 (fig. 97), ainsi que de la *Prédication de saint Vincent Ferrier* autour de 1515-1520 (Paris, collection particulière) et une *Annonciation* passée sur le marché de l'art[283]. En 2015, Dominique Thiébaut a ajouté à son corpus deux panneaux représentant *L'Annonce à la Vierge de sa mort prochaine* et les *Funérailles de la Vierge* ainsi qu'un fragment très abîmé avec cinq (?) têtes, tous conservés au Harvard College grâce au don d'Edward W. Forbes en 1910[284]. Les rapprochements stylistiques et morphologiques très convaincants plaident pour une datation vers 1510. La commande documentée des vitraux de Saint-Eloi de 1506 atteste de l'activité de Nicolas Cordonnier en tant que fournisseur de cartons de verrières et plusieurs patrons ont ainsi pu lui être attribués. Frédéric Elsig a notamment proposé de lui donner le carton de la baie 40 de la cathédrale de Troyes, exécutée par le peintre-verrier Jean Soudain en 1523-1524[285]. Dans sa monographie consacrée à *Grégoire Guérard*, il lui attribue également le *Jugement de Salomon* de l'église Saint-Jean-au-marché de Troyes, réalisé en 1511[286]. Plusieurs propositions d'attributions ont été formulées dans l'ouvrage *Peindre à Troyes au XVI^e siècle*, paru en 2015 : Michel Hérold propose de voir, abusivement selon nous, des cartons préparatoires de Nicolas Cordonnier pour la rose du *Jugement dernier* et les lancettes sous la rose de la cathédrale Saint-Etienne de Sens, peints par Jean Verrat, Balthazar Godon et Liévin Varin[287]. François Avril le suppose aussi responsable des verrières comportant les scènes de l'histoire de Marie-Madeleine de l'église de la Madeleine de Troyes[288].

[283] Elsig 2011, p. 131-133.
[284] Thiébaut 2015, p. 75-81.
[285] Elsig 2011, p. 131-132.
[286] Elsig 2017, p. 26.
[287] Hérold 2015, p. 48-51.
[288] Avril 2015, p. 89.

Fig. 97. Nicolas Cordonnier, *Triptyque de la Santa Casa de Lorette*, vers 1525-1530. Troyes, Musée de Vauluisant.

Nous pouvons ajouter à ce corpus déjà conséquent plusieurs verrières des départements de l'Aube et de la Marne où Nicolas Cordonnier est actif pendant plus de trente ans. La large diffusion de ses types compositionnels et morphologiques par l'intermédiaire de ses cartons indique qu'il doit collaborer avec de nombreux peintres-verriers de la région, parmi lesquels peut-être les de Mailly dont il est le contemporain. Il faut toutefois demeurer prudent car la réutilisation de cartons pour des verrières est chose courante et explique en partie la propagation des modèles de Cordonnier en Champagne. Depuis le travail de Paul Biver sur *L'école troyenne de peinture sur verre* paru en 1935, il est fréquemment relevé que la Champagne possède énormément de vitraux qui ont tendance à fortement se ressembler entre eux. Le problème se complexifie avec l'existence de personnalités extrêmement proches de Nicolas Cordonnier, comme celle du Maître de Clairvaux, reconstituée en 2011 par Mathieu Gilles[289]. Il serait l'auteur du *Portrait du chanoine Refuge* (Troyes, Musée de Vauluisant), de la *Nativité*, la *Crucifixion* et la *Résurrection* de Saint-Marin-ès-Aires (Troyes, Musée de Vauluisant), et de la *Lamentation sur le Christ mort* de la chapelle Sainte-Anne de Ville-sous-la-Ferté (Clairvaux).

[289] Gilles 2011.

Selon Mathieu Gilles, il aurait aussi fourni des patrons ou des cartons de verrières. Certains s'accordent à y voir la même main que Nicolas Cordonnier alors que d'autres séparent les deux maîtres. Il est vrai que ces deux personnalités sont extrêmement proches par leur langage, à la touche fine et diluée et à l'écriture graphique. Nous favorisons toutefois la thèse de deux mains distinctes, en imaginant que le Maître de Clairvaux puisse être un membre d'atelier proche des frères Cordonnier.

Comme le note Michel Hérold, la supposée école troyenne, qui se caractériserait uniquement par des œuvres sérielles et répétées, a paralysé la recherche moderne[290]. Malgré la diffusion très importante de ses modèles par des artistes de qualités variables, la main de Nicolas Cordonnier se retrouve bien dans des cartons préparatoires de nombreuses verrières en Aube, mais également plus au nord de Troyes, dans la Marne, c'est-à-dire dans la zone d'activité vraisemblable du jeune Simon de Châlons. En Aube, nous pouvons lui rendre, chronologiquement, les verrières suivantes : la baie 7 de l'église de la Nativité-de-la-Vierge de Villy-le-Maréchal, don de Claude Bérost en 1510 ; deux verrières situées dans l'église Saint-Nizier de Troyes et l'église de Saint-André-les-Vergers (à moins de 3 km de Troyes), qui emploient un poncif commun pour leur cycle iconographique sur la vie de saint Gilles, visiblement réalisé autour des années 1520 ; une autre commune en périphérie de Troyes, Noës-près-Troyes, possède plusieurs baies conçues vers 1515 par Cordonnier (1,2 (très abîmée), 3, 6, 9, 10, peut-être 12) ; enfin les baies 1 et 3 de l'église de la Nativité de Bérulle, datables vers 1525. Châlons-en-Champagne n'étant pas loin de Troyes, il n'est guère étonnant d'y trouver plusieurs verrières dont les patrons peuvent être attribués à Nicolas Cordonnier. Outre la baie 8 (*Litanies de la Vierge*, vers 1520-1525) de l'église Saint-Alpin repérée par Frédéric Elsig[291], nous proposons de lui donner la réalisation du carton de la baie 38 de la cathédrale Saint-Etienne, datée de 1509. Offerte par Claude de Bazoches, vidame de Châlons et veuve de Jehan le Folmarié, l'ensemble de cette verrière représentant la vie de la Vierge a été restauré en 1885. On observe toutefois sans problème les modèles compositionnels et morphologiques du maître troyen, qui se retrouvent dans les baies de l'église Saint-Alpin. Des poncifs de certaines scènes de la *Vie de la Vierge* de l'église Saint-Alpin (fig. 98) sont par ailleurs employés dans l'église Saint-Timothée-et-Saint-Symphorien de l'Echelle-le-Franc à Montmirail (fig. 99, baie 0), de façon contemporaine ou légèrement antérieure. Les compositions de la présentation de la

[290] Hérold 2015, p. 37.
[291] Elsig 2015, p. 18.

Vierge au temple et de la mort de la Vierge sont en effet identiques, et l'on reconnaît bien la figure féminine de profil à la longue tresse blonde caractéristique déjà présente dans le retable de la Santa Casa.

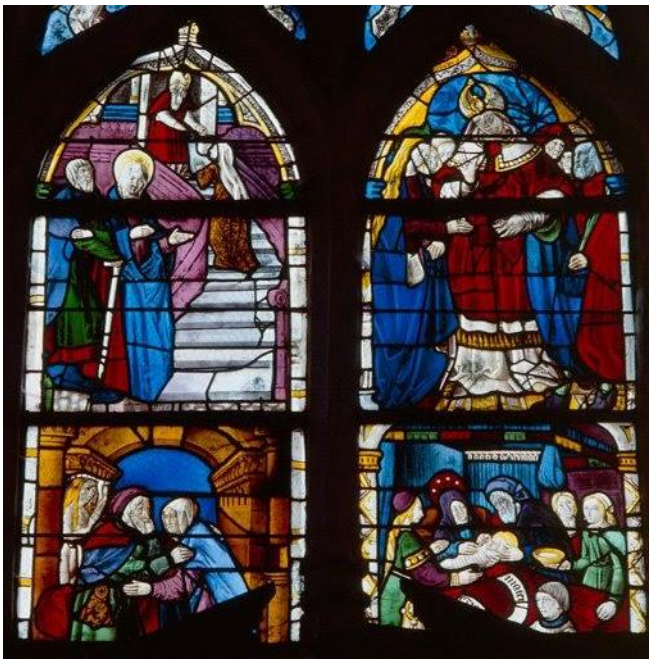


Fig. 98. D'après Nicolas Cordonnier, *Vie de la Vierge*, vers 1520-1525. Châlons-en-Champagne, église Saint-Alpin.

Fig. 99. D'après Nicolas Cordonnier, *Vie de la Vierge*, vers 1520-1525. Montmirail (Marne), église Saint-Timothée-et-Saint-Symphorien.

Parti de Champagne dans le premier quart du XVI^e^ siècle, le peintre Jean Cordonnier, dit de Troyes, est documenté pour la première fois dans la ville d'Aix en 1514, avant de s'installer à Marseille à partir de 1516, jusqu'à sa mort en 1548. Il est le fils de Jacquet II Cordonnier et a donc pour frère Nicolas[292]. C'est un cas extrêmement intéressant, car comme Simon de Châlons, sa manière champenoise originelle est filtrée par la production provençale. Sa première commande connue date de juillet 1514. Elle est passée par Jean Carré pour sa chapelle aux Augustins d'Aix, qu'il souhaite orner d'un retable. La même année, le chanoine Gui Matheron s'adresse à lui pour peindre les portes des orgues de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix. Deux ans plus tard, on le trouve à Marseille exécutant un retable de Notre-Dame de Consolation pour dame Rigonne, veuve de Jean Durand, corroyeur, pour l'église des

[292] Rondot 1887, p. 106 ; Labande 1932, p. 119-121.

Accoules[293]. Le docteur Barthélémy a publié une reproduction du dessin accompagnant le prix-fait, révélant une grande composition comprenant un panneau central surmonté de trois scènes, ainsi qu'une prédelle formée de six épisodes[294]. L'année suivante, en 1517, Jean collabore avec le peintre Etienne Peson à la demande de l'apothicaire Clément Arnaud pour réaliser un retable destiné à la chapelle de Saint-Dominique de l'église des Prêcheurs de Marseille. Notons que le bois des panneaux est commandé à un fustier d'Aix, Jean de Lagrima, que Jean Cordonnier devait connaître après son séjour dans cette ville. Comme dans le cas d'Avignon, la collaboration entre peintres et menuisiers est un indice précieux pour les conditions de production.

En 1520, les représentants de Six-Fours, non loin de Toulon, passent prix-fait à Jean Cordonnier pour un retable sculpté et peint à l'huile destiné à leur église Saint-Jean-de-la-Crotte, retable qui a été identifié à tort avec le polyptyque de l'église Saint-Pierre-ès-Liens de cette ville, aujourd'hui rendu à Louis Bréa[295]. Le peintre troyen réalise ensuite plusieurs travaux pour la ville de Marseille en 1521 : des blasons pour les obsèques de l'archevêque d'Arles, ainsi que pour l'entrée de Claude de Tende, grand-maître de France. Nous savons qu'il s'était engagé à peindre un retable, dont il avait fourni le modèle, pour le couvent des Clarisses de Marseille car il commande en 1521 ou 1522 la boiserie au fustier Jean Godet, pour la somme de 40 écus. En 1524, les prieurs de la confrérie du Luminaire de Saint-Joseph (c'est-à-dire la corporation des menuisiers) lui demandent une bannière dont elle s'engage à fournir la toile et les franges[296]. Entre juillet 1523 et avril 1524, le peintre collabore à nouveau avec le menuisier Jean Godet pour la fabrication et la peinture d'un grand et riche retable dédié à leur patronne sainte Barbe, commandé par la corporation des bombardiers pour leur chapelle dans l'église Saint-Jean-de-Jérusalem de Marseille[297]. Le prix significatif de l'ensemble (110 florins pour la menuiserie et 450 pour la peinture), révèle que Jean Cordonnier devait être un artiste apprécié et recherché par les commanditaires. Il est intéressant de noter que le prix-fait spécifie que le retable comporte un tabernacle sculpté à l'antique, entouré de piliers et de chapiteaux, ainsi que des candélabres, une architrave et une corniche. Comme nous l'avons déjà vu avec le cas de Simon de Châlons, ce modèle italianisant s'exporte aussi à Avignon et devient l'archétype du retable à la mode au cours du XVI^{e} siècle.

[293] Barthélémy 1885, p. 392.
[294] Barthélémy 1885, p. 393.
[295] Barthélémy 1885, p. 394, Ginoux 1889, Pératé 1891, Bensa 1908.
[296] Barthélémy 1885, p. 394.
[297] Barthélémy 1885, p. 394.

Notons également que le peintre Jean Drouin (ou Droin) est cité comme garant de Jean Cordonnier, dont il était le parrain depuis 1523. Jean Drouin était le neveu de Michel Drouin, peintre-verrier et mirailleur ayant travaillé, entre autres, à Marseille et Aix-en-Provence et qui entretenait des relations amicales et professionnelles avec le peintre troyen[298]. Cette information laisse entrevoir un aperçu des collaborations qui existent entre les artistes et laisse raisonnablement imaginer que Jean Cordonnier, originaire d'une région très riche en verrières, fournissait des patrons de vitraux. Il peint également en 1526 pour les prieurs de l'église Saint-Antoine, aujourd'hui détruite, un retable en bois de noyer représentant la vie de leur saint patron. La même année, le peintre est engagé par les maîtres calfats de Marseille de l'église Saint-Laurent pour réaliser un retable, lequel est examiné par Jean Drouin et Etienne Peson en 1528 car le travail n'était pas au goût des prieurs. Les deux peintres ordonnent diverses retouches à Jean Drouin, mais c'est finalement Jean Cordonnier qui s'en charge lui-même d'après un acte du 8 mai de la même année[299]. Les calfats durent être satisfaits des modifications car ils commandent les volets en 1529 pour terminer le retable. Sa dernière commande connue date de 1545, lorsque la confrérie des boulangers lui donne à peindre une statue en bois de saint Honoré pour l'église des Augustins. Pendant son séjour provençal, Jean semble avoir gardé contact avec son frère, car nous conservons une procuration envoyée par « Jean de Troyes », le 17 avril 1526, à Nicolas pour lui confier la gérance de sa part des biens paternels et maternels[300].

Nous ajoutons à ce registre documentaire une importante mention des archives avignonnaises d'un « Jean de Troys, peintre » qui réalise le 30 janvier 1536 cinq bannières pour Madeleine Lartessuti, demeurant à Avignon[301]. Bien que le peintre soit documenté à Marseille par diverses quittances pendant plus de dix ans[302], l'absence de contrat pour des œuvres suggère qu'il a été actif dans d'autres villes provençales, dont la cité papale. Madeleine Lartessuti (1478-1543) est une figure exceptionnelle de l'histoire avignonnaise et marseillaise. Célèbre femme d'affaires et banquière appartenant à la famille des Médicis et ayant fourni des navires de guerre à François I[er], elle détenait des pensions dans presque l'ensemble de la basse Provence[303]. Ce document ouvre ainsi non seulement de nouvelles pistes de recherches sur la carrière de Jean

[298] Guidini-Raybaud 2003, p. 109.
[299] Barthélémy 1885, p. 396.
[300] Barthélémy 1885, p. 391-392. Leur père Jacquet était mort en 1497.
[301] Achard et Duhamel 1906, p. 211.
[302] Barthélémy 1885, p. 396.
[303] Venard 1993, p. 104.

Cordonnier, mais également sur la peinture avignonnaise du début du XVI[e] siècle et ses liens artistiques avec les autres cités provençales. Il est peut-être appelé à Avignon par Madeleine Lartessuti elle-même, qu'il aurait pu rencontrer à Marseille. Madeleine a probablement été très active dans le mécénat artistique, et l'on recense à présent plusieurs commandes et dons importants, comme celui d'un *Décret de Gratien* (BMA, ms. 659), enluminé au début du XIV[e] siècle par un artiste toulousain et dans lequel elle a fait ajouter ses armoiries à deux reprises[304]. La première est un feuillet ajouté au début du manuscrit, où son blason est peint en pleine page, entouré d'une guirlande végétale très finement exécutée dans la décennie 1520-1530 (fig. 100). Une inscription en haut du folio nous apprend que « *1538, 19e decembrys, Magdalena Lartysuta ay doné se presant lyvre aus devos Celestyns d'Avignon, man propre* ». L'artiste, un Français influencé par le répertoire ornemental italien, est inconnu, mais nous savons par les documents que Madeleine Lartessuti engage Pierre Bœuf en 1533 pour dorer la poupe d'un trirème[305] et Jean Cordonnier en 1536. L'enlumineur anonyme appartenait donc sans doute à la communauté des peintres marseillais ou avignonnais.

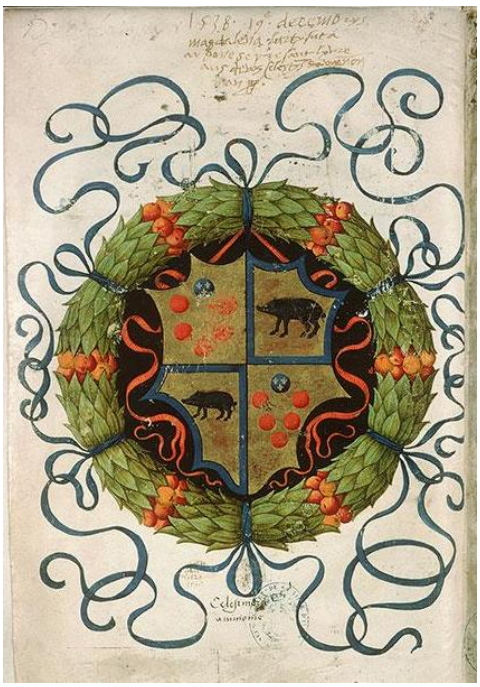


Fig. 100. Peintre actif à Avignon ou à Marseille ? *Armoiries de Madeleine Lartessuti*, vers 1520-1530. Avignon, Bibliothèque municipale, ms. 659.

[304] Labande 1894, p. XXV.
[305] Labande 1913, p. 113.

Les archives marseillaises nous révèlent que Jean Cordonnier collabore par deux fois avec le peintre Etienne Peson, actif à Marseille et à Arles et dont nous conservons une *Pietà entre saint François et saint Jérôme* (Marseille, Musée des Beaux-Arts) correspondant à un contrat de 1515 passé par Antoine de Pino (ou Dupin) pour l'église Saint-Jérôme de Marseille[306]. De la longue carrière de Peson entre 1505 et 1549, nous connaissons treize prix-faits de retables, destinés à des églises, des confréries ou des particuliers, et divers paiements de travaux pour la commune. L'église paroissiale de Saint-Chamas (Bouches-du-Rhône) possède encore le retable sculpté dit de Monet Olivier, dont Peson réalise la polychromie en 1519. En 1520, il s'associe à Jean Guyens, peintre d'Anvers. C'est la seule mention conservée de ce peintre, qui était peut-être juste de passage en Provence. La production de Jean Cordonnier demeurait inconnue jusqu'à une étude de 2012 de Patrick Varrot sur la *Déploration* de l'église paroissiale de Pignans (Var) et l'*Annonciation* de Saint-Philippe de Marseille[307]. La *Déploration* de Pignans (fig. 101) reprend en grande partie la *Pietà* de Peson (fig. 102), avec la Vierge soutenue par une des Marie et saint Jean-Baptiste, le Christ dans un linceul agrippé par Nicodème et Joseph d'Arimathie, alors que Marie-Madeleine s'apprête à la recouvrir d'onguent. On retrouve également saint François sur la gauche de l'image, les mains en l'air laissant apparaître ses stigmates. Seule la Marie en prière à gauche de la croix est différente. Patrick Varrot propose d'identifier l'auteur du tableau de Pignans grâce à un prix-fait publié par le Dr. Barthélémy[308].

Fig. 101. Jean Cordonnier, *Déploration*, vers 1520. Pignans, église paroissiale.

[306] Alauzen 1962, p. 39-40.
[307] Varrot 2012, p. 82-87.
[308] Barthélémy 1885, p. 435-439.

Fig. 102. Etienne Peson, *Pietà*, 1515. Marseille, Musée des Beaux-Arts.

Selon lui, il s'agirait du panneau central du retable de Notre-Dame-de-Pitié commandé à Jean Cordonnier en 1526 par les maîtres calfats de Marseille pour l'église Saint-Laurent. Cependant, le contrat ne correspond pas à l'œuvre conservée : celui-ci stipule bien que le panneau central dépeindra une *Piétà*, mais que les figures de Marie-Madeleine et de saint Jean figureront sur deux des quatre panneaux latéraux prévus, les deux autres représentant saint Elme et sainte Claire. Il semblerait alors étrange que les deux saints apparaissent deux fois dans un même retable. Le prix-fait ajoute que les quatre panneaux latéraux seront surmontés de quatre autres où seront peintes des scènes de la Passion. Sur les revers seront une *Crucifixion* et quatre images au choix des commanditaires. Enfin, la prédelle sera composée de cinq histoires de la vie de la Vierge. En 1529, les mêmes calfats demandent au peintre de réaliser les volets pour les quatre panneaux du haut, et les quatre panneaux du bas. Cette information est importante, car elle indique que la commande n'a pas été modifiée et que les figures de la Madeleine et du saint Jean l'Evangéliste se trouvaient donc sûrement sur les volets latéraux, et non pas sur le panneau central. Si le tableau ne peut pas être identifié avec ce contrat, la question de la datation se pose alors. Le *terminus post quem* de 1515 fourni par la *Piétà* de Peson ainsi que l'habit d'inspiration flamande de la Madeleine nous inciterait à situer sa réalisation dans la décennie 1520.

Patrick Varrot rapproche aussi de la *Déploration* de Pignans une *Annonciation* de l'église Saint-Philippe de Marseille (fig. 103), où elle se trouve depuis 1898[309]. Il estime que le panneau présente des similitudes avec l'art anversois des années 1520 qui inciteraient à y voir la main de Jean Guyens. A nos yeux, cette *Annonciation* ne s'inscrit pas dans la production anversoise et est du même auteur que le tableau de Pignans : nous retrouvons la même touche fluide, des personnages aux corps allongés, aux proportions parfois maladroites, et portant des drapés fluides. Les visages de la Vierge de Marseille et de Marie-Madeleine sont extrêmement proches d'un point de vue morphologique par leur bouche pincée, leurs fins sourcils surmontant des yeux mi-clos à la courbe tombante ou encore leurs joues rosées. L'ange Gabriel (fig. 104), par exemple, trouve son jumeau chez le saint Jean de Pignans (fig. 105). Les fortes ressemblances entre les deux œuvres suggèrent qu'elles appartiennent à une même phase stylistique et invitent donc à dater le panneau de Marseille des années 1520.

Fig. 103. Jean Cordonnier, *Annonciation*, vers 1520. Marseille, église Saint-Philippe.

[309] Varrot 2012, p. 82-87.

Fig. 104. Jean Cordonnier, *Annonciation* (détail), vers 1520. Marseille, église Saint-Philippe.

Fig. 105. Jean Cordonnier, *Déploration* (détail), vers 1520. Pignans, église paroissiale.

Bien que le document de 1526 ne corresponde pas au panneau, l'identification avec Jean Cordonnier nous paraît toutefois correcte et peut se faire par un autre biais. L'indice iconographique fourni par la similarité avec la *Piétà* de Peson, qui permettrait de reconnaître la main de Jean Cordonnier, se confirme par des comparaisons stylistiques avec la production de son frère Nicolas. Par ailleurs, le volet de Harvard aujourd'hui attribué à Nicolas Cordonnier avait été rapproché du style provençal par Federico Zeri, et Giovanni Romano avait même émis l'hypothèse qu'il puisse s'agir d'une œuvre de jeunesse d'Etienne Peson[310]. Nous pouvons raisonnablement supposer que Jean Cordonnier se forme dans sa jeunesse avec son frère dans l'atelier de leur père et qu'il emporte cette manière champenoise avec lui lorsqu'il s'installe en Provence. Son cas est assez similaire à celui de Simon de Châlons, dans la mesure où tous deux avaient un frère aîné qui aurait repris l'atelier du père, les incitant à trouver du travail plus au sud. Le triptyque de la Santa Casa de Lorette et la *Déploration* de Pignans trahissent néanmoins une matrice commune. Nous retrouvons en effet chez les deux peintres une matière lisse et fluide aux couleurs vives typiques de la Champagne et de la Bourgogne. Leurs figures partagent en outre des proportions assez similaires, avec des membres qui semblent parfois comme désarticulés, habitude qui se retrouve chez d'autres maîtres champenois, comme le Maître de Clairvaux. Dans les deux cas, les vêtements sont richement décorés et forment des plis moulants et souples. On peut par exemple observer des drapés similaires chez le thuriféraire du revers du volet gauche du *Triptyque de la Légende de la Santa Casa* (fig. 106) et chez l'homme en jaune dans la *Pietà* de Pignans (fig. 107).

[310] Lettres manuscrites de Federico Zeri et Giovanni Romano, d'après Thiébaut 2015, p. 79.

Fig. 106. Nicolas Cordonnier, *Triptyque de la Légende de la Santa Casa* (détail), vers 1525-1530. Troyes, Musée de Vauluisant.

Fig. 107. Jean Cordonnier, *Déploration* (détail), vers 1520. Pignans, église paroissiale.

Nous ne connaissons pas de peintures champenoises de Jean Cordonnier qui pourraient attester d'une première manière avant qu'il n'intègre la leçon d'Etienne Peson à Marseille. Cependant, nous pouvons effectuer plusieurs rapprochements avec la production aixoise présentant de forts liens avec son art et de manière plus générale avec la culture troyenne. L'église Saint-Jean-de-Malte d'Aix possède un tableau anonyme représentant *Saint Sébastien entre saint Roch et saint Bernardin* (fig. 108), datable autour de 1515. La présence de ces trois saints indique une fonction probablement votive. Bien que nous ignorions pour qui il a été réalisé, son lieu de conservation et son style laissent supposer que nous avons affaire à une œuvre aixoise. Le panneau fut restauré à la fin des années 1980 mais les planches de bois ont curieusement été remontées à l'envers, modifiant l'ordre initial des saints. Labande le classe parmi les primitifs dans son ouvrage de 1932[311], mais les figures, en particulier celle de saint Sébastien, s'apparentent plutôt aux compositions du début du XVI^{e} siècle.

[311] Labande 1932, p. 145.

Fig. 108. Jean Cordonnier ? *Saint Sébastien entre saint Roch et saint Bernardin*, vers 1515 (photo avant restauration). Aix-en-Provence, église Saint-Jean-de-Malte.

Ce peintre pourrait aussi être l'auteur des vitraux de la nef (baie 9) de l'église Saint-Pierre de Jouques (fig. 109), non loin d'Aix, dont elle dépend depuis le XIII^e^ siècle. La réalisation du carton de ces verrières a autrefois été attribuée au peintre Jean Boeuf par Jean Boyer, qui a également donné leur exécution à un verrier du nom de Jean Gentille[312]. Marie-Claude Léonelli et Joëlle Guidini-Raybaud ont depuis contesté cette proposition, cette dernière ayant prouvé que Gentille était simplement fabricant de verre et non peintre[313]. Joëlle Guidini-Raybaud date aussi les vitraux de la première moitié du XVI^e^ siècle.[314] L'importance de ces verrières doit être soulignée car c'est un des très rares vestiges de peinture sur verre en Provence à la Renaissance. Elles représentent saint Roch et saint Sébastien, dans un soubassement néo-gothique refait au XIX^e^ siècle[315]. Le buste et les pieds du saint Sébastien ont été restaurés, tout comme la tunique du saint Roch[316]. Malgré ces restaurations, nous retrouvons dans le vitrail et le panneau de Saint-Jean-de-Malte (fig. 108) le même souci de perspective dans les sols et les

[312] Boyer 1988. Jean Boyer base son hypothèse sur un document de 1493 qui voit Jean Gentille passer une convention avec l'archevêque d'Aix, seigneur de Joux.
[313] Léonelli 1994, Guidini-Raybaud 2001, p. 389-391 et 2003, p. 216-217.
[314] Guidini-Raybaud 2003, p. 216.
[315] *Corpus vitrearum* 2020, p. 356.
[316] *Corpus vitrearum* 2020, p. 356.

auréoles, ainsi que des types morphologiques semblables. Dans les deux cas, le saint Sébastien porte une coiffure avec une courte frange, surmontant un visage au long nez et aux petits yeux avec des sourcils fins. Les corps nus sont également proches dans leur proportion et leur réalisation. Quant aux deux saint Roch, ils partagent les mêmes drapés volumineux aux plis simplifiés. Si le vitrail et le panneau de Saint-Jean-de-Malte sont donc bien du même artiste, cela ouvre des pistes intéressantes de décloisonnement technique, exercice habituellement ardu pour la région provençale, qui ne conserve pratiquement plus aucun vitrail de cette époque[317]. La verrière et le panneau partagent en outre une strate troyenne, détectable dans le modèle de saint Sébastien, dont on trouve par exemple une version très proche dans la quatrième baie de l'église Saint-Nizier de Troyes (fig. 110). La touche fluide et rapide du panneau de Saint-Jean-de-Malte s'apparente également à la production peinture troyenne du premier quart du XVI^{e} siècle.

Fig. 109. D'après Jean Cordonnier ? *Saint Roch et saint Sébastien*, vers 1515. Jouques, église Saint-Pierre.

Fig. 110. Peintre-verrier actif à Troyes, *Saint Sébastien*, premier quart du XVI^{e} siècle. Troyes, église Saint-Nizier.

Une autre verrière à Jouques (baie 4) semble avoir été réalisée au même moment que le *Saint Roch et saint Sébastien*, soit vers 1515. Elle représente un *Saint Pierre et l'ange de*

[317] On ne conserve pas non plus de tapisseries, broderies, dessins, ou ouvrages orfévrés.

l'Annonciation (fig. 111). Les verrières ont été altérées au cours du temps avec des bouche-trous et autres modifications, conférant un aspect un peu factice à l'ensemble[318]. D'une facture différente et de moins bonne qualité qui serait due à un autre peintre sur verre, elle paraît toutefois avoir été dessinée par le peintre. Malgré une exécution plus figée, nous reconnaissons aisément les modèles communs à Jean Cordonnier : ainsi l'ange peut être comparé à la Madeleine du *Retable de Pignans*.

Fig. 111. D'après Jean Cordonnier ? *Saint Pierre et l'ange de l'Annonciation* (détail), vers 1515. Jouques, église Saint-Pierre.

Fig. 112. Jean Cordonnier, *Déploration* (détail), vers 1520. Pignans, église paroissiale.

Ces différents indices convergent vers la personnalité de Jean Cordonnier dans une phase encore profondément marquée par l'art champenois. Les deux panneaux sont exécutés dans une matière apposée assez hâtivement par grands aplats de peinture. Toutefois, le tableau de Pignans dénote d'une qualité supérieure et trahit la main d'un artiste plus mature. Outre des figures aux attitudes un peu instables, il faut souligner la finesse des traits des saints Sébastien de Jouques (fig. 113) et d'Aix (fig. 114) qui évoquent le visage de la Vierge de l'*Annonciation* de Marseille (fig. 115) ou encore celui de saint Jean dans la *Pietà* de Pignans. Comparons encore les morphologies de saint Bernardin (fig. 116) avec l'homme habillé d'orange sur la droite de la *Pietà* (fig. 117). Nous retrouvons ces mêmes yeux un peu endormis, très rapprochés des sourcils, ainsi que de longs nez. Le même constat s'impose pour la représentation des corps nus des saints Sébastien et du Christ mort, composés de façon raide et géométrique. Il est ainsi tentant d'attribuer les deux œuvres aixoises, le panneau de Saint-Jean-de-Malte et les vitraux de Jouques, à un jeune Jean Cordonnier fraîchement arrivé de sa Champagne natale. N'étant jamais documenté comme peintre-verrier, mais venant d'une région extrêmement prolifique

[318] *Corpus vitrearum* 2020, p. 356.

dans l'art de la peinture sur verre, il est difficile de déterminer s'il aurait pu se charger lui-même de l'exécution des vitraux. Il est en tout cas certain que son expertise probable dans ce domaine l'ait rendu attractif aux yeux des commanditaires, comme le sera plus tard Jean Bollet, un peintre-verrier issu d'une famille de Troyes qui est engagé en 1534 par la cathédrale d'Aix pour réaliser le vitrail de la nouvelle baie d'axe[319].

Fig. 113. D'après Jean Cordonnier ? *Saint Roch et saint Sébastien* (détail), vers 1515. Jouques, église Saint-Pierre.

Fig. 114. Jean Cordonnier ? *Saint Sébastien entre saint Roch et saint Bernardin* (détail), vers 1515. Aix-en-Provence, église Saint-Jean-de-Malte.

Fig. 115. Jean Cordonnier, *Annonciation* (détail), vers 1520. Marseille, église Saint-Philippe.

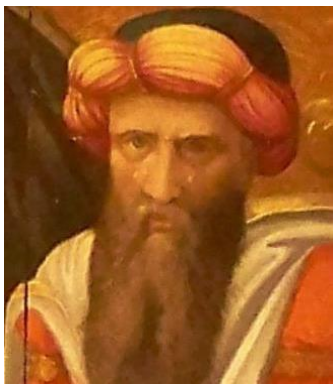


Fig. 116. Jean Cordonnier ? *Saint Sébastien entre saint Roch et saint Bernardin* (détail), vers 1515. Aix-en-Provence, église Saint-Jean-de-Malte.

Fig. 117. Jean Cordonnier, *Déploration* (détail), vers 1520. Pignans, église paroissiale.

Simon de Châlons connaît visiblement la production des frères Cordonnier, comme l'attestent ses figures féminines d'une blancheur sans pareil en Provence, ses drapés fluides ou encore ses paysages à l'horizon lointain où se profilent des montagnes escarpées. Le maître avignonnais

[319] *Corpus vitrearum* 2020, p. 301.

se montre assez logiquement encore plus proche de Jean. Tous deux assimilent dans le Sud une certaine luminosité et brillance qui ne se retrouve pas chez Nicolas. La souplesse et la rapidité de la touche se détecte aussi bien chez Simon de Châlons que Jean Cordonnier, conférant à l'ensemble un aspect très vivant. Le groupe de la Vierge et des trois Marie dans la *Pietà* de Pignans (fig. 118) s'apparente facilement aux figures féminines de Simon de Mailly avec leurs visages oblongs au teint pâle peints hâtivement, notamment chez sainte Anne de la *Sainte Parenté* du Musée Calvet (fig. 119 ; cat. I.4). Elles partagent en outre des lèvres charnues surmontées par un long nez et de grands yeux en amande. Ces morphotypes, le chromatisme particulier ainsi que l'application de la matière picturale sont ainsi révélateurs d'une strate champenoise commune aux deux artistes.

Fig. 118. Jean Cordonnier, *Déploration* (détail), vers 1520. Pignans, église paroissiale.

Fig. 119. Simon de Châlons, *Sainte Parenté* (détail), 1543, Avignon, Musée Calvet.

I.3.4. Conclusion : un voyage en Italie ?

Une hypothèse récurrente dans les quelques études qui ont été consacrées à Simon de Châlons est celle d'un voyage en Italie, précédant ou contemporain de son séjour avignonnais. En l'absence de documents d'archives attestant d'une telle escale, les seuls arguments demeurent stylistiques. De notre point de vue, la manière du peintre est trop champenoise et nordique dans sa touche pour justifier un séjour dans la Péninsule, bien que ses modèles soient majoritairement italiens dès le début de sa carrière. Il est en effet plus plausible que Simon de Châlons ne soit jamais passé par-delà les Alpes, mais qu'il ait simplement subi une influence indirecte d'artistes italiens ou italianisants comme Mathieu Bléville, Henri Guigues ou encore Pierre Malet, dont la culture composite similaire favorise naturellement des collaborations. Le fonds d'atelier de Henri Guigues ainsi que les forts liens commerciaux entre Avignon et l'Italie suffisent à justifier l'apparition de modèles provenant de la gravure, d'études dessinées ou de

citations d'œuvres en circulation sur le marché de l'art. Une simple comparaison avec une *Vierge à l'Enfant et saint Jean-Baptiste* attribuée à Michele di Ridolfo del Ghirlandaio (Musée des Beaux-Arts de Budapest) démontre bien l'emploi d'un modèle raphaélesque commun (fig. 121), mais exécuté de façon très différente. La Vierge du peintre italien (fig. 120) ressemble à s'y méprendre à celle de la *Sainte Parenté* de Simon de Châlons (fig. 122), mais elle est réalisée dans une touche extrêmement appliquée et brillante, alors que sa contrepartie avignonnaise présente des traits de pinceaux plus fluides et moins détaillés conférant à l'œuvre un aspect mat. Malgré une souche commune, la manière de Simon de Châlons demeure donc fondamentalement française. Une autre analogie avec un suiveur très proche de Simon de Châlons, que nous nommons par convention le Maître de l'Adoration de Saint-Pierre, nous oriente vers une conclusion similaire. Son *Adoration des bergers* (cat. II.1) est formellement et morphologiquement très proche du maître avignonnais, mais elle est peinte dans une touche beaucoup plus onctueuse et brillante qui suggère cette fois une influence directe d'Outremont. Les apports italiens chez Simon de Châlons, transmis et filtrés par des peintres français comme Henri Guigues et Pierre Malet, doivent finalement être compris comme une strate s'ajoutant à un langage champenois lui-même influencé par la peinture des Flandres et des anciens Pays-Bas.

Fig. 120. Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, *Vierge à l'Enfant et saint Jean-Baptiste* (détail), vers 1540-1550. Budapest, Musée des Beaux-Arts.

Fig. 121. Jacopo Caraglio (d'après Raphaël), *Vierge à l'Enfant avec sainte Elisabeth et le petit saint Jean-Baptiste* (détail).

Fig. 122. Simon de Châlons, *Sainte Parenté* (détail), 1543, Avignon, Musée Calvet.

PEINT

II. Une activité florissante (1540-1550)

La décennie 1540-1550 est certainement la période la plus florissante de la carrière de Simon de Châlons. C'est pour ces années que nous conservons le plus d'œuvres et de documents d'archives. Il s'agit peut-être d'un effet de source, bien qu'ils attestent d'une activité très prospère aussi bien au niveau artistique que commercial. Ce chapitre est structuré autour de trois retables dans la veine du *Couronnement de la Vierge*, toujours à mi-chemin entre le nord et le sud de l'Europe : la *Sainte Parenté* de 1543 (cat. I.4), le *Retable Grilhet* (cat. I.8) dans le cadre du concours organisé par Claude-Philippe Grilhet en 1547, et l'*Adoration des bergers* de 1548 (cat. I.9). Ces trois œuvres témoignent en effet, par leur qualité picturale et l'importance de leurs commanditaires, de la situation de monopole qu'exerce alors le peintre parmi ses confrères avignonnais.

II.1. Autour de la *Sainte Parenté*

Nous avons déjà souligné que le cas de Simon de Châlons, pour lequel nous possédons un grand nombre de panneaux signés et de contrats, est, au regard des sources disponibles pour la Provence et les autres régions du royaume de France, singulier pour son époque. Cette situation si particulière sur le territoire français peut être expliquée par différents facteurs, à commencer par le fait que la ville d'Avignon ne possède pas de corporation de peintres. D'un point de vue juridique, l'exercice du métier était donc libre. Cette absence de corporation, et par conséquent de contrôle, est d'autant plus exacerbée par la position excentrée d'Avignon en tant qu'Etat pontifical par rapport au royaume de France, dont elle n'est pas soumise à la législation. A l'issue de nos recherches, il apparaît que les conditions socio-économiques du métier de peintre spécifiques à Avignon, entre autres, ont permis à Simon de Châlons de s'imposer comme l'artiste incontournable de la ville pendant près de trente ans.

II.1.1. Un contexte de production particulier

Les études sur les confréries et les corporations à Avignon, et en Provence de manière plus générale, sont peu nombreuses. Dans son recensement des confréries avignonnaises du XVI^e^ siècle (BMA, ms. 5700), le docteur Pansier a recueilli des données pour plus d'une centaine de ces institutions, dont trente-quatre confréries de métiers attestées[320]. Les travaux de Joseph Billioud en 1929 et 1930 constituent les seules recherches au niveau régional, alors que l'unique étude d'ensemble pour la France reste celle d'Emile Coornaert en 1941 (*Les corporations en France avant 1789*). Commençons par un rappel terminologique. La notion de corporation est en effet délicate. En Provence, le terme pour désigner une association professionnelle sous juridiction municipale, en plus d'être une institution religieuse, apparaît toujours sous le terme de « confrérie » (*confrayrie*, *confratria*, *confraternitas* ou *sodalitas*)[321]. Ce qu'on appelle alors les confréries de *métiers* deviennent véritablement ce que nous appelons *corporation* à Avignon à partir du XV^e^ siècle sous l'influence française, avec un système municipalisé des métiers sous contrôle de la ville[322]. Certaines professions sont sous la juridiction d'une corporation et de statuts, comme les orfèvres[323], dont la manipulation et

[320] Venard 1993, p. 960.
[321] Venard 1993, p. 961.
[322] Venard 1993, p. 962.
[323] Leurs statuts sont conservés à la BMA, ms. 1959. Le manuscrit contient des enluminures d'armoiries et de saint Eloi exécutées vers 1600.

l'utilisation de matériaux précieux exigent une surveillance. Mais aucune trace d'une éventuelle corporation de peintres ou de peintres-verriers n'a été relevée. Même s'il avait existé des archives particulières, des références aux titres corporatifs auraient dû se trouver dans les registres de notaires, en particulier dans les prix-faits, qui sont extrêmement nombreux pour le XVI[e] siècle. Il existe bien depuis 1492 au couvent des Carmes une confrérie de peintres et de fabricants de cartes à jouer, naturellement réunie sous le vocable de Saint-Luc, mais son rôle semble avant tout religieux et charitable et elle n'intervient pas dans la réglementation du métier[324]. La confrérie, composée de volontaires laïcs, remplit simplement une fonction pieuse, par exemple pour organiser la fête du saint patron, et d'assistance mutuelle, comme aider la veuve d'un confrère. Grâce à un document daté d'octobre 1532 citant le peintre Jean Langue, ou de Linga, comme trésorier, nous pouvons déduire que la confrérie de Saint-Luc d'Avignon possède très peu de moyens financiers car la caisse renferme seulement la modique somme de 17 sous[325]. Cette précieuse information tend à confirmer que la confrérie est uniquement une institution religieuse et non pas une riche et puissante association juridique. Il faut donc bien faire la distinction entre communauté professionnelle et organisation confessionnelle.

Ce qui est maintenant compris par « corporation » est une association à l'adhésion obligatoire et juridique qui réglemente par un pouvoir disciplinaire toutes les personnes exerçant la même activité professionnelle. De manière générale, cette réglementation sociale du travail dans un territoire bien défini, par l'établissement de statuts précis, permet de contrôler étroitement les normes de production et de commercialisation, et d'instaurer ainsi une situation de monopole collectif. Dans le but de réserver la profession à un nombre restreint de travailleurs, des membres de la guilde sont nommés jurés et chargés de contrôler la fabrication, et un jury de maîtres limitait le nombre de candidatures, et donc l'accès à la maîtrise[326]. Les règles pour obtenir cette dernière demandent également l'exécution d'un chef-d'œuvre et un paiement de droits. Ce système de contrôle empêche donc la constitution de libre concurrence et la création de monopoles individuels et de grosses fortunes, dans un souci de hiérarchie au sein de la communauté. Les corporations prennent également en charge la formation de leurs membres, en limitant le nombre d'apprentis et de compagnons pour chaque maître. Elles sont en outre responsables de procédés techniques et de modèles, qui deviennent ainsi la propriété collective

[324] Pansier 1912, p. 228 ; Guidini-Raybaud 2003, p. 41.
[325] BMA, ms. 5712, fol. 317.
[326] Billioud 1929, p. 252-253.

de la guilde. Cette « hantise de la concurrence », comme l'appelle Joseph Billioud[327], interdit aussi aux membres de la corporation de s'associer librement avec d'autres maîtres du même métier et de métiers connexes, car la guilde est responsable des ressources et de leur utilisation[328]. L'absence de tous ces éléments propres aux règles corporatives dans la carrière de Simon de Châlons soulève donc plusieurs questions quant à l'exercice de son métier. En effet, les divers corpus de sources à notre disposition se caractérisent par un manque significatif de données relatives à une guilde de Saint-Luc et ses pratiques. Le manque de source appelle à la vigilance, mais la lacune significative sur une quelconque corporation avignonnaise de peintres doit être prise en compte dans nos recherches.

Sans contrôle d'une autorité professionnelle, Simon de Châlons n'est pas limité dans le nombre de commandes, civiles ou religieuses, que lui passent la communauté avignonnaise. De même, la qualité de ses ouvrages n'est pas soumise à l'examen de peintres jurés, mais simplement à la satisfaction du commanditaire[329]. Il endosse en outre un véritable rôle d'entrepreneur en ayant la possibilité de sous-traiter directement avec des maîtres d'autres métiers, notamment les menuisiers pour la confection de bois de retables (il est très souvent précisé que leur construction est à ses frais (« *suis sumptibus et expenditis* »), ou encore les batteurs d'or. Dans tous les contrats conservés de commandes à des menuisiers (janvier et août 1539, mai 1540, mars 1543, mars et mai 1548, juillet 1555, janvier 1554, janvier 1555, et juillet 1556), Simon de Châlons est seul à négocier avec l'artisan. Dans plusieurs de ces cas, le peintre fournit au fustier un portrait qui lui permet d'encadrer totalement cette sous-traitance[330]. Ce maintien d'autonomie se retrouve par exemple dans la commande de mille cinq cents feuilles d'or payées 22,5 livres au batteur Jean de Lafont en février 1551 (reg. 43). Il est aussi précisé dans le contrat que les feuilles doivent remises dans un livret de papier de couleur rouge aux dimensions déterminées, probablement pour correspondre au format des cadres à dorer[331]. A certaines occasions, il se transforme en véritable maître-d'œuvre, comme lorsqu'il doit se charger de la réfection d'une chapelle toute entière en 1548 (reg. 33). En prenant en charge toutes les étapes de fabrication, Simon de Châlons s'assure donc non seulement une autonomie financière, mais

[327] Billioud 1929, p. 261.
[328] Billioud 1930, p. 13.
[329] Nous ne connaissons qu'un seul exemple où l'un de ses travaux n'est pas conforme aux attentes du commanditaire. Il s'agit d'une commande de la Ville en décembre 1558 pour le dessin des manches des courriers consulaires que Simon de Châlons doit refaire « *pour cause que le premyer n'etoit pas à nostre plaisir* » (reg. 68).
[330] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 64.
[331] Cette pratique du livret de papier rouge est toujours en usage et sert à mieux faire chanter l'or. Kovalevsky et Léonelli, 2015, p. 77.

également la représentation de ses intérêts personnels et de sa renommée. La question des apprentissages, dont l'organisation échappe aussi à toute réglementation juridique, sera traitée dans le dernier chapitre avec la problématique des collaborateurs.

L'absence de guilde de Saint-Luc à Avignon justifie de surcroît les activités parallèles de marchand et de prêteur de Simon de Châlons. Sur les 30 prêts recensés (voir le tableau en annexe du registre documentaire), 19 d'entre eux sont effectués entre 1555 et 1557, alors qu'il est établi depuis longtemps comme premier peintre de la ville et bénéficie de revenus importants. Nous savons qu'il vend aussi occasionnellement de l'huile et des vêtements, tout comme des tableaux, comme le prouve le contrat passé avec le peintre Valentin Geniès, d'Aix-en-Provence, en 1546 (reg. 26). Simon lui confie douze « *tableaux de peincture* [...] *à huylle* » à vendre à Gênes « *aut alibi ubi melius* »[332]. Les douze œuvres sont les suivantes : un saint Jérôme garni d'un cadre en bois taillé et doré, un autre saint Jérôme mais sans dorure, une grande Notre Dame « *faicte de mayn de maistre Benedicte* », une Charité, une tête du Christ portant la croix, trois Marie Madeleine et une Vierge, deux petits tableaux de notre Dame et enfin une Tour de Babel. La liste des œuvres, notamment le « *grand tableau paisage où est une tour de Babilloyne* » évoquant un modèle flamand, suggère un commerce plus étendu que Gênes et l'Italie, en particulier avec le nord de l'Europe. Il est plausible que certaines de ces œuvres aient été réalisées par Simon de Châlons lui-même (on peut songer aux variantes de *Vierge à l'Enfant* dont nous conservons quelques exemplaires), mais la mention de ce « *maistre Benedicte* » pourrait trahir une collaboration, ou bien un rachat auprès d'un compère. Aucun nom conservé dans les archives vauclusiennes ne correspond toutefois à ce mystérieux Bénédicte, ou Benoît, peut-être étranger à la Provence. Valentin Geniès est chargé de vendre les tableaux au meilleur prix possible et de ramener les éventuels invendus.

Comme il a souvent été noté par les historiens, Avignon, en tant que carrefour reliant le Nord et la Péninsule italienne, connaît encore un commerce prospère au XVI[e] siècle et de nombreux banquiers y exercent leur activité. Les opérations de prêts, de rentes ou de pensions sont monnaie courante et ne sont pas exclusives aux marchands[333]. Elles permettent probablement à notre artiste d'engranger des fonds suffisants pour se fournir ultérieurement en matériel, pigments ou encore en bois chez les fustiers. Outre Simon de Châlons, les autres peintres

[332] Le contrat, qui s'étale sur 6 pages, est très spécifique sur les questions de retour, remboursement etc.
[333] Venard 1993, p. 999.

d'Avignon se prêtent aussi à ce type d'activité, révélant un aspect assez matérialiste du métier, ainsi que les difficultés professionnelles qui y sont liées (louer une maison, doter une fille etc.) les forçant à se livrer à des transactions financières, voire de l'usure[334]. Les documents révèlent une grande variété de classes religieuses, sociales et professionnelles parmi les débiteurs de notre peintre : on rencontre souvent des marchands, mais aussi des laboureurs, un parfumeur, un juif, des chanoines ou des petits seigneurs, parfois de bourgs voisins (Châteaurenard, Le Thor, Sorgue et même Marseille), avec des prêts variant entre 8 florins au plus bas, et des sommes prodigieuses atteignant les 100 à 400 écus. Nous avons pu retrouver sept prêts inédits contractés auprès du peintre et les archives recèlent sans doute de nombreux autres documents de ce type. Cinq de ces prêts concernent un certain Gaspard de Reymond, chirurgien d'Avignon, qui emprunte plus de 200 écus en l'espace de trois mois. Cet exemple particulier prouve que Simon de Châlons avait la capacité de fournir des sommes importantes en peu de temps. Certaines personnalités auraient pu collaborer professionnellement avec notre artiste. C'est peut-être le cas de Noël Borgesi, un fustier qui emprunte 4 florins en 1553 et 8 florins en 1557. En vérifiant les documents d'archives, nous avons pu compléter les informations relatives à certains prêts et c'est ainsi que son nom apparaît également dans un prêt passé en 1556, aux côtés d'Antoine et Jean Borgesi, respectivement prêtre bénéficier de Villeneuve-lès-Avignon et tailleur à Vérin, dans le diocèse de Vienne, ainsi que des membres de leur famille.

Notons que tous ces contrats conservés sont théoriquement des « prêts amicaux » (« *amicabilis mutui* »), c'est-à-dire sans intérêt avoué ou espoir de retour (le *mutuum* est un contrat de prêt gratuit). Cependant, et comme c'est souvent le cas dans une société interdisant l'usure, une formule extrinsèque est ajoutée pour faire valoir le droit à l'intérêt du créditeur : les débiteurs doivent rembourser Simon de Mailly « *unacum dampnis* », c'est-à-dire « avec dommages [et intérêts] »[335]. Dans le prêt de 40 écus à Elzéar Genet, nous trouvons même la formule « *unacum damnis et expensis* », une variante de l'habituelle « *unacum damnis, interesse et expensis* ». Malgré cette masse documentaire, nous ignorons le taux d'intérêt perçu par le peintre (les quittances ne précisent commodément pas quelle est la somme exacte reçue), mais si l'on se fie à d'autres exemples européens, il devait varier entre 5 et 10 %[336].

[334] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 54.
[335] La formule usuelle est le « *damnum emergens* » (le risque encouru). Il existe d'autres formules pour justifier des intérêts, comme le manque à gagner (« *lucrum cessans* »). Dans notre cas, un *mutuum* conjugué à un titre extrinsèque permet un paiement d'un intérêt comme « un coût séparable du prêt proprement dit ». Lapidus, 1987, p. 1105.
[336] Des statuts imprimés à Avignon en 1570 reconnaissent un intérêt à 7 %, mais nous ignorons depuis quand. Venard 1966, p. 61.

Parmi les prêts les plus conséquents, nous trouvons un veloutier, Pierre Chatranet, et un certain Imbert Pilhet le Vieux, qui empruntent 300 écus à Simon de Mailly en 1556. En tant qu'une des professions les plus lucratives d'Avignon (la ville est un des plus grands centres de manufacture de la soie après l'arrivée de veloutiers milanais et génois dans la première moitié du XVI[e] siècle)[337], il n'est guère étonnant de voir Simon de Châlons investir une somme pareille, probablement assuré d'en tirer des bénéfices importants[338]. La confrérie des veloutiers d'Avignon devait être assez aisée, comme en témoignent leurs statuts, associés à ceux des taffetassiers, datant de 1550 et comportant deux enluminures en pleine page (Avignon, BMA, ms. 2663). La première illustre la *Pentecôte* tandis que la seconde représente une *Vierge à l'Enfant dans un paysage* (fig. 123). La scène de la *Pentecôte* a logiquement été choisie car la confrérie était constituée sous le titre du Saint-Esprit au couvent des Cordeliers. Assez endommagées, ces enluminures trahissent toutefois la main d'un artiste local de qualité assez moyenne et visiblement influencé par les paysages du nord de la vallée du Rhône. Contemporain de Simon de Châlons, il est lui aussi manifeste du goût fortement italianisant de son temps et de l'influence que celui-ci exerce à Avignon au milieu du siècle. Aucun des peintres recensés par Pierre Pansier n'étant qualifié d'enlumineur et en raison du déclin de cette technique au XVI[e] siècle, nous pouvons supposer que la tâche a été confiée à un peintre de chevalet. Les quelques témoins de l'enluminure avignonnaise du XVI[e] siècle concernent les statuts de différentes confréries de la ville, comme celles des étudiants de l'Université, dite de Saint-Sébastien (BMA, ms. 934, daté de 1569) et des marchands chaussetiers, sous la protection de saint Jean-Baptiste (BMA, ms. 2658, daté de 1574). Les deux étaient établies dans l'église des Cordeliers. Le style de l'enluminure du ms. 2658, représentant le *Baptême du Christ* (fig. 124), est d'ailleurs assez similaire à celui des statuts des taffetassiers et des veloutiers.

[337] Venard 1993, p. 89. Une des grandes figures de la soierie avignonnaise n'est autre qu'Antoine Romieu, un des frères qui passent commande à Simon en janvier 1555 pour un retable destiné au maître-autel de l'église de la Merci (reg. 62). Venard 1993, p. 1001. L'importance économique du marché de la soie explique que les autorités pontificales, la légation d'Avignon et le conseil de la ville interviennent dans la régulation du métier par l'établissement de statuts.

[338] La famille de Mailly semble entretenir des relations sur le long terme avec cette profession : le petit-fils de Simon de Châlons, Simon Chapel, entre en apprentissage chez un veloutier en 1582. BMA, ms. 5753, fol. 102v.

Fig. 123. Peintre actif à Avignon, *Pentecôte et Vierge à l'Enfant* (*Statuts des taffetassiers et veloutiers)*, 1550. Avignon, Bibliothèque municipale, ms. 2663.

Fig. 124. Peintre actif à Avignon, *Baptême du Christ* (*Statuts des marchands chaussetiers)*, 1574. Avignon, Bibliothèque municipale, ms. 2658.

En-dehors de prêts strictement financiers, Simon de Châlons est également fort actif dans le domaine de l'immobilier. Nous ignorons où se situait l'ancien atelier de Henri Guigues, mais nous savons qu'en 1544, Simon habite rue de la Miraillerie, dans la paroisse Saint-Agricol[339]. Ce détail est significatif, car c'est dans cette rue qu'étaient installés plusieurs ateliers de miroitiers et de verriers[340], avec lesquels le peintre aurait pu collaborer, comme Henri Guigues l'avait fait de son temps avec Philippe Garcin. C'est aussi là que se trouvaient les peintres les plus importants de la ville dès le XV^e^ siècle : y étaient établis Jean Changenet puis Giovanni Grassi à sa mort[341], ou encore Antonio da Avignone après son retour de Rome en 1562[342]. Comme le note Joëlle Guidini-Raybaud, la proximité des ateliers permet aux artistes d'entretenir des relations intra- et extra-professionnelles qui compensent l'absence d'une corporation de métier[343]. Le succès que rencontre Simon de Châlons au début des années 1540 lui permet par la suite de s'élever et de se distinguer socialement en déménageant : en 1547, il achète à Jacques Borgesi les fruits d'une maison pour quatre ans à la Place du Change, dans la paroisse de Notre-Dame-la-Principale, c'est-à-dire le quartier le plus aisé de la ville, à raison

[339] BMA, ms. 5753, fol. 103 ; ADV, 3 E 9 (1) / 1876, fol. 292-292v. Il loue la demeure à un certain Jules Laboret pour 18 écus.
[340] Le terme de mirailler était appliqué parfois simplement aux miroitiers, parfois aussi aux peintres-verriers. Voir Guidini-Rabaud 2003, p. 76.
[341] BMA, ms. 4496, fol. 173.
[342] BMA, ms. 5712, fol. 107.
[343] Guidini-Raybaud 2003, p. 76.

de la somme non négligeable de 64 écus d'or[344]. Le contrat de location semble être régulièrement renouvelé. En effet, en 1552, il loue une maison, pour trois ans au prix de 19 écus, au tailleur Jean Borgesi et ses parents, Jacques, Claude, Etienne, Antoine et Noël[345]. Un autre document de 1555 le voit payer les fruits d'une maison 24 écus d'or pour trois ans au même endroit, toujours à Jean Borgesi ainsi qu'à d'autres membres de sa famille (notamment Antoine et Noël que nous rencontrons parmi ses débiteurs)[346]. La maison est dite sise à celle du jurisconsulte Jean Belli et d'un certain de Silvestre, un mercier, et traverse la Place du Change jusqu'au Puits des Carreaux (actuellement rue des 3 Carreaux). En 1558, il renouvelle donc son contrat pour une durée de quatre ans et la somme de 32 écus, également à Antoine, Noël et Jean Borgesi, qui représentent encore d'autres parents[347]. C'est le dernier contrat de location qu'il passe avant sa mort à l'automne 1561.

Simon de Châlons est également propriétaire à la Place du Change : il achète une maison en 1558 par contrat d'accapt, soit un bail de longue durée, à Jean Nicolaï, chanoine et recteur de la chapelle Saint-Simon-et-Saint-Jude de la Métropole, et Geoffroy Pelle, religieux des Célestins de Sorgue[348]. Le même document révèle qu'il en vend l'usufruit à son ami orfèvre Paulet Chemineau[349], qui est mentionné dans son testament. Il possède une seconde maison car en 1560 il afferme à Jean Bernard, un tailleur, pour deux ans et la somme de 12 écus, une maison confrontant sa propre demeure (« *ab una parte cum alia domo dicti de Magly* ») et celle d'un certain Janot Ferren [350]. En effet, la maison qu'il achète en 1558 n'est pas contiguë à la sienne, mais à celle de Joseph Pelletier, docteur en droit, Antoine Vallet, un parcheminier, et Jean Genet, un gipier. Toujours en 1560, il vend l'usufruit d'une maison à l'emplacement inconnu au menuisier Jean Salhent[351], qui lui avait fourni le bois du retable de Saint-Agricol en 1539. Il possède également une demeure dans le village de Bédarrides[352], qu'il loue en 1558

[344] BMA, ms. 5590, fol. 63 ; ADV, 3 E 12 / 575, fol. 156.
[345] BMA, ms. 5590, fol. 65 ; ADV, 3 E 9 (1) / 1648, fol. 17-17v. Le peintre Etienne Boisselier est témoin de l'acte (voir II.2.1).
[346] ADV, 3 E 9 (1) / 1652, fol. 38.
[347] BMA, ms 5753, fol. 92 ; ADV, 3 E 9 (1) / 1654, fol. 44v-46.
[348] ADV, 3 E 10 / 108, fol. 348-350. Il est intéressant de relever qu'en 1548, Simon de Châlons réalise un retable pour Pons Félix destiné à la chapelle saint Simon et saint Jude de Notre-Dame-des-Doms (voir II.3.3). Cette chapelle était le lieu de sépulture de la famille Nicolaï, originaire de Pertuis : Reyne et Bréhier 1986, p. 41.
[349] BMA, ms. 4505, fol. 76 ; BMA, ms. 5590, fol. 67 ; ADV, 3 E 10 / 108, fol. 348-350.
[350] BMA, ms. 4505, fol. 76 ; ADV, 3 E 9 (1) / 335, fol. 58v-59v.
[351] BMA, ms. 4505, fol. 76 ; ADV 3 E 12 / 1958, fol. 394 : l'acte n'est pas détaillé et une note dans la marge indique qu'il existait un « brouillard » du contrat, c'est-à-dire un brouillon qui n'a pas été recopié dans ce registre.
[352] BMA, ms. 4505, fol. 76 ; BMA, ms. 5590, fol. 67 : Simon passe prix-fait en 1557 à Antoine Angeli, gipier d'Avignon, pour réaliser une muraille à sa maison de Bédarrides (ADV, 3 E 12 / 1832, fol. 373-374v).

par l'intermédiaire de la commune au barbier public[353]. Il est intéressant de constater que parmi ses débiteurs figurent ses propriétaires et des confrères, avec lesquels il était évidemment important d'entretenir de bons rapports commerciaux. Comme le note Julie Claustre, « les pratiques comptables doivent être insérées dans des relations sociales, considérées comme des outils d'inscription de transactions entre des partenaires, comme "des objets médiateurs", mais aussi comme des actions des partenaires », permettant par là-même de contrôler un réseau professionnel fournissant des biens de qualité[354]. Il est possible que Simon de Châlons louait d'autres biens : il reçoit une quittance de 24 florins pour une pension de la part de Gabrielle Gouchière, épouse du docteur en droits Antoine Ferandi[355]. La Place du Change, qui accueillait jusqu'au XV^e^ siècle la bourse des changeurs, devient au XVI^e^ siècle le cœur des quartiers marchands. Le choix de Simon de Châlons d'y implanter son atelier nous semble relever d'une véritable stratégie socio-économique. De fait, en plus d'être la place commerciale la plus fréquentée de la ville, notamment par des grandes familles telles que les Baroncelli[356], elle est aussi une des étapes traditionnelles dans l'itinéraire somptueuses entrées. Ce déplacement volontaire au cœur du centre économique et mercantile de la ville lui permet non seulement une plus grande visibilité de son atelier et d'attirer de nouveaux clients, mais aussi de faire plus facilement des affaires de vente, de location, ou de prêts bancaires.

Une anecdote de 1543, bien que difficilement vérifiable, permet tout de même de s'interroger sur la place qu'occupent les peintres à la Place du Change : cette année-là, des prélats et « les plus belles dames d'Avignon » se promènent dans la ville et « l'Histoire dit qu'en passant par la rue des Changes, cette honnéte troupe s'arréta premierement dans un endroit ou il y avoit des peintûres capables de blesser la pudeur de ceux qui en auroient eu tant soit peu, que les prélat en achetérent, qu'ils en firent des presens aux Dames & qu'ils se donnérent méme la peine de leur expliquer les inscriptions qui en fesoient entendre le mistére »[357]. Ces images étaient probablement visibles dans un atelier de peintre, voire la boutique d'un marchand. Il n'est évidemment pas possible de déterminer si Simon de Châlons en est l'auteur, et il n'est pas certain qu'il habitait déjà la Place du Change en 1543, mais nous pouvons constater l'intelligence stratégique d'installer un atelier à cet endroit, lequel, grâce à sa visibilité, attire un public désireux d'acquérir des œuvres d'art. Malgré le fait que la production que nous

[353] Michiels 1873, p. 327 : *Inventaire des archives communales de Bédarrides*, art. CC, p. 29.
[354] Claustre 2021, p. 122.
[355] BMA, ms. 5590, fol. 98 ; ADV, 3 E 9 (1) / 1654, fol. 154-154v.
[356] Girard, 1957, p. 28-30.
[357] *Histoire abrégée des martirs françois* 1684, p. 50.

connaissons de Simon de Châlons et de ses contemporains provençaux est uniquement religieuse, il est vraisemblable qu'ils aient réalisé des œuvres profanes enclines à séduire ou même à « blesser la pudeur ».

L'identité de certains débiteurs fournit également de précieux renseignements sur les réseaux artistique et géographique de Simon de Châlons. En 1544, les héritiers de Thomas II de Gadagne dit le Magnifique (mort entre la fin 1542 et le début 1543) lui empruntent 300 écus, somme ensuite donnée au marchand Gabriel Droyne, ou Droin, qui promet en 1545 de rembourser Simon de Châlons. Ce dernier ne reçoit l'argent que le 31 janvier 1555. Les enfants de Gadagne étant tous âgés de moins de dix ans à sa mort, le prêt a sûrement été contracté par leurs tuteurs, Thomas Saltin et Albizzo del Bene, qui avaient la charge d'exécuteurs testamentaires. Bien que le prêt ait été recensé par l'abbé Requin et Adrien Marcel[358], l'orthographe « Thomas Gadache » ne les a pas aiguillés vers la personnalité de Thomas II de Gadagne, alors que ce dernier est désigné dans le document comme le « Magnifique » et « seigneur de Beauregard ». Richissime banquier et marchand lyonnais d'origine florentine bien connu des historiens, Thomas est l'héritier de son oncle Thomas I^er^ de Gadagne. Il naît à Florence en 1495 et s'installe tôt en France pour s'initier aux affaires lyonnaises auprès de son parent. Il devient par la suite le conseiller et maître d'hôtel ordinaire de la maison de François I^er^, lequel est son principal débiteur lors des guerres qui l'opposent à Charles Quint. Il est aussi un mécène généreux qui passe des commandes prestigieuses, fonde des hôpitaux et œuvres de charité[359], et développe le commerce de la soie. C'est à son nom que Albizzo del Bene, à la tête de la banque Gadagne, et Niccolò Capponi engagent Francesco Salviati en 1544 pour réaliser la célèbre *Incrédulité de saint Thomas* (fig. 125) destinée à la chapelle des Gadagne de l'église Notre-Dame-de-Confort à Lyon, selon le testament de Thomas de 1541[360]. La raison de l'emprunt à Simon de Châlons par les héritiers de Thomas n'est pas explicite dans le document, mais cette information, conjuguée à la date très tardive du remboursement, est peut-être un des signes annonciateurs de la fin de la banque Gadagne[361].

[358] BMA, ms. 4505, fol. 72 ; BMA, ms. 5590, fol. 62.
[359] A Avignon, il fait agrandir l'hôpital de Saint-Bernard et construire la chapelle gentilice de Saint-Agricol, ainsi qu'un monastère pour les converties. Iacono et Ruone 1999, p. 33.
[360] Milan-Paris 1998, p. 146-149, n°36 ; p. 150-151, n°37. Le testament de Thomas II de Gadagne, daté du 6 octobre 1541, est conservé aux Archives départementales de Vaucluse, sous la cote 3 E 12 / 1653. Dans un autre document (3 E 12 / 1654), il est dit malade en février 1542 dans sa maison d'Avignon. Meras 2002, p. 14.
[361] En 1545, l'orfèvre Benvenuto Cellini nous apprend qu'un expert-comptable, Micceri, dit le Gatta, « avait fait des dépenses inconsidérées en gérant les affaires du richissime marchand Tomaso Guadagni ». *Vie de Benvenuto Cellini*, éd. M. Baufreton, Paris, 1965, II, p. 7. Cité de Meras, 2002, p. 15.

Gabriel Droyne étant qualifié dans le contrat de marchand d'Avignon et de Lyon, où la famille possède de puissants comptoirs bancaires, il est possible qu'il agisse en tant qu'intermédiaire pour les activités commerciales de la famille Gadagne dans les deux villes. Thomas de Gadagne possède d'ailleurs une somptueuse maison dans la paroisse Saint-Agricol (aujourd'hui 5 rue Dorée, dit Hôtel de Sade), où il se retire officiellement en 1540[362], ainsi que de grands jardins qui s'étendent de la rue de la Velouterie jusqu'aux rues Annanelle, Saint André, Saint Charles et de l'Observance[363]. Simon de Châlons habite peut-être déjà dans la même paroisse à cette époque et connaît donc potentiellement ce dernier avant sa mort, ouvrant des pistes de recherche stimulantes sur ses liens avec les arts florentin et lyonnais. Soulignons aussi le fait que Thomas II de Gadagne est en contact étroit avec le cardinal de Tournon, qui négocie les « bons et aimables prêts » à la couronne[364]. Le cardinal est aussi le protecteur du peintre florentin Giovanni Capassini[365], qui travaille entre les villes de Tournon, Aix-en-Provence et Lyon dès 1553, et même probablement dès les années 1540[366], jusqu'à ce qu'on perde sa trace en 1579. Nous savons également qu'il arrive à Gadagne de passer commande à des artistes avignonnais, comme le peintre-verrier Antoine Lombard, qui lui fournit des verrières vers 1532[367].

[362] ADV, 8 G 254, fol. 2. Il était le voisin de la famille Grilhet, voir II.2.
[363] Aliquot 1985, p. 197-198.
[364] ADV, 3 E 12 / 1653, fol. 50.
[365] Le cardinal de Tournon a conduit de nombreuses opérations financières avec Gadagne à Lyon en 1536-1537. Gadagne pourrait être responsable de l'avoir introduit à Capassini. Thiébaut 1992, p. 178.
[366] Villa 2019, p. 225.
[367] BMA, ms. 5712, fol. 342.

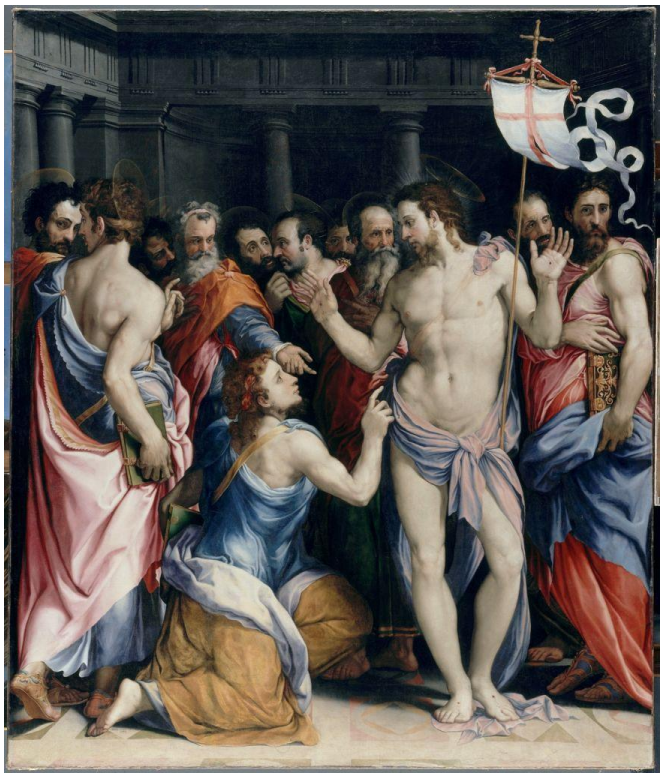


Fig. 125. Francesco Salviati, *Incrédulité de saint Thomas*, vers 1544. Paris, Louvre.

Parmi ses nombreuses possessions, nous trouvons la seigneurie de Saint-Victor-la-Coste, dans le diocèse d'Uzès, pour laquelle Simon de Châlons réalise en 1542-1543 un retable destiné au maître-autel de l'église du même nom. Le prix-fait, passé le 21 mars 1542 par le chanoine Louis Roux auprès du notaire royal Guillaume Masmejan de Saint-Laurent-des-Arbres[368], est perdu, mais nous possédons deux quittances, une datée du 1er juin 1543 (reg. 22) pour la somme de 25 écus, et une seconde du 18 avril 1544 (reg. 23) pour 20 écus. Il nous manque d'autres paiements car comme le remarque Pansier[369], le prix total de 110 écus indique qu'il devait s'agir d'un grand retable richement orné. Bien que nous ignorions son sujet, il devait selon toute vraisemblance être dédié à saint Victor. C'est en effet le salaire le plus élevé de l'ensemble des commandes recensées du peintre. Un marchand florentin, Jérôme Roncoli, est constitué comme garant de caution. Fait extrêmement intéressant, nous avons pu déterminer que la seconde quittance est passée dans la maison des héritiers de Thomas II de Gadagne, décédé depuis peu, c'est-à-dire celle se trouvant à la rue Dorée. Cela nous amène à penser que ce dernier a une part importante de responsabilité dans la commande de Louis Roux, hypothèse

[368] Il existe un registre de ce notaire conservé aux ADG, mais il ne va que du 27 mars 1541 au 15 mars 1542 (nouveau style). Nous remercions Pascale Bugat, directrice des Archives Départementales du Gard, pour ces précisions.
[369] BMA, ms. 5712, fol. 359.

renforcée par la présence du marchand florentin qui devait entretenir une relation commerciale avec son compatriote, ainsi que le prix exorbitant de l'œuvre, plus compatible avec un des hommes les plus riches du royaume qu'avec une petite église provinciale. Un argument supplémentaire laisse imaginer que Gadagne est à l'origine de la commande : il acquiert la seigneurie de Saint-Victor-la-Coste en 1541 auprès d'Aymard de Nicolaï, seigneur de Goussainville, Louvre-en-Parisis et Orville, et premier président de la Chambre des Comptes[370]. Le court laps de temps entre cet achat et la commande du retable suggère ainsi que le nouveau seigneur est enclin à orner son église récemment acquise d'une œuvre impressionnante, à l'instar du château du lieu qu'il avait apparemment fait décorer avec une magnificence plus digne d'un prince que d'un bourgeois[371]. Cette hypothèse semble donc confirmer que Simon de Châlons entretient une relation marchande avec Thomas II de Gadagne au tout début des années 1540, et que ce dernier lui commande et paie, par l'intermédiaire du chanoine Louis Roux et de Jérôme Roncoli, le retable de Saint-Victor-la-Coste. Comme nous le verrons plus tard, cela ouvre également des pistes de recherches stimulantes sur des œuvres florentines que Simon aurait pu admirer dans la demeure du banquier et de ses descendants.

Cette accumulation d'occupations professionnelles et commerciales permet ainsi à Simon de Châlons d'amasser une fortune conséquente, comme en attestent également les dots importantes de 800 florins, soit 200 écus, qu'il octroie à sa fille Peyronne en 1553, lorsqu'elle épouse Jean Chapel, un chaussetier de Noves[372], et celle de 250 florins, en plus de deux robes de mariage de 10 écus d'or, qu'il offre en 1557 à Alizette Ramyote, probablement sa fille illégitime[373]. Comme le note Joëlle Guidini-Raybaud, la dot moyenne dans la première moitié du XVI^{e} siècle en Provence équivaut environ à 100 florins, soit le prix d'une maison « type », alors qu'elle peut atteindre les 100 écus à la fin du siècle[374]. A titre de comparaison, Simon de Châlons est payé, pour un retable, entre 18 écus (somme la plus basse recensée) et 110 écus (somme la plus importante recensée), pour une moyenne de 55. Le prix est évidemment variable selon la taille, les différentes exigences techniques des panneaux commandés (cadre, dorure etc.), ou encore les taux d'inflation de la valeur du florin et de l'écu. Simon de Châlons possède donc une fortune bien plus élevée que la moyenne, un statut qui se reflète dans la position qu'il occupe sur le marché. En effet, une analogie avec l'ensemble de ses

[370] Pélaquier 1996, p. 236.
[371] Passerini 1873, p. 79-80.
[372] BMA, ms. 5712, fol. 351 ; ADV, 3 E 9 (1) / 1649, fol. 96v-98.
[373] BMA, ms. 5712, fol. 352 ; ADV, 3 E 7 / 278, fol. 55-56v. Alizette épouse Jean Guilhem, un parcheminier.
[374] Guidini-Raybaud 2003, p. 98.

contemporains, recensés dans le manuscrit de Pansier, entérine Simon de Châlons comme premier peintre d'Avignon. Sur environ 110 peintres et peintres-verriers documentés dans la cité papale, une petite trentaine est active dans les décennies 1530-1560, c'est-à-dire en même temps que lui. Cependant, pour ces artistes, nous conservons moins de dix commandes de retables ou de peintures importantes comme celles d'une chapelle. Ces derniers sont d'ailleurs beaucoup moins bien payés que Simon de Châlons : par exemple, le peintre Jean Rey est payé 24 écus pour un retable de 250 x 210 cm, alors que Simon accepte rarement un salaire au-dessous des 50 écus pour de grands retables. Le reste des commandes aux autres peintres concerne des travaux de besogne ordinaires comme peindre des armoiries, des manches de courriers consulaires ou encore des enseignes. Proportionnellement, dix commandes de retables ont été recensées pour Simon de Châlons seul, dont seulement quatre certaines sont conservées sur une douzaine de panneaux encore connus mais non documentés. Il en ressort donc un déséquilibre net entre notre peintre et ses confrères. Il faut aussi souligner que le pourcentage de peintres (recensés par Pansier) dans le deuxième tiers du XVI^{e} siècle par rapport au nombre d'habitants à Avignon est assez faible : la population en 1539 s'élève à 15'340 âmes[375].

Bien que l'absence de réglementations donne une image imprécise du déroulement d'une carrière de peintre, et au regard des sources disponibles et dépouillées, ces données dressent le portrait d'un artiste ayant clairement dominé le marché avignonnais des commandes prestigieuses pendant trente ans. L'abondance archivistique associée au nombre d'œuvres conservées témoigne non seulement de son talent pictural, mais surtout du monopole local qu'il a su créer au sein d'un réseau de commanditaires en exploitant habilement le contexte de production et en maintenant de bonnes relations commerciales avec ses clients. Il faut aussi compter sur la rapidité d'exécution de ses commandes (six mois en moyenne, trois au plus court contre dix au plus long) comme « argument de vente » attractif aux yeux des commanditaires. Peut-être inspiré par les ateliers troyens de peinture sur verre qu'il aurait fréquentés dans sa jeunesse, Simon de Châlons produit vite et beaucoup, parfois de manière sérielle (comme avec les versions de la *Vierge à l'Enfant*), tout en entretenant son capital par les intérêts perçus sur les prêts d'argent. Songeons également au fait qu'au contraire d'Avignon, l'exercice du métier de peintre à Châlons-en-Champagne était régi par un cadre

[375] BMA, ms. 2083, fol. 12v.

réglementaire existant depuis le Moyen Age[376]. Simon de Mailly avait donc dû être témoin des contraintes imposées par un droit juré sur la production et savoir quels pouvaient être les avantages de travailler dans une ville où le métier s'exerce librement. Il faut peut-être aussi imaginer qu'en tant que ville carrefour, Avignon accueillait un flux important d'artistes étrangers, parfois simplement de passage, qui aurait demandé trop de moyens financiers et de contrôle de la part d'une corporation. Comme nous allons à présent pouvoir le constater, les commandes de la décennie 1540-1550 et les stratégies diverses qu'il met en place confirment définitivement le statut de Simon de Châlons comme premier peintre de la ville.

II.1.2. La *Sainte Parenté*

Dans ce contexte de production et cette situation de monopole, il n'est guère étonnant de conserver des panneaux de la main de Simon de Châlons de provenance prestigieuse. Œuvre considérée comme la plus célèbre du peintre, la *Sainte Parenté* du Musée Calvet (fig. 126 ; cat. I.4) a particulièrement attiré l'attention des chercheurs par son format imposant (188 x 256 cm) et son assemblage ingénieux de diverses estampes. Jalon capital pour comprendre le style de l'artiste au sommet de sa carrière, le tableau révèle un peintre en pleine maîtrise de ses capacités et d'une grande inventivité scénographique. Non documentée, l'origine mystérieuse du panneau peut être toutefois éclairée par de nouvelles considérations iconographiques et historiques.

[376] Hermant 2013, 1, p. 33.

Fig. 126. Simon de Châlons, *Sainte Parenté*, 1543. Avignon, Musée Calvet.

Peinte sur six planches de noyer, la *Sainte Parenté* est signée « SIMON DE CHALONS E[N] CHA[M]PEINE MA PEINT » dans un phylactère et porte la date de 1543 en bas à gauche. Le tableau déploie dans un paysage la filiation de sainte Anne et de ses trois époux (dix-sept personnages au total), d'après la *Légende dorée* de Jacques de Voragine :

« *Anna solet dici tres concepisse Marias,*
Quas genuere viri Joachim, Cleophas, Salomeque.
Has duxere viri Joseph, Alpheus, Zebedeus.
Prima parit Christum, Jacobum secunda minorem,
Et Joseph justum peperit cum Simone Judam,
Tertia majorem Jacobum volucremque Johannem »[377].

[377] « *Anne conçut, dit-on, trois filles nommées Marie,*
Dont les pères furent Joachim, Cléophas et Salomé,
Les époux Joseph, Alphée et Zébédée.
La première enfanta le Christ, la deuxième Jacques le Mineur,
Joseph le Juste, Jude et Simon
La troisième Jacques le Majeur et Jean l'ailé. »
J. de Voragines, *La légende dorée*, éd. A. Boureau, Paris, 2004, p. 730, 1372.

On trouve donc, en partant du haut et de gauche à droite : Salomé, Cléophas, saint Joseph, Zébédée, Alphée, puis en-dessous, sainte Anne, la Vierge et Joachim, et au premier rang, saint Jacques le Majeur, Marie-Salomé, saint Jean, Jésus, saint Jacques le Mineur, Joseph le Juste, saint Simon, Marie-Cléophas et enfin saint Jude. Ces personnages sont accompagnés des saints François et Antoine aux deux extrémités. L'ensemble est organisé de façon hiérarchique, en partant du groupe central articulé autour de la figure du Christ et à partir duquel se déploient les autres personnages selon leur proximité généalogique. L'iconographie particulière du tableau mérite que l'on s'y attarde un instant. De tradition nordique, la parenté de sainte Anne se trouve très rarement dans la peinture française, surtout après avoir été condamnée par le Concile de Trente en 1563[378]. Elle connaît au contraire une diffusion extraordinaire dans les anciens Pays-Bas et l'Empire, où l'on trouve des œuvres aussi bien peintes que sculptées à partir du XV^e^ siècle. Les exemples conservés sont principalement allemands, comme celui de Lucas Cranach en 1509 (Francfort-sur-le-Main, Musée Städel) ou encore celui de Wolf Traut en 1514 (Munich, Bayerisches Nationalmuseum). On trouve aussi parfois quelques versions italiennes du sujet (on peut penser à la *Généalogie de la Vierge* que Gandolfino da Roreto réalise en 1501, aujourd'hui conservée dans la cathédrale Santa Maria Assunta d'Asti). Présent aussi bien chez les catholiques que chez les réformés, il est généralement admis que le thème de la Sainte Parenté correspond à une volonté d'exalter l'importance du matriarcat et des liens familiaux qui assurent la stabilité des dynasties et du commerce[379]. On peut également y voir un message de procréation, invitant les veuves à se remarier et faire des enfants pour lutter contre les pertes qu'engendrent les guerres et les épidémies[380]. En un mot, la virginité de Marie et la fécondité de sainte Anne sont des modèles à suivre pour la communauté chrétienne. Le thème est particulièrement apprécié des Réformateurs, expliquant en partie sa popularité au nord de l'Europe. Un Fransicain adepte des thèses luthériennes, Henrich de Kettenbach, s'exprime en effet ainsi : « Je crois que Dieu a établi le mariage de telle sorte qu'une pieuse personne mariée, même si elle a été mariée trois fois, est plus estimée de Dieu qu'un moine ou une nonne qui sont restés chastes pendant trente ans »[381].

La *Sainte Parenté* de Simon de Châlons est repérée pour la première fois en 1856, alors qu'elle est conservée au Grand Séminaire d'Avignon[382]. Le tableau intègre ensuite les réserves du

[378] Marseille 1987, p. 105.
[379] Esser 1986, p. 36.
[380] Esser 1986, p. 36.
[381] Cité par K. Ashley et P. Sheingorn 1990, p. 185.
[382] Achard 1856b, p. 375.

Musée Calvet en 1907. On le trouve souvent dans la littérature sous l'appellation *L'Enfant Jésus jouant avec d'autres enfants*. Malheureusement, il n'existe pas de document d'archive précisant sa provenance ou son commanditaire. Nous pouvons cependant raisonnablement supposer, grâce à l'absence de portrait de commanditaire et à la présence de saint François et saint Antoine, que le panneau est une commande d'un couvent de l'Ordre des Frères mineurs. Il pourrait s'agir ainsi de celui de Notre-Dame-de-l'Observance d'Avignon, dans lequel plusieurs œuvres de Simon de Châlons étaient autrefois conservées, le couvent des Cordeliers, ou encore celui des Clarisses. Cette hypothèse pourrait être d'autant plus confirmée par la présence d'une église apparemment romane à l'arrière-plan, qui n'a toutefois pas pu être rattachée à une architecture connue. La taille imposante du tableau indique de plus qu'il devait s'agir d'un retable destiné à un autel important. Comme le note Marc Venard, le retable d'une église paroissiale célèbre son saint titulaire et les histoires saintes gravitant autour, tout en évitant de représenter des portraits de donateurs « qui se singulariseraient ainsi abusivement dans la communauté »[383]. Le thème majoritairement féminin de l'œuvre pourrait suggérer que nous avons affaire à une commande des Clarisses. Un autre argument pourrait définitivement favoriser une commande de ces dernières : le sujet de la *Sainte Parenté* est particulièrement vénéré par cet ordre après la fameuse vision de sainte Colette de Corbie qui engendre une dévotion nouvelle envers sainte Anne et sa descendance, notamment à travers l'importante diffusion de la *Vita Sanctae Coletae* dès le XV^e^ siècle. Sainte Colette, elle aussi Clarisse, était en effet opposée aux trois mariages de sainte Anne, jusqu'à ce que cette dernière et sa progéniture lui apparaissent une nuit pour lui affirmer que ceux-ci ne constituent pas un obstacle à la sainteté. Le thème de la Sainte Parenté devient donc extrêmement apprécié grâce à sainte Colette, qui popularise une parenté du Christ plus immédiate, au contraire de la conception davidique plus complexe. Notons également que la tradition veut que la sainte ait reçu son voile et sa corde à Nice du pape avignonnais Benoît XIII[384], renforçant ses liens avec la Provence.

Cette hypothèse de provenance peut être davantage étayée par l'historique du monastère de Sainte-Claire d'Avignon et ses liens avec la doctrine de sainte Colette de Corbie. Fondé en 1230 ou 1239, le couvent est surtout connu pour être le prétendu lieu de rencontre de Pétrarque et Laure en 1327. Peu de choses sont connues du monastère lors de la période médiévale. Nous

[383] Venard 1993, p. 211.
[384] Lopez 1994, p. 57.

savons toutefois qu'il est responsable de commandes prestigieuses : en 1461, l'abbesse s'adresse à Enguerrand Quarton pour réaliser un retable du *Couronnement de la Vierge*, avec un volet représentant la donatrice présentée par saint François aux stigmates et saint Antoine, et un second avec une veuve à genoux devant sainte Claire et saint Louis de Toulouse[385]. Au début du XVI[e] siècle, les religieuses ne sont plus qu'au nombre de six et vivent dans un certain relâchement qui incite François Guillaume de Castelnau de Clermont-Lodève, cardinal et légat d'Avignon depuis 1513 comme son oncle Georges d'Amboise avant lui, à les réformer[386]. Dans ce but, il nomme sa sœur Marie abbesse en 1517, dont la réforme du couvent entraîne un regain d'adhésion à l'ordre, notamment par des membres de sa famille. Comme le note Elisabeth Lopez, « le souci accru de se racheter dès ici-bas par des générosités n'était pas étranger aux motivations des grands qui assurèrent la fondation d'un grand nombre de monastères. Chacun voyait une œuvre de prestige dans les dotations aux couvents dont les abbesses étaient le plus souvent issues des grandes familles »[387]. Avant de s'établir à Avignon à la demande de son frère, Marie de Clermont faisait partie du monastère des Clarisses d'Albi, fondé en 1487 précisément sur l'exemple de sainte Colette à Besançon, lorsque qu'elle abandonne ses quelques biens pour vivre dans une extrême pauvreté[388].

La vie de Marie de Clermont nous est connue grâce à l'ouvrage du père Honoré Michel, *L'idée d'une parfaite religieuse, ou La vie de la R. Mere Marie de Clermont abbesse, reformatrice du devot Monastere sainte Clere d'Avignon*, publié à Marseille en 1687. Le père Michel fonde ses recherches sur des manuscrits conservés de son temps au couvent des Clarisses, dont un écrit rédigé du vivant de Marie par une des religieuses, faisant office de mémoires. Il relate que l'élection de Marie à l'abbatiat est accompagnée de travaux de réfection du monastère Sainte-Claire d'Avignon précédant son arrivée dans la ville papale. Michel rapporte qu'on fait venir à cette occasion des maçons pour ériger un parloir régulier, une chambre basse pour les portières, un tour, deux portes (une à l'intérieur au bout du cloître et une à l'extérieur vers la cour), une grille de fer auprès du tour et une autre plus grande vers le chœur[389]. Nous savons aussi qu'une statue de la Vierge de six pieds de haut ornait l'autel du chapitre, dédié à la Vierge[390]. La personnalité de Marie de Clermont regroupe autour d'elle de nouvelles religieuses, notamment

[385] Requin 1889, p. 64-65.
[386] Venard 1993, p. 188. Georges d'Amboise est principalement responsable de l'élévation de François à des postes importants au sein de l'Eglise.
[387] Lopez 1995, p. 176.
[388] Lopez 1994, p. 374-375.
[389] Michel 1687, p. 203.
[390] Michel 1687, p. 404-405.

sa sœur, devenue veuve à 25 ans. Cette information est capitale car un grand nombre de monastères de Clarisses n'a jamais accepté de recevoir des veuves au sein de leur ordre. La décision de Marie de les accueillir dans son monastère peut être directement mise en lien avec sainte Colette, elle aussi abbesse d'un couvent de Clarisses à Gand. En effet, cette dernière obtient initialement une bulle du pape Benoît XIII pour n'accueillir que des vierges, mais elle accepte finalement des veuves après sa révocation[391]. L'iconographie de la parenté de sainte Anne, qui est souvent interprétée comme une incitation au remariage pour les veuves, est donc intimement liée aux croyances des Clarisses avignonnaises. A la mort de Marie, le 14 août 1544[392], le prestige du couvent des Clarisses rayonne et d'importants personnages, dont le pape et le roi de France, y établissent des pensions. Le monastère est supprimé en 1792 à la Révolution et seuls quelques fragments sont aujourd'hui conservés.

L'élection de Marie de Clermont en tant qu'abbesse, ainsi que les réformes doctrinales et architecturales entreprises à cette occasion, renforcent donc l'idée qu'une œuvre telle que la *Sainte Parenté* ait pu être commandée par le couvent de Sainte-Claire. En résumé, l'iconographie de sainte Anne, de ses trois époux et de leur descendance converge vers la personnalité de sainte Colette à laquelle les Clarisses, et vraisemblablement Marie de Clermont par ses origines albigeoises et son acceptation des veuves, vouent un culte important. De plus, le décès de l'abbesse en 1544 laisse imaginer qu'elle aurait pu commander elle-même, au nom de son monastère, le panneau à Simon de Châlons, daté de 1543. Il faut aussi souligner le prestige et la puissance de sa famille, au sein de laquelle elle a probablement dû développer un goût pour les arts et le mécénat, notamment par l'intermédiaire de son oncle Georges d'Amboise. Nous avons pu également déterminer que le légat François de Clermont fait don à sa mort, le 1er mars 1541, de 1000 écus au couvent[393], qui devait ainsi disposer des fonds nécessaires à la commande d'un grand retable.

Nous ignorons ce qu'il est advenu du tableau de Quarton commandé par l'abbesse en 1461, mais il est possible que le tableau de Simon de Mailly ait servi à le remplacer. Il ne serait pas étonnant de voir le peintre travailler pour les Clarisses, étant fréquemment engagé par

[391] *Recueil de documents pour servir à l'histoire des Pauvres-Dames...* 1899, p. 76. La querelle entre les partisans du remariage ou non se déroule environ du milieu du XVe au milieu du XVIe siècle. Certains théologiens qui s'opposent à cette vision de la sainte parenté au profit de l'image de la dévotion trinitaire rappellent que Anne, née sans péché, est pure comme la Vierge.
[392] Michel 1687, p. 403.
[393] ADV, 80 H 7, fol. 33v.

différentes communautés religieuses, comme le monastère de Saint-André de Villeneuve en 1539 ou encore la confrérie Sainte-Catherine-de-Sienne en 1545. On trouve d'ailleurs plusieurs femmes parmi les commanditaires du peintre : elles appartiennent à des familles nobles de la ville, comme Eléonore Roys, ou occupent des postes religieux importants, comme Marie de Clermont. Le fonds du monastère Sainte-Claire ne fait malheureusement pas allusion de façon explicite à un quelconque retable du XVI[e] siècle. Il faut attendre 1631 pour voir apparaître une mention du nouveau retable du maître-autel, offert par Marguerite Escalin des Aimars, veuve de M. de Vacqueras, au prix de 100 écus[394]. Il représente l'*Assomption de la Vierge*, avec à la prédelle les portraits de la donatrice et de ses filles, accompagnées de sainte Marguerite. L'inventaire du couvent, dressé en 1639, note qu'« *une piece de damas rouge qui servoit pour lehaut de la corniche, et est aussi fort usé, et ne sert plus depuys le nouveau retable que madame de Vacqueras a fet fère* »[395]. Il est possible qu'il s'agisse d'un drap de protection de l'ancien retable, qui pourrait correspondre à la *Sainte Parenté*. Ces informations laissent supposer que la *Sainte Parenté*, si elle ornait bien le maître-autel dudit monastère, a été déplacée ou vendue relativement tôt. Il ne serait guère étonnant que des changements de goût esthétique et liturgique aient incité les Clarisses à commander un nouveau retable au XVII[e] siècle, comme elles auraient pu le faire en 1543 pour remplacer le retable d'Enguerrand Quarton. L'inventaire de 1639 fait du reste état de cette pratique : « *le retable ancien de notre mere Ste Clere a esté mis dedans proche du choeur d'en haut sur une armere que l'on garnit en facon d'autel à la disposition de la sacristaine* »[396].

A l'occasion de la restauration menée en 2007-2008 dans les ateliers du Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, l'importance du travail de menuisier a pu être mis en valeur. Fournissant de précieuses informations sur le processus de fabrication d'un retable, la restauration laisse apercevoir les six planches de bois de noyer et l'intégralité de ce qui reste de la peinture originale (plus de 80% de la surface totale du panneau)[397]. Des réflectographies viennent compléter cette étude matérielle. Comme chez Henri Guigues, le dessin sous-jacent est réalisé dans une matière fluide[398], sans doute au pinceau et à l'encre. L'étude de Patrick Le

[394] BMA, ms. 5515, fol. 453.
[395] ADV, 80 H 7, fol. 10.
[396] ADV, 80 H 7, fol. 24v. Le sujet du retable en question comprenait peut-être une représentation de la sainte, rendant difficile son identification avec la *Sainte Parenté*.
[397] « Dans un souci de respect absolu de l'original, il a été décidé de ne pas compléter d'une manière illusionniste les parties manquantes. Toutefois, afin que leur présence ne soit pas trop gênante, il a été décidé de leur donner une teinte et une texture proches de celles du bois de noyer sur lequel l'œuvre est peinte. » Rapport de restauration, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France.
[398] Le Chanu 2001, p. 175.

Chanu a montré que Simon de Châlons travaille de façon libre et inventive dans ses dessins préparatoires, et que par conséquent le résultat final présente de nombreuses modifications : certains contours de visages ont été modifiés avec des tracés variant fortement, alors que le paysage est réalisé dans un style nerveux. Selon Patrick Le Chanu, les ombrages des figures sont exécutés avec des hachures simples et non pas croisées, laissant imaginer qu'il avait une « possible connaissance des pratiques italiennes »[399]. Cependant, les Italiens ont plutôt l'habitude de réaliser des hachures entrecroisées[400], confirmant au contraire que Simon de Châlons n'a sûrement pas été formé et/ou séjourné dans la Péninsule. Le dessin extrêmement fluide et peu précis renforce l'hypothèse précédemment évoquée que Simon de Châlons est un artiste travaillant rapidement et mettant principalement en place les détails au moment de l'application de la peinture. Une comparaison avec les volest de Genève de Henri Guigues révèle un procédé identique dans le dessin préparatoire : la figure du Joseph dans l'*Adoration des Mages* (fig. 127), réalisée au pinceau dans une encre liquide, est très proche par exemple de Salomé et de Cléophas dans la *Sainte Parenté* (fig. 128).

Fig. 127. Henri Guigues, *Adoration des Mages* (détail), vers 1525-1530. Genève, Musée d'Art et d'Histoire.

Fig. 128. Simon de Châlons, réflectrographie de la *Sainte Parenté* (détail), 1543. Avignon, Musée Calvet.

C'est peut-être dans la *Sainte Parenté* que l'inventivité scénographique de Simon de Châlons est la mieux exprimée. En combinant divers modèles, aussi bien nordiques qu'italiens, le

[399] Le Chanu 2001, p. 175.

[400] Par exemple, le *Livre des secrets* toulousain (vers 1580) atteste bien de cette technique chez des peintres italiens établis en France : *« Les Italiens font communement trois umbres, le premier du jour fort cler, le second plus obscur & les tiers bien fort, puys rassemblent ces trois umbres en hachant despuys le plus obscur jusques au plus cler »*. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Fr. 640, fol. 59.

peintre démontre sa capacité d'éclectisme culturel. Dominique Cordellier, à l'occasion de l'exposition *Raphaël et l'art français*, a pu retrouver certaines sources d'inspiration du peintre[401] : pour commencer, le groupe de Simon, Marie-Cléophas et Jude reprend une composition de Michel-Ange de la chapelle Sixtine, alors que celui de la Vierge à l'Enfant cite la *Petite sainte Famille* de Raphaël, conservée au Louvre et dont il existe plusieurs versions gravées, comme celle de Jacopo Caraglio (fig. 121). La décoration du berceau est quant à elle une reproduction fidèle de celui dans la *Vierge au chat* de Giulio Romano. Certaines figures masculines (saint Joseph et Cléophas) trouvent leur contrepartie chez des apôtres de la *Transfiguration* de Raphaël, reproduite par le Maître du Dé. Aussi d'après Raphaël, les figures de Zébédée et Alphée dérivent soit de *La mort d'Ananie* ou de *La Remise des clefs*. Enfin, témoignage significatif de l'assimilation d'une culture du Nord, l'emploi du fameux saint Jérôme gravé de Dürer pour Joachim. Nous avons pu également déterminer que sainte Anne est une reprise du même personnage dans *La Vierge au palmier* (fig. 129) de Marcantonio Raimondi, d'après Raphaël. Le dessin sous-jacent (fig. 130), exécuté dans un tracé très fin, prouve d'ailleurs que c'est bien ce modèle que Simon de Châlons a eu en mains : on remarque clairement le même nœud de tissu par-dessus le voile, détail qui a finalement disparu lors de l'application de la peinture bien que l'on distingue encore légèrement son existence sous la couche picturale (fig. 131). On observe également quelques hachures précisément là où se situent les ombres sur la gravure, c'est-à-dire autour du nez et sur la partie gauche du visage, assombrie par le voile. Malgré ces multiples emprunts, le peintre est capable de les adapter selon ses besoins. Il ajoute par exemple le bras droit de sainte Anne embrassant la Vierge, ou encore le petit Jude qui s'insère parfaitement dans le groupe de Simon et de Marie-Cléophas, dont la position et le regard sont habilement exploités pour ajouter la figure. La coiffure de la Vierge est aussi simplifiée avec le remplacement de tresses intriquées par un voile. Les ombres présentes dans la gravure de Caraglio sont sommairement esquissées par quelques hachures pour guider le pinceau du peintre.

[401] Paris 1983-1984, p. 175-176, n°220.

Fig. 129. Marcantonio Raimondi (d'après Raphaël), *Vierge au palmier* (détail).
Fig. 130. Simon de Châlons, réflectographie de la *Sainte Parenté* (détail), 1543. Avignon, Musée Calvet.
Fig. 131. Simon de Châlons, *Sainte Parenté* (détail), 1543. Avignon, Musée Calvet.

Bien que les modèles employés soient majoritairement italiens, les racines champenoises du peintre, imprégnées d'art flamand, trouvent écho dans la conception du paysage et dans l'application de la matière picturale, similaire à celle du *Couronnement de la Vierge* réalisé quatre ans plus tôt. Cependant, on peut déceler un changement chromatique subtil dans la palette du peintre. Les fortes tonalités du *Couronnement* sont ici atténuées, le vert olive et le jaune un peu citron sont remplacés par des couleurs pastel plus douces, comme dans le drapé bleu-vert du petit Joseph le Juste et la robe de Marie-Salomé. En dépit d'un asservissement certain envers les estampes, Simon de Châlons est capable de les adapter intelligemment, soit en les modifiant légèrement, soit en les complétant, rendant parfois difficile l'identification des modèles utilisés.

II.1.3. Le Diptyque de la *Vierge de Douleur* et de l'*Ecce Homo*

La même année que la réalisation de la *Saint Parenté,* Simon de Châlons exécute une copie du diptyque de la *Vierge de Douleur* et de l'*Ecce homo*, dit parfois le *Christ au roseau* (fig. 132-133 ; cat. I.5), d'après le peintre lombard Andrea Solario (fig. 138). Georges Lafenestre et Eugène Richtenberg rapportent en 1877 que Gustavo Frizzoni avait précédemment repéré la signature du peintre au dos du panneau de la Vierge (fig. 134), l'identifiant ainsi comme une œuvre autographe de Simon de Châlons[402]. L'inscription est définitivement mise à jour lors du transport des panneaux du Palazzo di Campo Marzio à la Galleria Borghese en 1891[403], où ils se trouvent encore aujourd'hui. Malgré leur origine inconnue et la présence de la signature, les

[402] Lafenestre et Richtenberg 1877, p. 182, 192.
[403] Piancastelli 1891, p. 297, 337.

panneaux sont mentionnés dès 1693 dans l'inventaire du Palais, sans attribution[404]. Ils sont ensuite donnés à Federico Zuccari dans l'inventaire de 1790[405]. Il n'est pas anodin qu'il s'agisse d'une des seules œuvres de l'artiste conservées dans une institution hors de la France. Kurt Badt a suggéré que le cardinal Scipion Borghèse aurait ramené le diptyque avec lui lors de sa légation à Avignon au début du XVII[e] siècle[406], et qu'il aurait alors intégré les collections de sa villa. Le diptyque aurait aussi pu être ramené par un des membres de la cour italienne des légats avignonnais, ou bien avoir circulé sur le marché de l'art dans une vente organisée par Simon de Châlons lui-même. Nous savons en effet que cela devait être une pratique courante chez lui grâce au document de 1546 mentionnant Valentin Geniès chargé d'aller vendre treize tableaux « à Gênes ou ailleurs » (reg. 26). Quoiqu'apparaissant dans la littérature à partir de la seconde moitié du XIX[e] siècle, le diptyque n'est pas recensé par les spécialistes de la peinture provençale avant l'ouvrage de 1963 de Marguerite Roques sur les apports néerlandais dans le sud-est de la France. Il n'a pas non plus été étudié en profondeur dans le catalogue d'exposition de Marseille de 1987-1988.

Fig. 132-134. Simon de Châlons, *Vierge de Douleur* et *Ecce Homo*, et reproduction de la signature, 1543. Rome, Galleria Borghese.

Comme c'est souvent le cas lorsque nous sommes confrontés à des copies, il aurait été difficile de déterminer que nous avons affaire à la main de notre peintre avignonnais sans sa signature.

[404] Moreno et Stefani 2000, p. 273.
[405] Moreno et Stefani 2000, p. 273.
[406] Badt 1914, p. 157.

Celle-ci emploie par ailleurs exactement la même graphie et formule que celle de la *Sainte Parenté* : « SYMON DE CHALONS EN CHA[M]PEINE MA PEIN 1543 ». L'artiste ayant tendance à utiliser des formulations variées pour ses signatures, cet indice confirme d'autant plus que le diptyque a été réalisé dans un moment très proche de la *Sainte Parenté*. Il s'agit de l'unique copie connue de Simon de Mailly, dont le style diffère ici singulièrement du reste de son corpus. Alors que le peintre est connu pour reprendre différentes gravures italiennes pour créer de nouvelles compositions, lui laissant ainsi une certaine marge d'invention, il est ici confronté à plusieurs contraintes. Au contraire de son habituelle touche fluide et épaisse, la matière picturale est ici appliquée de façon beaucoup plus lisse et détaillée, dénotant une véritable volonté de copiste. Le détail des mains de la Vierge (fig. 135) est particulièrement frappant à cet égard : on ne retrouve pas la touche vive caractéristique du peintre et d'infimes détails de Solario sont reproduits à l'identique (fig. 136), comme le pli à la base du petit doigt de la main gauche. On reconnaît toutefois des caractéristiques propres à l'artiste avignonnais, comme le brun légèrement violacé des manches de la Vierge, déjà présent dans le manteau du Christ du *Couronnement de la Vierge* de 1539.

Fig. 135. Simon de Châlons, *Vierge de Douleur* (détail). 1543. Rome, Galleria Borghese.
Fig. 136. Andrea Solario, *Vierge de douleur* (détail), vers 1510-1524. Zurich, collection particulière.

Le diptyque d'Andrea Solario a fait l'objet de plusieurs reproductions dès le XVI^{e} siècle. Il en subsiste le volet gauche représentant la Vierge et conservé dans une collection zurichoise

(anciennement dans la galerie Crespi, à Milan). Puisque l'œuvre n'a pas été diffusée sous la forme d'une estampe, Simon de Mailly a dû observer le tableau lui-même, ce qui semble confirmé par la grande similarité chromatique de sa propre interprétation. Si nous envisageons l'hypothèse selon laquelle Simon de Châlons aurait voyagé en Italie avant son installation en Provence, il se peut qu'il y ait vu le diptyque de Solario. Il est cependant plus probable, comme l'avait déjà proposé David Alan Brown, que le peintre italien ait laissé une version de la *Vierge de Douleur* et de l'*Ecce homo* lors de son séjour en France entre la fin de l'année 1506 et 1510 et que son protecteur, Georges d'Amboise, l'ait emmené avec lui à Avignon, dont il fut le légat, en 1508[407]. Sylvie Béguin a également souligné la provenance française du *Christ au roseau* Liancourt (Leipzig)[408], parfois reconnu comme la version originale de Solario. La question des oeuvres réalisées et laissées en France par l'artiste lombard a beaucoup occupé les spécialistes. Le grand nombre de copies françaises d'après Solario, par exemple la *Salomé* du Metropolitan Museum de New York ou la *Tête de Saint Jean-Baptiste*, ainsi que du diptyque, laisse penser que les artistes ont eu accès à l'original ou à des reproductions contemporaines. Vincent Delieuvin estime que Georges d'Amboise aurait notamment pu commander à Solario des œuvres de dévotion privée, une de ses spécialités[409].

L'hypothèse d'une localisation avignonnaise de l'œuvre d'Andrea Solario, peut-être commandée et amenée ultérieurement à Avignon par le cardinal Georges d'Amboise, est renforcée par la présence de François et Marie de Clermont dans la ville papale. Neveu et nièce du cardinal, tous deux sont actifs en tant que mécènes dans la lignée de leur oncle. Nous avons précédemment établi la vraisemblance d'une commande de la *Sainte Parenté* par Marie, alors que François est surtout connu pour avoir entrepris de nouvelles constructions à la cathédrale d'Auch dont il est l'archevêque, en commandant notamment des sculptures et des vitraux à Arnaud de Moles (réalisés entre 1507 et 1513). Son séjour avignonnais lors de sa légation dès 1513, jusqu'à sa mort en 1540, laisse raisonnablement imaginer qu'il ait été actif dans le domaine des arts dans la cité papale. Se pourrait-il que le diptyque de Solario ait été en sa possession ou celle de sa sœur ? Il pourrait s'agir d'un héritage de Georges d'Amboise dont la collection semble avoir passé dans les mains de sa famille (par exemple Charles reçoit une partie de l'argenterie)[410]. Nous savons aussi que les Amboise ont fait travailler le peintre

[407] Brown 1987, p. 157, 217-219, 279-280.
[408] Béguin 1985, p. 16.
[409] Delieuvin 2017, p. 97. Par exemple, l'inventaire de Gaillon de 1508 mentionne une *Nativité* réalisée par le peintre, aujourd'hui perdue.
[410] Bosseboeuf 1908, p. 153-157.

lombard pour plusieurs membres de la famille et que des œuvres ont éventuellement été dispersées dès la mort de Georges en 1510. L'élection d'Alexandre Farnèse en tant que nouveau légat en 1541 amène en outre avec lui un nouveau courant d'italianisme et une cour d'Outremont susceptible de désirer une copie d'un artiste de renom tel que Solario. Il s'agit peut-être d'une coïncidence, mais il n'est pas anodin que les deux œuvres de 1543 aient un lien direct ou indirect avec la famille de Clermont.

Le Musée Garinet de Châlons-en-Champagne possède également une *Vierge de douleur* et un *Ecce homo* (fig. 137) d'après le diptyque de Solario (fig. 138), mais acquis séparément. Leur statut de copie rend toutefois difficile une attribution certaine. La *Vierge* (fig. 139) se rapproche de celle de la Galleria Borghese, mais le *Christ au roseau*, en comparaison avec la version signée, est toutefois trop différent. Provenant d'une collection française privée et vendu par Christie's (Londres) le 9 décembre 2015 sous le nom de Simon de Mailly, il a été publié par Vincent Delieuvin en 2017 comme une œuvre originale du peintre. Cependant, il est morphologiquement trop éloigné de la version de la Galleria Borghese. En outre, sa facture est trop lisse et soignée pour être de notre artiste avignonnais et devrait selon nous être rendu à un peintre anonyme contemporain. Inexistant dans la littérature, le panneau de la Vierge (legs Jules Garinet, 1899), n'est pas de la main de Simon de Châlons, mais il est possible qu'il s'agisse d'une copie d'un peintre français. Il existe également une version du diptyque au Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg dont la Vierge est très proche de celle de Simon, mais exécutée dans une touche plus vaporeuse. Bien que réalisés la même année, la *Sainte Parenté* et le diptyque de Rome témoignent ainsi de la grande diversité iconographique et stylistique dont le peintre est capable afin de répondre aux demandes variées de ses commanditaires.

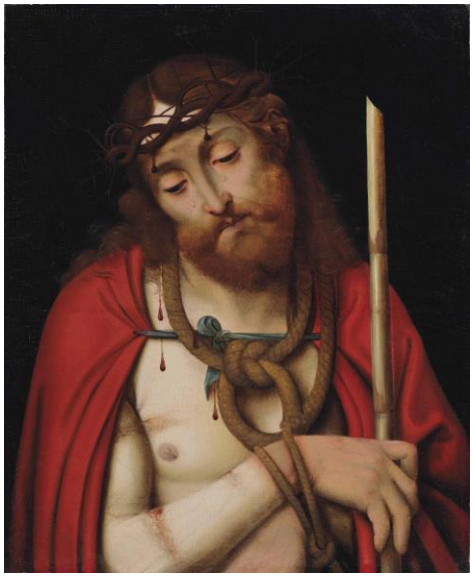


Fig. 137. Anonyme, *Ecce Homo* (d'après Andrea Solario), première moitié du XVI^e^ siècle. Châlons-en-Champagne, Musée Garinet.

Fig. 138. Andrea Solario, *Vierge de douleur*, vers 1510-1524. Zurich, collection particulière.
Fig. 139. Anonyme français ? *Vierge de douleur* (d'après Andrea Solario), vers 1543. Châlons-en-Champagne, Musée Garinet.

II.1.4. Les œuvres des années 1545

Le thème du *Christ aux liens* semble avoir été particulièrement populaire auprès des commanditaires avignonnais. En effet, nous pouvons attribuer à Simon de Châlons un *Ecce homo* (fig. 140 ; cat. I.6) passé en vente au Dorotheum de Vienne le 24 juin 2014 sous « école hispano-flamande XVI^e^ siècle »[411]. Bien que visiblement inspiré de la version de Solario,

[411] Vienne, Dorotheum, « Old Master Paintings », 24 juin 2014, lot 71.

l'œuvre, malheureusement dans un état de conservation moyen, s'en éloigne par une composition moins frontale de la figure christique, un drapé différent ou encore l'inclinaison de la tête. En se détachant de l'exercice de la copie pure, le peintre y exprime ainsi davantage ses habitudes picturales et morphologiques. La volumétrie du Christ, ainsi que l'application de la touche, sont extrêmement proches de la manière de Simon de Châlons, tout comme le visage (fig. 141), qui s'apparente parfaitement à celui de Cléophas dans la *Sainte Parenté* (fig. 142). On y reconnaît par exemple le même système d'ombres grisâtres autour de yeux aux paupières tombantes. Nous pouvons encore comparer les chevelures et les barbes des deux hommes, identiques dans leur fluidité. Le même constat s'impose pour les mains peintes rapidement ainsi que les drapés assez minimalistes, dont les tons comme atténués sont typiques de cette phase de la carrière du peintre. Notons finalement la discrète auréole composée de fins traits d'or, sorte de version simplifiée des nimbes trouvés dans les *Adorations des bergers*. Ces éléments stylistiques et formels indiqueraient ainsi une réalisation autour de 1545. A l'instar de sa production à destination privée, telles les différentes versions de la *Vierge à l'Enfant*, le *Christ aux liens* est de petit format et ne porte pas de signature, superficielle dans un environnement intime touchant un moins grand nombre de personnes que dans les églises de la ville.

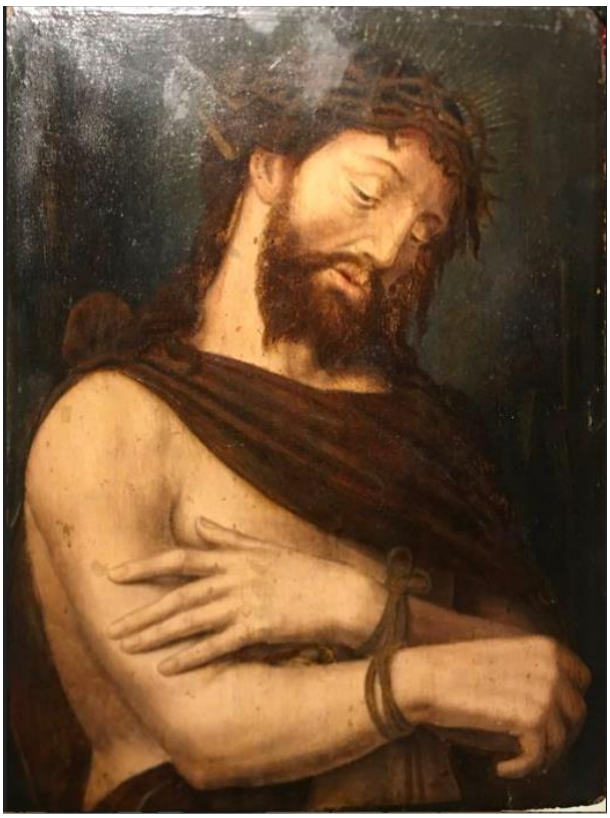


Fig. 140. Simon de Châlons, *Christ aux liens*, vers 1545. Collection particulière.

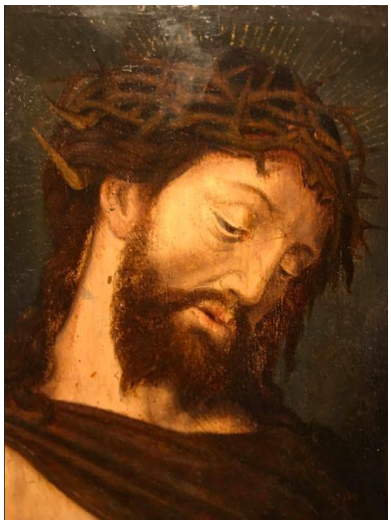


Fig. 141. Simon de Châlons, *Christ aux liens* (détail), vers 1545, collection particulière.
Fig. 142. Simon de Châlons, *Sainte Parenté* (détail), 1543, Avignon, Musée Calvet.

Une autre œuvre s'apparente stylistiquement à la *Sainte Parenté* et au *Diptyque*. Auparavant rapprochée des écoles romaine et ombrienne, une *Vierge à l'Enfant et saint Jean-Baptiste enfant* (fig. 143 ; cat. I.7) du Musée des Beaux-Arts de Besançon a été attribuée de manière convaincante à Simon de Châlons par Jean-Christophe Baudequin, qui retrouve la même physionomie des enfants et de la Vierge que dans la *Sainte Parenté*, ainsi qu'une même gamme chromatique[412]. Comme c'est le cas pour la *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste* du Musée Calvet (cat. I.3), le petit format de l'œuvre et son thème indiquent vraisemblablement une destination de dévotion privée, mais son origine est inconnue jusqu'à son entrée au Musée de Besançon en 1836[413]. Selon nous, la version du Musée de Besançon se distingue toutefois de celle du Musée Calvet (vers 1539), par ses couleurs pastel acides et son aspect plus brillant. Comme nous l'avons dit, c'est un des rares signes révélateurs d'une évolution stylistique chez le peintre. Selon Jean-Christophe Baudequin, l'artiste copie ici un modèle léonardesque, lui-même adapté par Joos van Cleve, dont il reprend la mise en scène de l'Enfant assis sur un coussin, sur un parapet flanqué d'un rideau[414]. Ces différents indices plaident pour une datation autour de 1545. Le petit saint Jean-Baptiste, qui tient un phylactère avec l'inscription « ECCE AGNUS DEI », diffère toutefois de la version de van Cleve. L'œuvre n'ayant pas été reproduite en gravure à l'époque, Simon de Châlons a dû avoir accès à un dessin ou à une copie peinte dont il existe de nombreuses versions. Il est intéressant de relever qu'il s'agit, à notre connaissance, du seul tableau du peintre reprenant un modèle de Léonard de Vinci, qui, au

[412] Baudequin 2008, p. 27-28.
[413] Acquis pour 300 francs. Castan 1886, p. 81, n°204.
[414] Baudequin 2008, p. 27-28.

contraire de Raphaël, a moins produit de peintures et donc moins été diffusé par l'intermédiaire de la gravure. Il faut aussi souligner le caractère très léonardesque du visage de la Vierge, similaire aux femmes de la *Sainte Anne, la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste enfant* (Londres, National Gallery) et qui se démarque ainsi singulièrement dans le corpus de notre artiste.

Fig. 143. Simon de Châlons, *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste*, vers 1545. Besançon, Musée des Beaux-Arts.

Bien que les documents attestent de l'existence de commandes autour de 1545, aucune autre œuvre de cette période n'est conservée. Nous savons que le 8 octobre 1545, les cinq baylesses, c'est-à-dire les directrices, de la confrérie de Sainte-Catherine-de-Sienne du couvent des Dominicains d'Avignon s'adressent à Simon de Châlons pour la réalisation d'un grand retable (reg. 24). Ces femmes, Antonie Morguet, Françoise Grilhet, Isabelle, veuve de Claude Bassinet, Marguerite Baconier et Marthe Santelle, font partie de familles nobles ou aisées de

la ville[415]. La famille des Grilhet engage d'ailleurs à nouveau Simon de Châlons en 1547 dans le cadre du concours organisé entre Simon de Châlons et Camille Trésontin (voir II.2.). Les baylesses demandent à l'artiste de représenter six histoires qui seront disposées sur les côtés du panneau central représentant sainte Catherine couronnée par le Christ, c'est-à-dire trois à gauche et trois à droite. Ces « *instoires* » présentées à Simon de Châlons doivent correspondre à des scènes de la vie de sainte Catherine de Sienne. Quant à la prédelle, elles demandent à ce qu'y soient représentés leurs portraits respectifs en attitude de prière, accompagnés de leur nom et surnom. Il est en outre précisé que les divers éléments du cadre seront traditionnellement peints d'or et d'azur. Il est aussi demandé au peintre de prendre pour modèle pour le Seigneur couronné par deux anges une peinture se trouvant déjà dans la chapelle. Le retable est livré le 3 août de l'année suivante (reg. 25). Bien que nous ignorions la taille de l'œuvre, le nombre de panneaux et les matériaux précieux indiquent que nous avons affaire à un ouvrage conséquent. Malgré le statut privilégié de ces femmes, les revenus de la confrérie devaient être assez modestes, car le prix du retable est fixé à la modique somme de 18 écus, la plus basse enregistrée sur l'ensemble de la carrière du peintre. C'est peut-être par charité ou piété religieuse (rappelons que l'épouse de Simon se nomme Catherine), que ce dernier accepte un salaire plus frugal qu'à son habitude. Ce prix pourrait aussi s'expliquer par le fait que le bois de retable paraît déjà construit et en leur possession (« *ledit retable à luy realement la exhibé et par luy veu et regardé* », « *depingere unum retabulum de ligno nucis constructum* »), et qu'il faut simplement appliquer la peinture. La chapelle de la confrérie est la troisième dans le couvent des Dominicains et porte ce titre depuis au moins 1500 (elle était auparavant dédiée à la Transfiguration)[416]. Le retable est encore signalé en 1675 dans des termes élogieux par Jean Mahuet, qui note également la présence d'une statue de sainte Catherine placée dans une niche près de l'autel[417]. Par la suite, le retable doit être déplacé ou détruit lorsque le couvent est vendu comme bien national à la Révolution.

[415] Antonie Morguet est la veuve de Louis Archelet, marchand. Claude Bassinet est boucher et semble avoir été aisé : il achète en 1512 une étable avec un verger à côté de la paroisse Saint-Agricol, près de la Porte-l'Evêque. *Catalogue général des manuscrits* 1951, p. 152.

[416] Girard et Requin 1910, p. 315.

[417] Girard et Requin 1910, p. 315 : Mahuet 1678, p. 241 : « *Tertium olim Transfigurationis mysterio, nun verò S. Catharinae Senensi dicatum, excellenti ejus depicta tabella ornatum, Scuta Gentilita Clarissimorum DD. de Falet in utroque pariete depicta habet, & in loculo propè Altare antiquam D. Catharinae Senensis cum Habitu Ordinis tota extantia lapideam Statuam* ».

II.1.5. Conclusion

L'impulsion donnée à la carrière de Simon de Châlons par la prestigieuse commande du *Couronnement de la Vierge* en 1539 paraît donc porter ses fruits dans les premières années de la décennie 1540. Le patronage probable de l'abbesse Marie de Clermont confirme d'autant plus l'importance du mécénat d'autres institutions religieuses, notamment par Louis Roux pour son église de Saint-Victor-la-Coste, ou encore les baylesses de la confrérie Sainte-Catherine-de-Sienne. Comme pour le cas des enluminures examinées précédemment, il est courant que les artistes avignonnais travaillent pour des confréries religieuses ou de métiers. Parmi les peintres recensés par Pierre Pansier, plus de quinze commandes sont passées par de telles associations, en général pour des retables, des bannières, des décors de chapelles, ou de la peinture d'objets liturgiques. Les confréries, comme les chanoines de la ville dont le cas sera étudié plus loin, font ainsi partie d'un réseau de commanditaires essentiel de la sphère artistique avignonnaise. Définitivement établi comme le premier peintre de la ville, la seconde moitié des années 1540 voit ainsi Simon de Châlons occupé à réaliser plusieurs ouvrages importants pour des commanditaires de prestige.

II.2. Le concours de 1547

A l'apogée de sa carrière, Simon de Châlons est engagé par Claude-Philippe Grilhet, un noble avignonnais, pour participer à un véritable concours d'art contre un de ses confrères de la région dauphinoise, Camille Trésontin. En 2019, nous avons pu déterminer que les deux versions de l'œuvre mise au concours existent encore[418]. Cet événement exceptionnel révèle un grand nombre de données : tout d'abord la mentalité du mécénat avignonnais, les différences stylistiques entre deux provinces pourtant voisines, et surtout un début d'éclaircissement sur la personnalité encore mystérieuse de Camille Trésontin et ses liens avec les rares témoins de la peinture dauphinoise du XVI[e] siècle.

II.2.1. Le *Retable Grilhet*

En effet, un document daté du 1[er] juillet 1547 (reg. 28) voit Claude-Philippe Grilhet, noble d'Avignon, établir une convention entre les peintres Simon de Châlons et Camille Trésontin, ou Trissontin, peintre de Vienne, en Dauphiné. Bien que l'acte n'emploie pas ce mot, il s'agit en substance d'un concours organisé entre les deux artistes. Le contrat stipule simplement que les deux artistes doivent réaliser la même pièce (« *una pecia* »), dont la meilleure sera choisie par le commanditaire. Le tableau perdant sera vendu et le prix partagé entre les deux concurrents, et le vainqueur devra en outre donner 30 écus à l'autre. L'acte n'indique malheureusement pas quel devait être le sujet du tableau. Un document notarié daté du lendemain consigne un prêt de 10 écus de Simon de Châlons à Trésontin (reg. 29)[419], vraisemblablement pour se fournir en matériel ou commander un bois de retable. Un de leurs confrères, le peintre Etienne Boisselier (ou Bachelier), est témoin des deux actes. Boisselier était bien connu de la famille Grilhet : nous avons pu trouver dans l'inventaire après décès de Julien de Grilhet, fils de Claude-Philippe, daté de 1552, une mention d'un « *platfons de retable de la nativité Notre Seigneur fait par Estienne Bachelier* » dans une pièce de leur maison d'Avignon[420]. La familiarité des Grilhet avec Boisselier déjà en 1547 pourrait indiquer que ce retable, aujourd'hui disparu, ait été réalisé dans ces années. Boisselier apparaît comme témoin

[418] Ce chapitre se base sur notre article de 2019.
[419] BMA, ms. 5712, fol. 504. L'argent est remboursé le 30 août suivant (quittance dans la marge).
[420] ADV, 8 G 254, fol. 20. Pansier a pu documenter Etienne Boisselier entre 1536 et 1552, année de sa mort. Il est généralement qualifié peintre-verrier. Plusieurs commandes sont recensées, notamment les peintures de la chapelle des Pénitents Noirs d'Avignon, aujourd'hui disparues. BMA, ms. 5712, fol. 33-37.

dans le contrat du 24 mai 1549 (reg. 38), ainsi que la quittance, entre Jacques Longuène et Simon de Châlons pour un bois de retable (reg. 40).

Le document du 2 juillet 1547 (reg. 29) qualifie Camille Trésontin de « *habitator interdum civitatis Viennensis et interdum Avenionensis* », soit habitant entre Avignon et Vienne, dont il est citoyen, laissant imaginer qu'il doit travailler dans les deux villes. Il faut préciser que Vienne est régie à cette époque par l'autorité spirituelle de la légation d'Avignon, comme les provinces d'Aix, Arles, Embrun et Narbonne. Rappelons que la famille Grilhet avait déjà fait appel à Simon de Châlons par le passé : Françoise Grilhet (anciennement Pérussis), l'épouse de Claude-Philippe, fait partie des cinq baylesses de la confrérie Sainte-Catherine-de-Sienne qui s'adressent à l'artiste en 1545 pour la réalisation du retable de leur sainte patronne, destiné à l'église des Frères Prêcheurs d'Avignon. Claude-Philippe, seigneur des Taillades, est issu d'une famille noble originaire de Bourg-en-Bresse. Une fois installé à Avignon, il intègre rapidement les classes dirigeantes de la ville, justifiant l'appel à un peintre local de premier plan comme Simon de Châlons. Nous ignorons précisément comment Camille Trésontin a pu se faire connaître par l'élite avignonnaise, mais probablement en ayant laissé des œuvres lors de ses séjours sporadiques dans la cité des Papes.

La présence épisodique de Trésontin à Avignon peut toutefois se justifier par la situation économique difficile de Vienne dans les années 1540. Comme le notent Gisèle Godefroy et Raymond Girard, Vienne voit la fin de sa période faste au terme du Moyen Age, lorsque le roi Louis XI met un terme au pouvoir temporel de ses archevêques[421]. La fermeture de son atelier monétaire et la montée en puissance de Lyon à la Renaissance, qui s'accapare la majorité des commandes artistiques, éclipsent définitivement la cité dauphinoise[422]. Pendant les guerres d'Italie, Vienne connaît une famine en 1543 après s'être vue contrainte d'emprunter afin de loger et nourrir des soldats[423]. Un an plus tard, le Pont de Gère s'écroule et le nouveau pont n'est achevé qu'en 1557, ayant pour conséquence dramatique de délaisser la route commerciale reliant Lyon et Marseille[424]. En 1547, un grand nombre d'habitants souhaitent quitter la ville, « n'ayant plus ni commerce, ni passage depuis la chute du pont »[425]. La situation est d'autant plus aggravée par des routes en mauvais état, et en 1548, la route principale entre Lyon et

[421] Godefroy et Girard 1985, p. 317.
[422] Godefroy et Girard 1985, p. 317.
[423] Revol 1935, p. 296.
[424] Revol 1935, p. 298.
[425] Revol 1935, p. 298.

Vienne est ruinée. Ces événements contemporains de la mise en place du concours pourraient donc avoir incité Camille Trésontin à exporter ses talents, les Viennois n'ayant vraisemblablement plus assez de revenus pour s'allouer ses services (la ville est aussi faiblement peuplée[426]). Sa renommée et son art devaient néanmoins être assez importants pour intéresser un homme fortuné comme Claude-Philippe Grilhet, que les nombreux séjours à Lyon pour notamment participer aux foires dès les années 1530 jusqu'à sa mort en 1550[427] ont dû familiariser avec la production artistique dauphinoise et lyonnaise. L'inventaire des bien après décès de son fils Julien recense en effet un très grand nombre de comptes et transactions effectuées à Lyon par Claude-Philippe, souvent en compagnie de son frère, Imbert Grilhet. Un autre document de 1543 atteste que Charles Grilhet, son petit-fils, est natif de Lyon (fol. 19), laissant imaginer que la famille y a séjourné sur de longues périodes. Le frère de Hélène de Gondi, Jérôme, y est d'ailleurs banquier (ils font partie d'une branche française de la puissante famille de Gondi originaire de Florence).

C'est dans l'église Saint-Agricol d'Avignon que l'on conserve toujours un retable dit de la famille Grilhet qui correspond à l'œuvre mise au concours entre Camille Trésontin et Simon de Châlons. Y sont représentés les membres de la famille, qui sont identifiés dès le XIX^{e} siècle grâce à leurs armoiries (*de gueules, à la fasce ondée d'or, au lion léopardé d'argent en chef et trois besants du même 2 et 1 en pointe*, ici mi-parti avec celle de la maison de Gondi : *d'or, à deux masses d'armes de sable passées en sautoir, liées de gueules par le bas*). Claude-Philippe Grilhet et son petit-fils Charles se trouvent sur le volet de gauche (fig. 144) sous la protection de saint Philippe et d'un évêque, et son fils Julien de Grilhet et son épouse Hélène de Gondi sont présentés respectivement par saint Julien et sainte Hélène sur le volet de droite (fig. 145)[428]. Comme l'a proposé Alfred Michiels[429], l'évêque anonyme pourrait être saint Agricol, évêque historique d'Avignon et patron de l'église où le retable était conservé. Les deux couples de figures sont agenouillés devant des prie-Dieu portant leurs armes, le tout dans un espace architecturé ouvert sur un paysage. Alfred Michiels avait également suggéré qu'y était représenté le confluent du Rhône et de la Durance, ainsi que le village de Barbentane, fief des évêques d'Avignon[430]. On pourrait en effet peut-être reconnaître la tour Anglicana sur le volet

[426] On trouve fréquemment des Viennois établis à Avignon à cette époque, par exemple Mathieu Grange, cité comme témoin dans le prix-fait passé Eléonore Roys en 1540 (reg. 11).
[427] ADV, 8 G 254, fol. 47-49v.
[428] Moutonnet 1842, p. 148.
[429] Michiels 1873, p. 329.
[430] Michiels 1873, p. 329.

de gauche, mais il est plus envisageable qu'il s'agisse d'une représentation de ville imaginaire. Au revers des deux volets figure une *Annonciation* en grisaille (fig. 146-147).

Fig. 144-147. Camille Trésontin, *Retable Grilhet*, 1547. Avignon, église Saint-Agricol.

C'est précisément dans l'église Saint-Agricol en 1547, année de la mort de sa femme Françoise, que Claude-Philippe Grilhet fonde une chapelle familiale[431]. Une inscription dans le sanctuaire précise :

« ANNO A CHRIS. NATO SESQUIMILL.
XLVII. CAL. JUN. D. OP. MAXIMO
VIRGINIQUE MATRI. CLAUDIUS
PHILIPP. GRILHETUS NOB. FAMIL.
A BURGIO BRESSANO. LUGD.
DIE NATUS. HOC SACELLUM DITAVIT »[432].

Le fait que la chapelle est fondée aux Calendes de juin coïncide avec l'établissement du contrat pour le concours peu après, c'est-à-dire le 1er juillet, visiblement afin d'orner le nouvel oratoire. En réalité, Claude-Philippe Grilhet a déjà l'ambition de fonder une chapelle avant la mort de son épouse : un prix-fait passé aux maçons Jean et Guillaume Gast, ou Gasc, en 1546 nous apprend en effet que les travaux commencent dès cette année[433]. Claude-Philippe Grilhet ayant acquis la seigneurie des Taillades en 1545, on observe très bien l'élévation sociale de cette famille au sein de la noblesse avignonnaise dans un laps de temps très court. Le choix de faire appel à Simon de Châlons se justifie d'autant plus, car son *Couronnement de la Vierge*, qui orne le maître-autel de l'église depuis 1539, entraîne naturellement une certaine émulation. Dans son testament du 28 juillet 1552, Julien de Grilhet promet aussi une rente perpétuelle de 120 écus d'or pour la fondation de messes anniversaires, encore célébrées du temps de l'abbé Moutonnet[434], renforçant la présence et l'importance de la famille à Saint-Agricol. Cette dernière logeait d'ailleurs à deux pas de l'église, au 13 rue Bouquerie, où se trouvait leur hôtel particulier acheté en 1533[435]. Le prestige de la famille rayonne toujours dans le dernier tiers du XVIe siècle : à la mort de Charles, tué lors du siège de Poitiers en 1569, plus de 320 livres qu'il

[431] Moutonnet, 1842, p. 120 ; Marseille, 1987, p. 124-125, n°30.
[432] Moutonnet, 1842, p. 120 : « L'an 1547, aux Calendes de juin, Claude-Philippe Grilhet, d'une noble famille, né à Bourg-en-Bresse, diocèse de Lyon, a fondé cette chapelle en l'honneur de Dieu très-bon et très-grand et de la Vierge Mère ».
[433] BMA ms. 4509, fol. 32. Jean et Guillaume Gast sont dits les fils de Nicolas Gast, c'est-à-dire celui qui exécute la façade de l'église Saint-Pierre d'après le dessin de Philippe Garcin entre 1512 et 1524.
[434] Moutonnet 1842, p. 147.
[435] Borricand 1974, p. 599. Leur maison était sise à celle de feu Thomas II de Gadagne, évoqué précédemment. ADV 8 G 254, fol. 2.

avait laissées en pension sont distribuées aux pauvres et une statue à son effigie est installée sur la façade de l'Hôtel de Ville[436].

L'abbé Moutonnet est le premier à noter la présence du retable Grilhet dans l'église en 1842[437]. Dès le XIX^e siècle, les panneaux sont attribués à Simon de Châlons[438], sans doute sur la seule base de sa notoriété locale. Cependant, ils sont stylistiquement très éloignés du maître avignonnais et Marie-Paule Vial les rend à un peintre anonyme dans le catalogue de 1987, en laissant ouverte la possibilité qu'il puisse s'agir de Camille Trésontin. Le *Retable Grilhet* trahit en effet une influence flamande et bellifontaine, ainsi qu'une finesse dans l'exécution et les morphologies absentes de l'œuvre de Simon de Châlons. Marie-Claude Léonelli a également retrouvé en 1987 un compte rendu de la visite pastorale en 1707 de l'archevêque d'Avignon, Monseigneur de Gonteri[439], qui rapporte que le panneau central représente « la Nativité de Nostre Seigneur » et est de « de toute beauté »[440]. En 2015, Sophie Kovalevsky et Marie-Claude Léonelli estiment ainsi que le concours concerne uniquement ce compartiment central, aujourd'hui disparu, et que la version de Simon de Châlons, c'est-à-dire la version perdante, correspondrait à l'*Adoration des bergers* du Musée Calvet datée de 1548[441]. Elles estiment en outre que cette *Adoration* serait celle mentionnée dans un document daté du 30 septembre 1547 (reg. 30), indiquant qu'un prêtre bénéficier de Notre-Dame-des-Doms, nommé Claude Upaissi, fait don à la Métropole *pro capa*, c'est-à-dire en guise de droit de chape, d'un tableau représentant une *Nativité* de Simon de Châlons (d'une valeur dite de 50 florins) précédemment acquise et destinée à la chapelle des Navarin (ou Novarin, une puissante famille d'origine florentine installée dans le Comtat au XV^e siècle) dont il est titulaire[442]. C'est la seule pièce d'archive contemporaine connue mentionnant une *Nativité* du maître avignonnais. Marie-Claude Léonelli et Sophie Kovalevsky proposent que l'écart chronologique s'expliquerait par le temps de réalisation du cadre.[443]

[436] Achard 1873, p. 26.
[437] Moutonnet 1842, p. 148.
[438] Voir par exemple Canron 1858, p. 89 ; Parrocel 1862, p. 158 ; Lhote 1870, p. 326 ; Michiels 1877, p. 393-394 ; Frémont 1890, p. 80.
[439] Marseille 1987, p. 124-125, n°30. La visite pastorale de Libelli en 1675 mentionne « le tableau aussy bien que toute la chapelle et ses riches ornements ont esté faits et fondés aux despens de fez noble Claude de Grillets ». ADV 1 G 309, fol. 28-28v.
[440] BMA, ms. 1732, fol. 17v.
[441] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 32-33.
[442] BMA, ms. 5712, fol. 361 ; Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 32.
[443] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 33.

Dans ce sens, elles proposent de voir la main de Camille Trésontin dans les volets de Saint-Agricol, bien que ces derniers n'auraient étrangement pas été le sujet du concours selon leur argument.

En 2019, nous avons émis l'hypothèse que le concours a au contraire porté sur l'ensemble du retable[444]. Il existe en effet une seconde version des volets du *Retable Grilhet* (fig. 148-151), aux dimensions identiques, conservée dans une collection particulière avignonnaise et à laquelle une brève notice est consacrée dans le catalogue de 1987. Celui-ci évoque la possibilité qu'il s'agisse d'une réplique d'après le *Retable Grilhet* ou bien du tableau délaissé par Claude-Philippe Grilhet, mais ne se prononce pas sur son auteur et son origine. Le tableau a été jusqu'ici mal compris en raison des inscriptions ajoutées postérieurement. Ces dernières, incisées dans les prie-Dieu, se lisent, à gauche, « EGIDIVS BALBVS A BRITONIBVS DE CHOERIO » (fig. 148), et à droite, « LUD[OVIC]VS BALBVS A BRITONIBVS AVEN FILIVS EGIDII DE CHOERIO » (fig. 149), c'est-à-dire Gilles des Balbes de Berton, de Chieri, et Louis des Balbes de Berton, fils de Gilles. Les volets ont depuis été considérés par Patrick Varrot comme le retable commandé par le banquier Louis Breton (ou Berton) au peintre Henri Guigues en 1532 et terminé par ses collaborateurs, Simon de Châlons et Laurent de Rotterdam[445].

Fig. 148-149. Simon de Châlons et collaborateur (retouché par Pierre Duplan ?), faces internes des *Volets Grilhet*, 1547 et 1572 ? Avignon, collection particulière.

[444] Larraz 2019.
[445] Varrot 2009, p. 222-224.

Fig. 150-151. Simon de Châlons, faces externes des *Volets Grilhet*, 1547. Avignon, collection particulière.

Cependant, malgré une graphie et une formulation visiblement du XVI^e^ siècle, il ne peut s'agir de Gilles et de Louis de Berton, car les saints patrons et les dates ne correspondent pas, les seuls Gilles de Berton pères d'un Louis étant nés soit trop tôt, soit trop tard. Les costumes des personnages sont en outre trop tardifs pour dater des années 1530. Nous avons proposé plutôt d'y voir la version perdante du *Retable Grilhet*, car nous retrouvons les membres de la famille et les saints reproduits à l'identique, avec quelques variantes dans les gestuelles, le paysage et le fond, architecturé dans un cas et simplement drapé dans l'autre. Seule l'*Annonciation* au revers (fig. 150-151) diffère totalement des volets Grilhet de Saint-Agricol. Elle révèle par ailleurs une main de qualité, distincte de celle, beaucoup plus modeste, que l'on observe à l'avers. Nous l'avons ainsi attribuée à Simon de Châlons, qui aurait pu déléguer l'exécution de l'avers à un collaborateur. Fidèle aux modèles de Marcantonio Raimondi, le peintre reprend la pose et le drapé de l'*Ange gardien* (fig. 152) de ce dernier, tout en complexifiant les plis ornementaux virevoltant, assez semblables à ce que nous pouvons trouver par exemple dans la figure de la *Tempérance* aussi de Raimondi d'après Raphaël, et en ajoutant des accessoires à la figure de Gabriel. Nous retrouvons de plus la touche rapide et fluide typique du maître avignonnais, ainsi que des drapés élaborés, rehaussés de tons clairs et épousant les formes des figures. Les traits graciles de l'ange Gabriel (fig. 153) se retrouvent dans le saint Jean-Baptiste de la *Déploration* (fig. 154 ; cat. I.11) signée et datée de 1550, ainsi que dans la Vierge de la *Sainte Parenté* de 1543. Les drapés de la Vierge sont très similaires à ceux de la Madeleine de la même *Déploration*, et sa position, ses proportions et sa morphologie faciale sont identiques à celles des anges dans l'*Adoration des bergers* mise en vente au Dorotheum, elle aussi

exécutée aux alentours de 1547 et traitée dans le sous-chapitre suivant. Notons encore le traitement du paysage montagneux dans les deux volets, une caractéristique récurrente dans l'art de Simon de Châlons.

Fig. 152. Marcantonio Raimondi (d'après Raphaël), *Ange gardien*.

Fig. 153. Simon de Châlons, faces externes des *Volets Grilhet* (détail), 1547. Avignon, collection particulière.
Fig. 154. Simon de Châlons, *Déploration* (détail), 1550. Avignon, Musée Calvet.

La famille de Berton étant apparentée à celle des Grilhet par alliance[446], il se peut qu'elle ait acheté la version de Simon de Châlons et que les inscriptions aient été ajoutées par la suite par des descendants. Il faut cependant noter que le panneau central de ce retable n'est probablement aucune des deux versions connues de l'*Adoration des bergers* (cat. I.9 et I.13), leur largeur, qui n'a pas été modifiée, ne correspondant pas à celles des deux volets. L'*Annonciation* est ainsi la

[446] Jeanne, fils de Claude-Philippe Grilhet et de Françoise de Pérussis, épouse Gilles de Berton en 1530. Elle est la mère de Louis des Balbes de Berton. Cordey 1908, p. 236.

seule œuvre en grisaille que nous connaissons du peintre, qui évoque de sucroît celle de Henri Guigues dans les volets de Genève. Un autre lien peut également être tissé entre Gilles Berton, Simon de Châlons et son réseau de commanditaires. Gilles Berton est en effet mentionné aux côtés de Marc Fortia comme administrateur des biens de feu Barthélémy de Péretz, pour lequel les deux hommes commandent un retable à Simon de Châlons en 1553 (reg. 56).

Qu'en est-il alors du panneau central qui devait représenter la *Nativité* évoquée par Monseigneur de Gonteri ? Deux hypothèses s'offrent à nous. La première est que le concours concerne bien l'ensemble du retable, c'est-à-dire le centre et les volets latéraux, et que les deux versions ont perdu leur *Nativité* aux aléas du temps. Il se peut également que Claude-Philippe Grilhet possédait déjà un tableau de ce sujet-là, souhaitant le compléter avec des volets comportant son portrait et ceux de sa famille. Précisons qu'Esprit Calvet mentionne la présence d'une « grande nativité de sa main » [de Simon de Châlons] conservée à Saint-Agricol[447]. Il se peut qu'il se trompe et qu'il s'agisse de la *Nativité* réalisée par Camille Trésontin, expliquant peut-être la mauvaise attribution du *Retable Grilhet* à Simon de Châlons, ou alors d'une œuvre aujourd'hui perdue. A ce titre, il nous faut mentionner à nouveau l'inventaire après décès de Julien de Grilhet, qui signale deux retables de la *Nativité*, bien qu'ils soient répertoriés dans la maison et non pas dans l'église Saint-Agricol : celui d'Etienne Boisselier, et un autre dont l'auteur demeure anonyme[448].

Cet inventaire, recopié au XVIII[e] siècle et constitué d'une centaine de pages, contient un grand nombre d'informations sur les possessions et le style de vie des Grilhet. Il révèle une famille extrêmement riche qui détient des terres et des rentes de résidences dans un grand nombre de villages du Vaucluse (Courthézon, Bédarrides, Sarian, Caromb, Cavaillon, la Bastide de Saint-Ferréol, La Grande Bastide, Taillades, , L'Isle, Le Thor, et Chasteauneuf). Leur grande richesse leur permet d'acquérir des objets de luxe importés, comme un cabinet de noyer dit de Naples ou des draps de Catalogne. On trouve également des mentions de plusieurs œuvres et objets d'art, à commencer par de nombreuses pièces de vaisselle orfévrées, dont beaucoup portent leurs armoiries (comme des drageoirs dorés à personnages ou encore des bassins d'argent à bords dorés et des vases à l'antique dorés). Certains objets, comme du corail contrefait, témoignent d'une volonté d'intégrer les rangs de la riche noblesse friande de d'*artificialia*

[447] BMA, ms. 2348, fol. 380.
[448] ADV, 8 G 254, fol. 5v.

exotiques pour leurs cabinets de curiosités[449]. Une grande salle de la résidence est ornée de plus d'une trentaine de tapisseries de taille et de motifs variables, dont neuf grandes pièces à « *grands personnages de l'histoire de Moyse avec les armes de la maison* »[450]. Les tapissiers avignonnais recensés par Pansier, évoqués dans l'introduction, pourraient être responsables de leur exécution. On trouve également des mentions de « *pièces de tapisserie vieille à verdure faites à bestes* », peut-être de précieuses tapisseries mille-fleurs importées de Flandres ou du nord de la France.

Mais ce sont les évocations de tableaux et retables qui attirent particulièrement notre attention. Outre ceux évoqués précédemment, il est fait mention d'un tableau aux bords dorés représentant un Notre Seigneur au sépulcre avec deux anges ; un grand tableau de Notre-Dame ; une toile peinte de la lune ; deux images de toile peinte ; la « *portraicture de messire le vieux et feu madame* »[451], c'est-à-dire des portraits de Claude-Philippe Grilhet et de Françoise de Pérussis ; un retable avec un crucifix et la Madeleine, dans la chapelle de la maison ; un tableau d'une Lucrèce ; une vieille courtine de toile peinte avec les armes de Savoie (dans la maison de Courthézon, sûrement acquise par Claude-Philippe Grilhet, dont la ville d'origine Bourg-en-Bresse appartient encore à cette époque au duché de Savoie) ; une toile de la guerre de Bologne (peut-être la bataille de Zappolino ; conservée dans la maison de L'Isle). Bien que les noms des peintres, si ce n'est de celui d'Etienne Boisselier, ne soient pas précisés, les différents supports et sujets de ces œuvres attestent de l'intérêt des Grilhet pour l'art local et vraisemblablement étranger. Simon de Châlons ayant réalisé un portrait de Françoise de Pérussis en 1545 (sur la prédelle du retable de sainte Catherine), se pourrait-il qu'il soit aussi responsable des portraits individuels de Claude-Philippe et de son épouse ?

Nous pouvons également faire l'hypothèse que certains des vêtements et accessoires décrits dans cet inventaire correspondent à ceux représentés dans le retable Grilhet exécuté par Camille Trésontin. Il est décrit que dans le « *cabinet de madamoyselle* » se trouve « *une cheyne servant de ceinture d'or longue avec un pendant fait à esparne esmaillée de blanc et de noir avec une cheyne pour mettre au col faite de mesme* », ou encore une « *cheyne d'or pour ceinture avec un pendant au bout de petits cheynons* » et « *une grosse cheyne faite à jaseran toute s'or sans*

[449] Les petits objets précieux comme le corail ou les pierres précieuses sont souvent contrefaits pour orner un *studiolo* à moindre prix. Un *Livre des secrets* toulousain (BnF, Fr. 640) écrit vers 1580 fait par exemple état des savoirs artisanaux nécessaires à leur fabrication.
[450] ADV, 8 G 254, fol. 4.
[451] ADV, 8 G 254, fol. 6v.

esmail »[452], pouvant parfaitement correspondre aux bijoux portés par Hélène de Gondi. Le même constat s'impose pour l'épée dans un fourreau arborée par Julien de Grilhet dans le retable : s'agirait-il de « *l'espée, plus la garniture d'une espée avec le cousteau et poinson dorés* »[453] ? Enfin, nous pouvons voir dans la description de plusieurs pelisses noires ornées de queues de martres les manteaux portés par Claude-Philippe et son fils[454].

Nous avons aussi supposé en 2019 que les panneaux en collection particulière représentant les commanditaires correspondent à ceux mentionnés dans un contrat de 1572 passé au peintre Pierre Duplan par Louis des Balbes de Berton de Crillon, dit le Brave Crillon (1543-1615), qui lui demande d'« *accoutrer* » et de vernir « *deus pourtres de fame à l'uille grandes* »[455]. Louis de Berton est un des capitaines les plus célèbres du XVI^e^ siècle et il s'est notamment illustré en tant que compagnon d'armes du roi Henri IV pendant les Guerres de religion. Si la famille des Berton a bien racheté les tableaux perdants en 1547 et que Louis en a naturellement hérité, il se peut que Pierre Duplan soit responsable de l'ajout des inscriptions, qui font justement référence à Louis de Berton. De même, il pourrait être l'auteur de l'effet retouché des avers, en particulier des costumes, dans un style typique du dernier tiers du XVI^e^ siècle et qui ne correspond donc pas à la date de réalisation initiale. Le terme « *accoutrer* » au XVI^e^ siècle fait référence à l'action d'orner, de décorer, ou encore d'habiller. Ce genre de besogne est courante dans la carrière de Pierre Duplan : en 1583, Jacques Sacrat, évêque de Carpentras, lui demande de remettre à neuf et de repeindre un ancien tableau car « *à l'escabelle maistre Duplan racoultrera ce qui est gasté* »[456]. Le peintre passe également quittance à un certain Jean Massilien en 1589 pour avoir rhabillé des tableaux aux Pénitents Blancs[457], où se trouvaient d'ailleurs des peintures murales de Simon de Châlons (voir III.1.6.). C'est en effet une pratique courante à la fin du XVI^e^ et au XVII^e^ siècles, comme nous l'avons vu avec le cas de Quirinus

[452] ADV, 8 G 254, fol. 6v-7. D'autres chaînes en or sont encore décrites. Les vêtements d'Hélène de Gondi ne sont malheureusement pas détaillés dans l'inventaire, lui ayant été déjà baillés par son défunt époux.
[453] ADV, 8 G 254, fol. 8v.
[454] ADV, 8 G 254, fol. 4.
[455] BMA, ms. 5712, fol. 161, 183. « *S'ensuyt ce que j'ay fet pour le commandement de monsieur de Crillon moi, Pierre Douplan. Et premièrement l'an 1571 et le 24 d'avril doibt donner monsieur de Crillon pour unnes armes fètes à ses estateus de Crillon dourés, montet 1 livre 4 sols. Plus l'an 1571 et le 13 de mars doibt donner pour unne ensegne la fleur de lis, livres 3. Plus à 4 d'aboust pour avoir acoutré et verni deux pourtres de fame à l'uille grandes, 1 livre 4 s. Plus le 24 dou dit pour ung tableau que li a 26 armoiries à l'euille, de ses parans de Piémont, garni d'ung bois, monte 10 s. Plus l'an 1575 et le 2 de mars doibt donner pour un pourtrer de son pèrre grant et sa mèrre gran, sens un grant tableau garni demi chadre, monte 20 s. Somme tout : livres 35, s. 8.* » (BMA, ms. 3264, fol. 236).
[456] BMA, ms. 5712, fol. 165, 192. Pansier émet l'hypothèse que l'ancien tableau serait le retable peint par Changenet en 1485.
[457] BMA, ms. 4507, fol. 49.

van Banken à qui il est demandé de laver et rhabiller le *Couronnement de la Vierge* de Simon de Mailly en 1625.

Des comparaisons avec la seule œuvre attribuée à Pierre Duplan, un *Saint Pierre marchant sur les eaux* de 1589 (fig. 155) conservé dans les boiseries du chœur de l'église Saint-Pierre d'Avignon[458], permettent de renforcer cette proposition. Par exemple, le visage du petit Charles (fig. 156) s'apparente aisément au profil du Christ du *Saint Pierre marchant sur les eaux* (fig. 157). Bien que les deux œuvres soient réalisées à près de vingt ans d'écart, nous y retrouvons non seulement la même touche lisse et plate, mais également des morphologies semblables. Les traits de saint Pierre chez Duplan (fig. 158) sont aussi très proches du saint Agricol du retable Grilhet en collection privée (fig. 159). Nous pouvons alors imaginer que les avers n'avaient pas été totalement terminés dans le cadre du concours, Simon de Châlons ayant peut-être concédé la défaite en cours de réalisation et laissant son œuvre inachevée. Les avers ne trahissent pas son exécution, mais l'invention est sienne et a probablement dû rester au stade préparatoire avant d'être complétée par Pierre Duplan. Le dessin sous-jacent de Simon se devine par exemple dans la main droite de sainte Hélène agrippant la croix, typique du maître avignonnais, ou encore du visage de saint Agricol, plus proche de sa production que les autres figures, abondamment retouchées. Cela expliquerait également l'absence des armoiries des Grilhet sur les prie-Dieu, ou encore des bijoux portés par Hélène de Gondi et Julien de Grilhet, dont l'épée est aussi manquante. Nous avons vu avec l'exemple de la *Sainte Parenté* que les dessins préparatoires de Simon de Châlons sont exécutés de façon très rapide et peu détaillée, expliquant que Pierre Duplan ignore l'existence de ces accessoires.

[458] Requin 1901 pour l'attribution, d'après une idée du chanoine Massilian (1663-1742). Le prix-fait est originellement passé par Jean de Cocilz, sieur de Mervelles, au peintre flamand Just de Has en 1584, mais celui-ci quitte la ville avant d'avoir achevé son travail, dont il reste le dessin préparatoire étudié au premier chapitre. Le retable est repris par Pierre Duplan cinq ans plus tard et orne le maître-autel de l'église Saint-Pierre.

Fig. 155. Pierre Duplan, *Saint Pierre marchant sur les eaux*, 1589. Avignon, église Saint-Pierre.

Fig. 156. Simon de Châlons et collaborateur (retouché par Pierre Duplan ?), faces internes des *Volets Grilhet* (détail), 1547 et 1572 ? Avignon, collection particulière.

Fig. 157. Pierre Duplan, *Saint Pierre marchant sur les eaux* (détail), 1589. Avignon, église Saint-Pierre.

Fig. 158. Pierre Duplan, *Saint Pierre marchant sur les eaux* (détail), 1589. Avignon, église Saint-Pierre.
Fig. 159. Simon de Châlons et collaborateur (retouché par Pierre Duplan ?), faces internes des *Volets Grilhet* (détail), 1547 et 1572 ? Avignon, collection particulière.

Notons que Pierre Duplan était familier de la production de Simon de Châlons car il lui est demandé à deux reprises, en 1578 par Barthélémy de Rhodes et en 1592 par Jean de Montal, de réaliser un retable semblable à celui peint par le maître pour Jean Fortia en 1554 dans l'église de la Merci d'Avignon[459]. Cette volonté d'imitation est révélatrice de l'impact que Simon de Châlons exerce même après sa mort, après avoir imposé un goût artistique pendant trente ans. Nous pouvons constater que le paysage de Duplan dans le retable Berton est très proche de ceux que Simon de Mailly a l'habitude de réaliser (l'arrière-plan est d'ailleurs différent de la version de Camille Trésontin, ce qui confirmerait qu'il s'agit d'un paysage imaginaire et non topographique). Pierre Duplan avait déjà pu se familiariser avec les œuvres de Simon de Châlons en 1553, lorsque tous deux participent à la décoration de la ville pour la somptueuse entrée du cardinal Alexandre Farnèse (reg. 50). Pierre, encore apprenti, y travaille aux côtés de son père, Antoine Duplan, lui aussi peintre originaire d'Avignon[460]. Ce dernier est peut-être le fils du « Michael de Plano » originaire de Villeneuve-de-Berg (diocèse de Viviers) et qui entre en apprentissage chez Jacques Delalain en 1510[461]. Pourrait-il aussi être un descendant de l'enlumineur Jean des Plans, d'Uzès, documenté en 1448 alors qu'il réalise un missel pour le cardinal Jean Rolin ? En 1553, Simon de Mailly est témoin du mariage de Madeleine Duplan, fille d'Antoine, avec le peintre Jean Paytot, originaire de Chieri dans le diocèse de Turin[462], preuve supplémentaire que les deux familles se fréquentaient du vivant de l'artiste.

[459] BMA, ms. 5712, fol. 163, 171.
[460] BMA, ms. 5712, fol. 161.
[461] BMA, ms. 5712, fol. 104.
[462] BMA, ms. 5712, fol. 433. Catherine, une autre fille d'Antoine Duplan, épouse le peintre Imbert Gromet : BMA, ms. 4510, fol. 17.

Après la mort de Simon de Châlons, c'est l'atelier de Pierre Duplan, jusqu'à sa mort en 1605, qui semble récupérer son monopole. Pierre Pansier a pu recenser une quarantaine de commandes à son actif[463]. Il s'agit principalement de travaux de besogne ordinaire, mais on y trouve aussi seize prix-faits de retables pour les églises locales et de riches familles avignonnaises comme les Berton ou le marquis de Beaufort, pour lequel il réalise un tableau afin d'orner la chapelle du collège Saint-Martial[464]. Louis de Berton s'adresse aussi à d'autres artistes avignonnais, comme en témoigne son portrait en pied datable vers 1600 (fig. 160) et la gravure de son portrait en buste exécutée par Jean Bœuf (fig. 161) l'année de sa mort, en 1615. Nous pouvons envisager que l'estampe se base sur le portrait du Musée Calvet, dont l'auteur demeure anonyme mais s'inscrit dans la mouvance des artistes avignonnais du dernier tiers du XVI^e^ siècle comme Pierre Duplan. Etienne Parrocel mentionne d'ailleurs le fait que ce dernier était aussi « fort connu comme dessinateur de portraits au crayon » et que son style était bien français, ayant résisté à l'influence italienne comme les Clouet[465]. Nous ne connaissons malheureusement pas la source d'information de Parrocel ou s'il subsiste des dessins de la main du peintre. Les seuls indices sur sa production de portraits sont les deux apôtres portant des vêtements de la fin du XVI^e^ siècle dans la barque du retable de Saint-Pierre (fig. 162), probablement des portraits déguisés. L'homme tenant la rame est peut-être Jean de Cocilz, le commanditaire de l'œuvre. On peut en effet détecter une certaine influence du modèle de cour. Nous pouvons imaginer que sa technique de portrait au crayon s'inspire de celle des Clouet, des Dumonstier etc., brisant définitivement avec la culture qui fut celle de Simon de Châlons. De manière générale, la question du portrait à Avignon au XVI^e^ siècle est un sujet encore inexploré et nous y reviendrons dans le dernier chapitre de cette étude.

[463] BMA, ms. 5712, fol. 160.
[464] BMA, ms. 5712, fol. 163.
[465] Dussieux 1856, p. LXVII ; Parrocel 1862, p. 160.

Fig. 160. Peintre actif à Avignon, *Louis des Balbes de Berton* (détail), vers 1600. Avignon, Musée Calvet.

Fig. 161. Jean Bœuf, *Louis des Balbes de Berton*, 1615.

Fig. 162. Pierre Duplan, *Saint Pierre marchant sur les eaux* (détail), 1589. Avignon, église Saint-Pierre.

Le livret intitulé *Le labyrinthe royal de l'Hercule triomphant*, rédigé par le Jésuite André Valladier à l'occasion de la somptueuse entrée de Marie de Médicis et de Henri IV à Avignon en 1600, nous donne toutefois un vague aperçu du talent de dessinateur et de portraitiste de Pierre Duplan. Le texte loue « l'invention et le bel esprit de M. Pierre du Plan peintre Avignonnois »[466], qui est à la tête des travaux de peintures (les comptes sont conservés aux archives municipales d'Avignon et ont été publiés par Léon-Honoré Labande en 1893). C'est donc vraisemblablement lui qui est responsable des dessins qui ont servi au graveur strasbourgeois Mathieu Greuter pour réaliser les qutaorze planches complétant le texte de Valladier[467]. Ces planches illustrent des architectures typiques d'entrées solennelles basées sur

[466] Valladier 1601, p. 145.
[467] Marseille 1987, p. 156.

le modèle de Serlio paru en 1551[468], avec des figures peuplant plusieurs scènes. Sur l'une d'elles, un médaillon comportant le portrait de Henri IV (fig. 163) vient compléter une arcature (page 143), évoquant les prototypes de portraits à l'extrême fin du XVI[e] et début du XVII[e] siècles. Certains des personnages réalisés d'après les dessins de Duplan rappellent ceux des retables Berton et de Saint-Pierre, mais il en ressort surtout une nette évolution stylistique (fig. 164). Les trois jalons composant le corpus de l'artiste démontrent en effet une assimilation progressive de nouveaux modèles, jusqu'à atteindre un style typique des années 1600 que l'on retrouve chez les artistes avignonnais du début du siècle, comme le graveur Jean Bœuf, qui collabore également à l'entrée de Henri IV et Marie de Médicis. Le prestige dont jouit Pierre Duplan, qui devient l'artiste attitré de la ville après la mort de Simon de Châlons, illustre bien à quel point il semble récupérer le monopole de ce dernier.

Fig. 163-164. Mathieu Greuter (d'après Pierre Duplan), *Hercule triomphant*… (détails), 1600.

II.2.2. Les concours d'art à la Renaissance

Mais revenons au concours de 1547. Pour quelle raison Claude-Philippe Grilhet organise-t-il une telle compétition entre Simon de Châlons et Camille Trésontin ? Ses motifs pour organiser cette compétition ne sont pas explicites dans le document, mais nous pouvons émettre plusieurs suppositions. Pour commencer, nous pouvons voir dans la mise en place exceptionnelle de ce concours une volonté d'émulation aussi bien avec l'Antiquité qu'avec des contemporains italiens. Les concours d'art ne sont en effet pas une invention de la Renaissance. On en trouve déjà dans l'Antiquité avec le légendaire face à face de Zeuxis et Parrhasios relaté par Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle*, ou encore celui d'Apelle et Protogène. Un des premiers

[468] Pauwels dans de Forbin 1997, p. 25-25.

concours de la fin du Moyen Age, souvent utilisé de façon très conventionnelle pour illustrer la rupture définitive entre l'art gothique et les débuts de la Renaissance, est celui de la porte nord du baptistère de Florence en 1401 qui oppose, entre autres, Lorenzo Ghiberti et Filippo Brunelleschi. L'idée d'une compétition entre artistes sur un sujet imposé n'est donc en soi pas nouvelle, mais sa résurgence depuis l'époque antique est révélatrice du mode de pensée humaniste émergent. Le retour à l'antique s'exprime non seulement par cette mentalité de concours, mais aussi stylistiquement avec des formes imitant l'art ancien. Le XV^e^ et le XVI^e^ siècles voient d'autres concours célèbres prendre place en Italie. Mentionnons par exemple celui pour le dôme de la cathédrale de Florence, remporté par Brunelleschi en 1420, ou encore la mise en compétition en 1503-1504 entre Michel-Ange et Léonard de Vinci pour leurs représentations respectives des batailles de Cascina et d'Anghiari dans la salle des Cinq-Cents du Palazzo Vecchio de Florence.

Mais un célèbre exemple plus récent, et surtout plus local, pourrait avoir inspiré Claude-Philippe Grilhet à faire de même. Vers la fin de l'année 1516, le cardinal Jules de Médicis commande à Sebastiano del Piombo une *Résurrection de Lazare* (fig. 165) pour la cathédrale Saint-Just de Narbonne, dont il est l'archevêque. Il avait demandé peu de temps auparavant à Raphaël une *Transfiguration* de mêmes dimensions et destinée au même lieu, renouant ainsi avec la rivalité instaurée par Jules II entre celui-ci et Michel-Ange. Ce dernier aurait lui-même suggéré ce concours, dans le but de supplanter la primauté de Raphaël à Rome par l'intermédiaire de Sebastiano, qu'il désigne comme son député. Les échanges de lettres entre Leonardo Sellaio, assistant de Michel-Ange, et Sebastiano del Piombo permettent de retracer la compétition entre les deux peintres[469]. Après la mort de Raphaël, les deux œuvres sont amenées au Vatican et examinées, où elles sont jugées de valeur égale selon Vasari, bien qu'il estime la *Transfiguration* comme « ... le plus célèbre, le plus beau et le plus divin »[470]. Cette dernière demeure alors à Rome, tandis que la *Résurrection de Lazare* est envoyée à une date inconnue à Narbonne. Il est en tout cas certain que cette dernière s'y trouve dès le XVI^e^ siècle car son impact peut s'observer sur la production française. Christa Gardner von Teuffel mentionne par exemple une copie de la *Résurrection* au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, réalisée par un artiste de l'école de Fontainebleau[471]. Elle cite également l'important

[469] Hirst 1981, p. 67-75.
[470] Voir *Le vite del Vasari nell'edizione del MDL*, éd. Corrado Ricci, 1927, 3, Milan-Rome, p. 115 : « fra tante quante egli ne fece, sia la piú celebrata, la piú bella e la piú divina ».
[471] Gardner von Teuffel 1987, p. 185.

témoignage d'un médecin bâlois, Thomas Platter (et non pas Félix comme elle l'écrit), qui observe le tableau à Narbonne en 1599 et qui mentionne sa grande valeur et son statut d'œuvre souvent copiée[472]. Les éléments rapportés par Platter attestent de l'importance et de l'impact que le panneau de del Piombo exerce dans la région et au-delà dès le XVI[e] siècle. Simon de Châlons semble d'ailleurs en avoir lui-même connaissance, car la *Résurrection de Lazare* de 1556 (cat. I.19) réalisée avec un collaborateur et étudiée dans le chapitre suivant, démontre de forts liens avec son homologue italien. L'importance historique et artistique de l'œuvre de del Piombo se reflète ainsi aussi bien dans la volonté de Claude-Philippe Grilhet de s'intégrer dans le milieu humaniste avignonnais, en suivant le prestigieux modèle italien, que chez Simon de Châlons qui reprend une partie de la composition à la fin de sa carrière.

Fig. 165. Sebastiano del Piombo, *Résurrection de Lazare*, vers 1516-1519. Londres, National Gallery.

Le concept de compétition entre artistes est très présent dans les *Vies* de Vasari (1550 et 1568). L'auteur l'envisage comme quelque chose de sain et bénéfique pour améliorer un talent individuel, mais surtout l'art en général dans un dynamique de progrès et d'évolution[473]. Ce *leitmotiv* de compétition et de rivalité permet également à Vasari d'élargir le propos sur des

[472] Gardner von Teuffel 1987, p. 185-186. Félix est l'oncle de Thomas. Nous pouvons citer à titre d'exemple la copie de la *Résurrection de Lazare* de 1603 d'André Menassier, un peintre documenté en Bourgogne entre 1586 et 1608 mais qui a visiblement voyagé jusqu'à Narbonne.
[473] Clifton 1996, p. 23.

notions de différences stylistiques et théoriques[474]. Bien que le concours de 1547 soit antérieur à ses écrits, des parallèles peuvent être dressés avec la culture avignonnaise, naturellement au fait des affaires de leurs voisins italiens par l'intermédiaire du commerce et de la cour du légat Farnèse. Ce genre de compétition humaniste permet d'assurer l'originalité de chaque artiste, lequel peut exprimer son individualité stylistique[475]. Dans ce sens, nous pouvons hypothétiquement considérer le concours entre Simon de Châlons et Camille Trésontin comme la mise en opposition de deux styles bien distincts dont la suprématie artistique est à évaluer. Nous pouvons même nous demander si Claude-Philippe Grilhet, dans le sillage de Michel-Ange, ne cherche pas à remettre en question la primauté de Simon de Châlons à Avignon. Les conceptions stylistiques très différentes des deux peintres, l'italianisme hollandais de Simon de Châlons d'un côté et les influences flamandes et bellifontaines de Camille Trésontin de l'autre, devaient être connues du commanditaire avant l'établissement du contrat. Le choix final se portant sur peintre dauphinois, dont la qualité supérieure est manifeste, pourrait illustrer le goût nouvellement à la mode pour l'art de Corneille de Lyon et les peintres de Fontainebleau, dont les œuvres circulent abondamment par les estampes et commencent à définitivement supplanter le romanisme hollandais en France. Le concours de 1547 est ainsi représentatif des ambitions sociales et artistiques de l'élite avignonnaise, tout en étant le seul exemple connu d'une telle compétition en France dans la première moitié du XVI^{e} siècle.

II.2.3. Camille Trésontin et l'art en Dauphiné

Comme Simon de Châlons semble donc bien responsable de l'exécution des panneaux Grilhet en collection particulière, cela confirme définitivement que Camille Trésontin est l'auteur du *Retable Grilhet* conservé à Saint-Agricol. S'il n'apparaît dans aucun autre document avignonnais ou viennois à notre connaissance, son corpus peut être étoffé par des propositions d'attribution.

La proximité stylistique de Camille Trésontin avec Corneille de Lyon se retrouve dans un portrait vendu par Bonhams le 12 juin 2012 (lot 78) représentant une femme (fig. 166) qui n'a pu être identifiée malgré la présence d'armoiries, qui sont malheureusement très endommagées. On distingue cependant *au premier d'or à la bande de gueules frettée d'or*, mais le second

[474] Clifton 1996, p. 25.
[475] Middeldorf Kosegarten 1980. Vasari met aussi en lien l'individualité artistique avec la nouvelle position sociale de l'artiste et le statut de la peinture comme art libéral, qui s'oppose ainsi à l'anonymat de l'artisan. Rona Goffen envisage également que deux styles différents sont intentionnellement confrontés lors d'une compétition. Voir Goffen 2002.

quartier est illisible à cause d'un dégât d'eau. Le blason est également entouré d'un reste de collier dont l'ordre ne peut pas être déterminé. On distingue également des inscriptions, « AETATIS SU[AE] » et la date de 1543, corroborée par le costume de la commanditaire. Malgré une abrasion avancée de la matière picturale, on peut reconnaître la main de Camille Trésontin, tant dans la finesse de son style vaporeux que dans les traits morphologiques de la femme. Cette dernière (fig. 167) se compare en effet aisément à la figure de Hélène de Gondi (fig. 168) et de sa sainte patronne éponyme dans le retable Grilhet : toutes les deux partagent les mêmes visages pâles presque maladifs, des bouches un peu pincées, des yeux comme éteints, ainsi que des vêtements délicatement détaillés. Bien que la donatrice demeure anonyme, nous pouvons raisonnablement supposer qu'elle devait appartenir à la noblesse ou à la riche bourgeoisie avignonnaise ou dauphinoise, c'est-à-dire là où le style de Corneille de Lyon est à la mode.

Fig. 166. Camille Trésontin ? *Portrait d'une femme*, 1543. Collection particulière.

Nous pouvons également nous demander si Camille Trésontin n'aurait pas fréquenté un temps l'atelier du peintre de La Haye, car une copie du portrait présumé de Gaston de Foix (fig. 169) peut lui être rendue (vendu sous école française du XVII^e^ siècle, atelier de Corneille de Lyon). Passée sur le marché de l'art en 2009[476], on en connaît trois autres exemplaires : l'original

[476] Million & associés, « Tableaux anciens et du XIX^ème^ siècle. Mobilier et Objets d'art », 26-27 mars 2009, lot 44.

conservé au Musée des Arts décoratifs de Paris, et deux répliques, une au Musée Jacquemart-André et l'autre non localisée[477]. Bien que le modèle original soit facilement identifiable, l'exécution diffère singulièrement de celle de Corneille de Lyon et se rapproche fortement de l'art de Camille Trésontin. Nous retrouvons les mêmes caractéristiques que les portraits des donateurs dans le retable Grilhet et le portrait de la femme anonyme. Un séjour dans l'atelier de Corneille pourrait en outre expliquer les inclinaisons flamandes marquées de Trésontin. Vienne étant proche de Lyon, il est envisageable qu'il ait pu s'y former ou compléter un enseignement déjà acquis en Dauphiné.

Fig. 167. Camille Trésontin ? *Portrait d'une femme* (détail), 1543. Collection particulière.

Fig. 168. Camille Trésontin, *Retable Grilhet* (détail), 1547. Avignon, église Saint-Agricol.

Fig. 169. Camille Trésontin d'après Corneille de Lyon ? *Portrait présumé de Gaston de Foix* (détail), vers 1545. Collection particulière.

La sculpture dauphinoise

Par ailleurs, l'*Annonciation* de Trésontin au revers du *Retable Grilhet* partage de forts liens stylistiques avec une autre œuvre d'origine dauphinoise : les portes en bois de l'église Saint-Pierre d'Avignon. Grâce à l'abbé Requin qui en a retrouvé le prix-fait, nous savons qu'elles ont été réalisées en 1551, à la demande du riche marchand Michel Lopis, par Antoine Volard, un sculpteur du Dauphiné établi à Avignon[478]. Elles représentent un *Saint Jérôme*, un *Saint Michel terrassant le dragon* et une *Annonciation* (fig. 170-171) qui est particulièrement ressemblante à celle de Camille Trésontin par son ange[479]. Nous retrouvons les mêmes ailes composées de plumes finement dessinées, des drapés moulants et complexes, des cheveux

[477] Dubois de Groër 1996, n°49, n°49A et n°49B.
[478] Requin 1887.
[479] L'abbé Requin précise que le donateur se réserve le droit de choisir l'identité des saints. Michel Lopis choisit saint Michel, son patron, et saint Jérôme, patron d'un de ses frères. Requin 1897, p. 217. Jérôme Lopis est médecin et ami de Boniface Amerbach, avec lequel il correspond pendant de longues années. Girard 1959-1960.

bouclés, ainsi que la posture de la figure agenouillée sur un nuage. Selon Jean-Jacques Gloton, Volard apporte de façon très précoce un répertoire maniériste et une culture septentrionale en Provence[480]. Certains des motifs employés par le sculpteur se trouvent fréquemment dans le mobilier lyonnais et l'art bourguignon de Hugues Sambin, lui-même influencé par l'art bellifontain. Pourrait-on ainsi imaginer que Camille Trésontin ait fourni à Volard un carton préparatoire pour réaliser les motifs des portes de Saint-Pierre ?

Fig. 170-171. Antoine Volard (d'après un dessin de Camille Trésontin ?), *Portes de l'église Saint-Pierre* (détails), 1551. Avignon, église Saint-Pierre.

Le parallèle entre la peinture et la sculpture sur bois est intéressant à plusieurs niveaux, notamment celui de la culture visuelle appréciée des commanditaires. Un prix-fait passé à Antoine Volard trahit l'intérêt des Avignonnais du XVI[e] siècle pour le modèle antique. Par exemple, en 1551, André Sissoigne lui demande « deux lits « *tournoyés* » de noyer, un buffet "*avec pillastres à troys armoyres [...] et avec les montans cannelés, frize, cornisse, arcquitrave* », un « *coffre fort avec deux pillastres, entredeux demi encannelés*", une table carrée, un banc, un escabeau, deux chaises, etc »[481]. De façon similaire, Jean Raymond,

[480] Gloton 1979, p. 101-102.
[481] Requin 1897, p. 214, 218-219 ; Labande 1913, p. 412. Ce type de meubles, notamment des lits de noyer tournés et cannelés, se retrouve tout au long de l'inventaire des biens de Julien de Grilhet.

seigneur de Saint-Ramye (?) lui commande en 1549 un grand nombre de meubles[482]. Il est intéressant de souligner que parmi ceux-ci, un lit est sculpté par Jacques Longuène, Antoine Volard ayant trop de travail[483]. Jacques Longuène étant très souvent engagé par Simon de Châlons, on peut voir se dessiner un réseau de menuisiers et de fustiers gravitant autour du peintre, avec lesquels il partage un même vocabulaire visuel. Cette imitation de l'Antiquité, que nous avons déjà vu apparaître dans la conception des cadres chez Simon de Châlons et d'autres artistes, se trouve donc aussi dans l'ameublement quotidien, devenant ici de véritables œuvres d'art dénotant une forte volonté d'imitation du mode de vie et du bon goût italien. On en trouve d'autres exemples dispersés en Provence, comme l'armoire de style Renaissance reproduite chez Arnaud d'Agnel et Léon-Honoré Labande (fig. 172)[484]. La décoration savante des panneaux la composant est directement inspirée de l'art de la Péninsule, avec des lions et des aigles se terminant en rinceaux, des architectures, des têtes d'anges, des chutes de fruits et des corniches stylisées. Ce répertoire ornemental se retrouve dans d'autres régions du royaume de France, notamment à Fontainebleau et en Bourgogne avec le polyvalent Hugues Sambin, qui pourrait être en partie responsable de la diffusion des modèles bellifontains et ultramontains en Dauphiné et, indirectement, en Provence.

ARMOIRE PROVENÇALE, ÉPOQUE RENAISSANCE
(Collection de M. Polybe Zafiropoulo.)

Fig. 172. Sculpteur provençal, armoire, vers 1550. Collection particulière (reproduite dans Labande 1913).

[482] Requin 1897, p. 214.
[483] Requin 1897, p. 214.
[484] Arnaud d'Agnel 1913, pl. VII ; Labande 1913, p. 405.

Les motifs décoratifs de l'imposte et des portes de Saint-Pierre s'inscrivent dans une même mouvance stylistique avec des arabesques et des chimères surmontées d'un mascaron et d'anges jetant des fleurs et des fruits, ou encore des cariatides et des entrelacs végétaux. Les portes semblent ainsi répondre à la façade de l'église qu'elles ornent. Cette dernière fut conçue, rappelons-le, par Philippe Garcin, un des premiers avec Henri Guigues à importer le modèle italien en Avignon. Le bâtiment devient ainsi un lieu témoin, à quarante ans près, de l'intérêt pour l'art de la Péninsule. De même, la fine marqueterie ornementale des prie-Dieu dans le *Retable Grilhet* indique que Camille Trésontin est pareillement familier de la sculpture dauphinoise, dont on peut encore observer des exemples dans la région, notamment au château de Vizille, qui possède un coffre en bois sculpté dont les personnages dans des niches architecturales sont très proches des portes de Saint-Pierre. Cette même culture partagée par les deux artistes peut s'expliquer par l'existence d'un réseau commun. En effet, nous savons qu'Antoine Volard connaissait Simon de Châlons : lorsque Marc, Charles et François Fortia commandent à ce dernier un retable pour la chapelle où est enterré leur défunt père (reg. 57), ils s'adressent également au sculpteur pour la réalisation des boiseries du même lieu[485]. Simon de Châlons est aussi noté comme témoin de ce contrat.

Par ailleurs, en juin 1548, Simon de Mailly fournit « *ung image de saint Héloys relevée et tailhée en boys en façon d'évesque portant croce et mitre* » à la confrérie Saint-Eloi de Barbentane, au sud d'Avignon (reg. 35). Cette sculpture était probablement destinée à être exhibée lors de la procession de la confrérie le jour de la fête du saint, ou alors pour orner une chapelle. Le salaire est fixé à seulement 3 écus, indiquant que l'artiste doit se charger uniquement de la polychromie d'une statue dont il confierait l'exécution à un sculpteur local (les termes du contrat laissent en effet supposer que Simon a la charge de la réalisation dans son intégralité). Nous l'avons vu, il est courant pour notre artiste de sous-traiter lui-même directement avec ses confrères aux professions diverses. Nous pouvons aussi raisonnablement imaginer qu'à cette occasion le peintre collabore avec une de ses connaissances, comme Antoine Volard.

La confrérie de Saint-Crépin réunissait sous son vocable les orfèvres et monnayeurs de la ville et il paraît judicieux de mentionner à ce titre que Simon de Châlons cite dans son testament

[485] Requin 1897, p. 215 : « le bail à prix fait est très peu explicite ; il nous dit seulement que Volard devait y placer des balustres tournés, des pilastres, quatre grandes colonnes de l'ordre *italique* ; pour le reste, il nous renvoie à un *pourtraict* qui est aujourd'hui perdu ».

(reg. 69) « *Paulet Chemineau, orphèvre, son compère, et Pierre d'Orleans, couturier, citoyens dudit Avignon, ses bons et entiers amys* »[486]. C'est à ce même Paulet Chemineau qu'il vend l'usufruit d'une maison à la Place du Change en 1558. Nous avons aussi pu déterminer que Paulet Chemineau est cité comme témoin de mariage de Peyronne, la fille de Simon de Châlons, aux côtés d'un autre orfèvre, Antoine du Chasteau[487]. Cette information suggère que peintres et orfèvres ont dû collaborer ensemble et même établir des réseaux professionnels au-delà des remparts d'Avignon (les co-seigneuries de Barbentane appartiennent du reste à des Avignonnais[488]). A notre connaissance, aucune pièce d'orfèvrerie confectionnée dans la cité des papes au XVI^e^ siècle n'a pu être recensée, mais nous pouvons supposer qu'il arrivait à Simon de Mailly, à la manière d'un Jean Cousin, de fournir des modèles à ses confrères orfèvres. On trouve d'ailleurs un orfèvre témoin du prix-fait et de la quittance du retable de feu Barthélémy de Péretz (reg. 56 ; reg. 59), et des « *aurifaber* » témoins d'autres actes (reg. 45 ; reg. 63). Nous l'avons dit, l'inventaire de Julien de Grilhet mentionne également plusieurs pièces de vaisselles orfévrées à « personnages » nécessitant un dessin préparatoire d'un peintre. D'autres pièces sont dites d'argent au bord doré et appellent à l'esprit certaines œuvres de Jehan de Labarrre, orfèvre lyonnais (*Paire de coupes de communion*, Lausanne, Musée historique). Au vu des liens commerciaux qu'elle entretenait avec la ville de Lyon, la famille Grilhet aurait ainsi facilement pu se fournir en pièces orfévrées par l'axe rhodanien.

Pour continuer cette digression sur la polyvalence technique des artistes à Avignon au XVI^e^ siècle, nous pouvons raisonnablement supposer que Simon a fourni des modèles ou des « *pourtraits* » à des brodeurs. En effet, un certain Martin Georges, brodeur, est désigné comme témoin dans le contrat d'apprentissage de François Myalhe en 1538 (reg. 5). Le beau-frère de Paulet Chemineau, Pierre Fornery, exerce également la même profession[489]. L'abbé Requin a pu recenser un grand nombre de brodeurs actifs dans la ville des papes, auxquels on commande des bannières, des ornements liturgiques ou encore des costumes officiels. Comme il est souvent demandé à Simon de Châlons par la ville de fournir un « *pourtret* » des manches des courriers consulaires (mars 1550 (reg. 39), décembre 1551 (reg. 47), janvier 1552 (reg. 48), novembre 1552 (reg. 50), novembre 1553 (reg. 52), décembre 1554 (reg. 60), février 1557 (reg. 66), janvier 1558 (reg. 67) et décembre 1558 (reg. 68)), nous pouvons imaginer que ce dessin

[486] BMA, ms. 4505, fol. 76.
[487] ADV, 3 E 9 (1) / 1649, fol. 98.
[488] Venard 1993, p. 104.
[489] BMA, ms. 4508, fol. 52.

est ensuite confié à un maître brodeur. En effet, c'est typiquement le genre de besogne qu'il incombait à ce corps de métier, déjà au XV^e^ siècle : par exemple, le 16 novembre 1473, le peintre Nicolas Froment reçoit 1 florin, en compte avec Pierre Gabié, pour les broderies des vêtements des courriers de la ville, « pour en avoir fait un patron de ces vêtements »[490]. Cette pratique est toujours en place au XVI^e^ siècle, comme lorsque le brodeur Pierre Georges (le fils du Martin qui connaissait Simon de Mailly ?) exécute en 1563 les costumes de 50 lanciers des ordonnances du roi[491]. Simon semble en outre être familier de la culture visuelle des arts du tissu, comme en attestent l'orfroi imagé et la chasuble brocardée du pape Innocent VI dans la *Mise au tombeau* de 1552 (fig. 173 ; cat. I.14). Nous avons pu retrouver cinq mentions inédites (reg. 47 ; reg. 50 ; reg. 52 ; reg. 66 ; reg. 67) de paiements pour le patron des manches des courriers, démontrant que la Ville fait très régulièrement appel à Simon de Châlons pour cet ouvrage. On retrouve la décision de faire réaliser ces manches dans les registres délibératifs de la Ville d'Avignon, choix qui est ensuite naturellement concrétisé dans les comptes. En effet, les délibérations du 28 novembre 1556[492], du 29 novembre 1557[493], et du 3 décembre 1558[494] notent dans des formules similaires que « *messieurs les consulz despendront extraordinaire aux manches et robes des couriers aultant que fust despensé l'année passée* »[495]. Le paiement de décembre 1558 à Simon de Châlons pour « *le pourtret des manches des courryers* » (reg. 68) correspond ainsi selon toute vraisemblance à la décision enregistrée dans la délibération du 3 décembre de la même année.

[490] Marignane 1936, p. 26. D'après les notes manuscrites de l'abbé Requin.
[491] BMA, ms. 4509, fol. 70.
[492] AMA, BB 16, fol. 56v. Nous remercions Rémi Demoen pour son aide précieuse dans le dépouillement des registres délibératifs.
[493] AMA, BB 16, fol. 90.
[494] AMA, BB 16, fol. 128.
[495] AMA, BB 16, fol. 56v.

Fig. 173. Simon de Châlons, *Mise au tombeau* (détail), 1552. Villeneuve-lès-Avignon, Musée Pierre de Luxembourg.

Les connexions de Simon de Châlons avec ces différents artisans témoignent donc de la diversité et de la polyvalence artistique à Avignon au XVI^e^ siècle et ses liens avec Camille Trésontin et Antoine Volard illustrent bien à quel point la proximité géographique du Dauphiné et de la Provence, facilitée par l'axe rhodanien, favorise naturellement les échanges culturels. L'affirmation de Marie-Joseph Coffy de Boisdeffre selon laquelle le Dauphiné ne possède pas de puissants commanditaires ducaux ou royaux capables d'engager des artistes locaux ou étrangers doit être nuancée[496]. Nous savons par exemple que des artistes italiens, notamment des sculpteurs, ont travaillé au Palais de Justice de Grenoble[497]. Cependant, au contraire de la région provençale, le Lyonnais et le Dauphiné ont extrêmement souffert de l'iconoclasme protestant de 1562 et la production picturale dauphinoise ne compte à présent plus que quelques panneaux dont la provenance est certaine. Comme au XV^e^ siècle, la tendance stylistique dans la région, en accord avec sa localisation géographique, se situe à mi-chemin entre l'art provençal et bourguignon, notamment de Grégoire Guérard.

La peinture dauphinoise

Dans le catalogue des collections des XVI^e^ et XVII^e^ siècles du Musée des Beaux-Arts de Rouen, Gilles Grandjean a proposé de voir la main de celui qu'il appelle le Maître du retable

[496] Coffy de Boisdeffre 2012, p. 167.
[497] Reymond 1897, p. 17.

Grilhet dans un panneau représentant un *Saint Jérôme pénitent* (fig. 174)[498]. Selon lui, le paysage aux nuances bleutées dénote une influence italienne, alors que la matière picturale rappelle l'art des Flandres, l'orientant ainsi vers la Provence et le *Retable Grilhet*. S'il est vrai qu'il existe des similarités entre le *Saint Jérôme* et Camille Trésontin, cela s'explique plus facilement par un lien stylistique commun avec la ville de Lyon. Alors dominée par la production de Corneille de Lyon, il n'est guère étonnant de retrouver cette influence nordique dans la production de maîtres régionaux contemporains. Vienne se situant à une trentaine de kilomètres de Lyon, Camille Trésontin est naturellement influencé par les portraits de Corneille dans le *Retable Grilhet*. L'auteur du *Saint Jérôme* de Rouen, qui nous semble toutefois distinct du peintre viennois, est peut-être lyonnais, car des vitraux conservés au Musée des Beaux-Arts de Lyon pourraient être de la même main. Représentant *Saint Paul* et *Saint Pierre*, ils démontrent eux aussi une connaissance des arts italiens et flamands. Le *Saint Paul* (fig. 175) est particulièrement proche du *Saint Jérôme*, avec lequel il partage un crâne très long et des traits morphologiques analogues. Ces œuvres sont particulièrement importantes du fait qu'il existe extrêmement peu d'exemples conservés de la production lyonnaise du XVI^{e} siècle après les destructions iconoclastes des Guerres de religion. Le « courant flamingo-avignonnais » est encore très présent au XVI^{e} siècle, et l'on trouve de nombreux peintres flamands et néerlandais actifs à Lyon à cette époque, comme Josse Vangomeryn, Mathieu d'Anvers, Baudoyn d'Anvers, Pierre de Bruxelles ou encore Jean de Malines, pour n'en citer que quelques-uns[499].

[498] Bergot et al. 1992, p. 46-47. Nous remercions Frédéric Elsig de nous avoir signalé cette œuvre.
[499] Roques 1963, p. 214. Certains artistes du Nord font aussi halte à Lyon alors qu'ils se rendent en Italie. Voir aussi Rondot 1888.

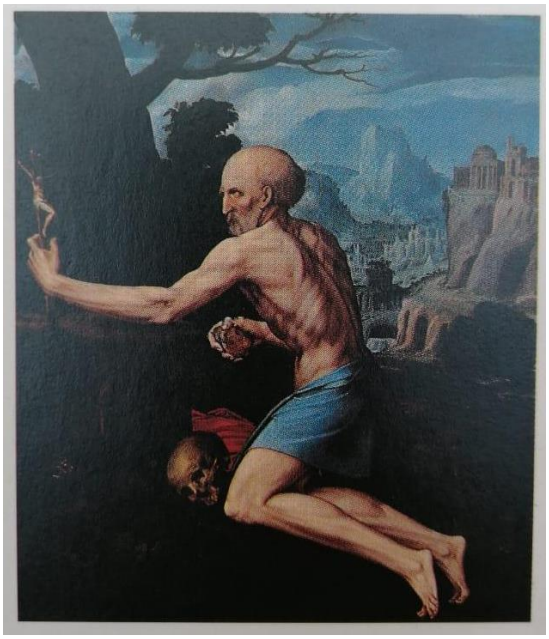


Fig. 174. Peintre actif à Lyon ? *Saint Jérôme pénitent*, vers 1550. Rouen, Musée des Beaux-Arts.
Fig. 175. Peintre-verrier actif à Lyon ? *Saint Paul*, vers 1550. Lyon, Musée des Beaux-Arts.

Excepté pour le *Saint Jérôme* qui peut être rapproché stylistiquement du Dauphiné, on dénombre pour la première moitié du XVI^e^ siècle quelques exemples d'œuvres d'origine dauphinoise relativement certaine[500]. Outre le *Retable de Bon Repos* de la fin du XV^e^ siècle (Grenoble, Musée de l'Evêché) et peut-être réalisé par un artiste provençal établi dans la région, le premier exemple d'un panneau dauphinois conservé est le célèbre triptyque de La Tour-du-Pin (Isère) par un auteur anonyme qui offre une réinterprétation de gravures de Marcantonio Raimondi dans un style germanisé vers 1541-1542[501]. Le panneau central représente une *Déploration sur le Christ mort*, flanqué de deux volets avec un *Portement de croix* et une *Descente de croix*. Les revers de ces derniers comportent un *Ecce homo* et un *Saint Jérôme au désert*. Provenant du couvent des Récollets construit au XVII^e^ siècle, il est ensuite déplacé dans l'église paroissiale de La Tour-du-Pin[502]. Deux autres œuvres peuvent être rattachées au foyer artistique grenoblois. La première, dite la *Pietà de Beaurepaire* (fig. 177) du nom de l'église où elle était conservée, s'y trouvait probablement avant le milieu du XIX^e^ siècle, et peut-être avant cela dans la famille Bertin[503]. Charles Sterling l'estime de style provincial[504]. Elle reprend la gravure de la *Pietà* d'après Raphaël (fig. 176), mais la position de la Vierge a été modifiée

[500] Coffy de Boisdeffre 2012, p. 167.
[501] Elsig 2002, p. 83.
[502] Coffy de Boisdeffre 2012, p. 172.
[503] Coffy de Boisdeffre 2012, p. 176.
[504] Cité de Coffy de Boisdeffre 2012, p. 176.

et cite visiblement un autre modèle italien, ce qui situerait son exécution autour de la décennie 1520-1530. Comme Henri Guigues en Provence, l'auteur de la *Pietà de Beaurepaire* importe le modèle raphaélesque de façon assez précoce en Dauphiné.

Fig. 176. Marcantonio Raimondi (d'après Raphaël), *Pietà*, vers 1515-1517.
Fig. 177. Peintre actif à Grenoble, *Pietà de Beaurepaire*, vers 1520-1530. Grenoble, Musée dauphinois.

Le panneau de Beaurepaire est stylistiquement proche d'un triptyque en provenance du Couvent des Minimes de Saint-Martin-d'Hères et aujourd'hui possédé par le Musée des Beaux-Arts de Grenoble. A présent démonté, il représente sur ses faces internes une *Descente de croix* (fig. 178) et une *Mise au tombeau* (fig. 179), avec au revers deux grisailles en mauvais état de *Saint François*. Dans la première, ce dernier, patron des Minimes, porte un phylactère avec l'inscription « *agite penitentiam* », règle fondamentale de l'Ordre[505]. La seconde le voit recevoir les stigmates. Il a été suggéré que la donatrice anonyme sur le panneau de la *Mise au tombeau* appartiendrait à la famille du chevalier Bayard, enterré dans l'église des Minimes en 1527[506]. Le couvent ayant été florissant jusqu'au milieu du XVI^e^ siècle, il se peut plutôt qu'il s'agisse d'une des nombreuses personnalités de la noblesse grenobloise qui y trouvent sépulture à la suite de Bayard. Auparavant attribué à l'école espagnole[507], peut-être en raison du vernis assombri, le triptyque est à rendre à un peintre établi en Dauphiné dans les années

[505] Coffy de Boisdeffre 2012, p. 175.
[506] Coffy de Boisdeffre 2012, p. 175.
[507] Destot et Foucart 1994, p. 216.

1530 et soumis à une influence bourguignonne. La *Pietà* de Beaurepaire, par son paysage et la morphologie de la Vierge et des saintes femmes, est très proche du triptyque des Minimes, mais nous avons semble-t-il affaire à deux mains distinctes.

Fig. 178-179. Peintre actif à Grenoble, *Retable des Minimes*, vers 1530. Grenoble, Musée des Beaux-Arts.

Malgré « la pauvreté du Dauphiné »[508], une œuvre peut être rattachée à ce foyer artistique. Nous proposons en effet de donner à un peintre dauphinois un retable conservé dans l'église Saint-Symphorien de Champagne-en-Valromey (Ain). Grâce à une inscription témoignant de la fondation de la chapelle des Cinq-Plaies dans ce lieu, nous savons que ce triptyque est commandé par François Parvy, curé à Bernin, dans le diocèse de Grenoble. Précisément lié à la dévotion aux cinq plaies du Christ, le panneau central (fig. 180) représente une scène particulière suivant la Passion qui ne trouve pas son origine dans les Evangiles[509]. Entouré des figures traditionnelles d'une *Descente de croix*, le Christ, assis sur son tombeau, montre ses plaies en désignant celle sur le côté de sa main droite. La scène est complétée par la présence du donateur en prière. Pour une raison inconnue, le volet latéral gauche a disparu. Celui de droite représente saint François et un saint non déterminé. Les volets ayant été sciés dans leur épaisseur, l'*Annonciation* qui ornait le revers (fig. 181) est toujours conservée mais a été réunie sous la forme d'un panneau unique. Dans le catalogue de l'exposition *Ain sacré*, il a été

[508] Roques 1963, p. 235-239. Dans ce chapitre, Marguerite Roques mentionne aussi le triptyque de la cathédrale d'Embrun, daté de 1518 et signé du monogramme L.V.P. Elle évoque également l'existence de peintures murales de piètre qualité et de tapisseries.
[509] *Ain sacré* 1999, p. 27.

rapproché d'œuvres méridionales comme l'*Adoration de l'Enfant* du Musée du Petit Palais d'Avignon, ou encore le *Retable du Parlement d'Aix*[510].

Fig. 180-181. Peintre actif à Grenoble ? *Christ aux cinq plaies* et *Annonciation*, 1534. Champagne-en-Valromey, église Saint-Symphorien.

Cependant, la manière de l'artiste se rapproche davantage des œuvres dauphinoises, en particulier du triptyque des Minimes et de la *Pietà de Beaurepaire*. Il partage avec le panneau de Beaurepaire une matière picturale comme molle conférant à l'ensemble un aspect un peu vaporeux. La morphologie du Christ, tout comme son auréole cruciforme, sont particulièrement similaires dans le panneau de Beaurepaire (fig. 182) et le retable de Champagne-en-Valromey (fig. 183). La même conclusion s'impose avec les traits de la Vierge dans les deux tableaux (fig. 184-185). Le rapprochement du panneau de Valromey avec les œuvres grenobloises, ainsi que l'origine du commanditaire, laissent ainsi imaginer que nous avons affaire à un peintre installé à Grenoble autour de 1530. Cependant, le retable aindinois est de qualité supérieure et trahit la main d'un artiste caractérisé par une manière plus analytique et lumineuse, peut-être sous l'influence du peintre du retable des Minimes (fig. 186-187). La très forte similarité entre ces trois œuvres pourrait suggérer que nous avons affaire à des artistes d'un même atelier établi à Grenoble. Il est toutefois difficile d'établir un lien stylistique entre ces panneaux dauphinois et Camille Trésontin. Bien que ce dernier soit actif une dizaine d'années plus tard, il ne présente en effet pas les italianismes propres aux artistes grenoblois et à Simon de Châlons. L'influence de Corneille de Lyon et des flamands, conjuguée au rayonnement de Fontainebleau, fait en

[510] *Ain sacré* 1999, p. 28.

effet de Camille Trésontin une personnalité à part dans le paysage artistique du Dauphiné et de la Provence.

Fig. 182. Peintre actif à Grenoble, *Piétà de Beaurepaire* (détail), vers 1520-1530. Grenoble, Musée dauphinois.
fig. 183. Peintre actif à Grenoble ? *Christ aux cinq plaies* (détail), 1534. Champagne-en-Valromey, église Saint-Symphorien.

Fig. 184. Peintre actif à Grenoble, *Piétà de Beaurepaire* (détail), vers 1520-1530. Grenoble, Musée dauphinois.
Fig. 185. Peintre actif à Grenoble ? *Christ aux cinq plaies* (détail), 1534. Champagne-en-Valromey, église Saint-Symphorien.

Fig. 186. Peintre actif à Grenoble, *Retable des Minimes* (détail), vers 1530. Grenoble, Musée des Beaux-Arts.
Fig. 187. Peintre actif à Grenoble ? *Christ aux cinq plaies* (détail), 1534. Champagne-en-Valromey, église Saint-Symphorien.

II.2.4. Conclusion

Outre leurs différences stylistiques, la comparaison des deux versions du retable Grilhet souligne la nette différence de qualité entre les deux œuvres et prouve non seulement que le retable conservé à Saint-Agricol remporte le concours et est installé dans la chapelle familiale, mais surtout qu'il est bien réalisé par Camille Trésontin, dont le langage s'apparente aux rares vestiges de la sculpture et de la peinture lyonnaise et dauphinoise de la première moitié du XVI^{e} siècle. Par le cas exemplaire de la famille Grilhet, le contexte de la mise en place de cette compétition est aussi révélateur de la culture avignonnaise à la Renaissance, et à quel point celle-ci est influencée par le milieu humaniste italien. Comme nous allons à présent le voir, Simon de Châlons parviendra, malgré sa défaite, à maintenir son monopole et à continuer à s'accaparer l'essentiel des commandes de la ville et de ses habitants.

II.3. Autour de l'*Adoration des bergers*

Après le concours de 1547, Simon de Châlons est au sommet de sa carrière et c'est autour de l'année 1548 et de l'*Adoration des bergers* du Musée Calvet (cat. I.9) que se situent un grand nombre d'œuvres signées et attribuables. Condensé de son style italo-flamand, l'*Adoration des bergers* est un jalon capital autour duquel gravitent plusieurs panneaux. Bien que l'activité de Simon de Châlons soit historiquement entrecoupée par la première Contre-Réforme (1545-1559), son art ne s'en trouve pas affecté. Sa production demeure sensiblement la même, autant au niveau iconographique que stylistique. La place d'Avignon comme rempart catholique face à ses voisins protestants en Dauphiné et en Languedoc, voulue par le pape, semble trouver un écho dans l'affluence prodigieuse de commandes religieuses passées au peintre. Outre les commanditaires privés, principalement des membres de la noblesse ou de riches familles, nombre de ses clients sont en effet des chanoines rattachés aux diverses paroisses de la ville. La Métropole en particulier, centre religieux de la ville, devient un lieu de commande et d'émulation important avec au moins cinq œuvres de l'artiste conservées dans des chapelles voisines les unes des autres. Cette fébrilité et ferveur catholique trouvent écho dans une délibération du chapitre métropolitain, datée du 14 août 1560, qui voit les chanoines promettre de « sauvegarder la foi et l'Eglise catholique contre luthériens et hérétiques », probablement en réponse au massacre d'Orange[511].

II.3.1. L'*Adoration des bergers* de 1548

L'*Adoration des bergers* du Musée Calvet (fig. 188 ; cat. I.9) fait partie, après la *Sainte Parenté*, des œuvres les plus célèbres de Simon de Châlons. La signature « SIMON DE CHALONS EN CHA[M]PEIGNE LA PEIN » ainsi que la date de 1548 sont inscrites en bas à gauche. On y voit la Vierge et le Christ placés au centre, avec Joseph à leur droite et le groupe des six bergers sur leur gauche. De petits anges peuplent également la représentation. La scène se déroule dans des ruines d'inspiration italienne, notamment avec un beau pilier de marbre. Comme évoqué précédemment, le berger à la cornemuse regardant le spectateur pourrait être un autoportrait, du fait de sa forte individualisation par rapport aux autres figures masculines. L'âge correspondrait en outre à celui d'un homme mûr comme Simon de Mailly, né, nous l'avons vu, vers 1490-1500.

[511] Cité de Reyne et Bréhier 2002, p. 88.

Fig. 188. Simon de Châlons, *Adoration des bergers*, 1548. Avignon, Musée Calvet.

Ce panneau fait partie de ceux le plus fréquemment mentionnés dans l'historiographie. En 1801, l'abbé Meynet est le premier à signaler sa présence dans sa *Notice historique des tableaux qui se trouvent au musée d'Avignon* (« La naissance de Jesus-Christ, original, de Simon de Champeigne, de Châlons. Peint sur bois, 1548 »)[512]. Il affirme qu'il provient de l'église des Dominicains d'Avignon. Cependant, à la fin du XIX^e^ siècle, le conservateur Auguste Deloye remarque que l'œuvre décrite par Meynet correspond à l'*Adoration des bergers* se trouvant aujourd'hui dans l'église Saint-Pierre d'Avignon (où elle est déposée en 1816 après les déplacements révolutionnaires), alors que la version du Musée Calvet se trouvait à l'époque dans les anciennes collections de la ville[513]. L'apparente erreur de l'abbé Meynet, bien que mentionnée dans le catalogue de *La peinture en Provence au XVI^e^ siècle*, est pourtant reprise dans le catalogue raisonné du Musée Calvet paru en 2015[514]. Comme évoqué précédemment dans le cadre du concours de 1547, Sophie Kovalevsky et Marie-Claude Léonelli ont proposé

[512] Meynet 1801, p. 147, n°49.
[513] Deloye 1879, p. 104, n°252.
[514] Brunel 2015, p. 97, n°75.

d'y voir la commande du chanoine Claude Upaissi, une identification impossible que nous aborderons plus loin. L'œuvre du Musée Calvet n'étant pas documentée, nous ignorons qui est à l'origine de la commande et la provenance du tableau est incertaine en raison de l'imprécision des inventaires révolutionnaires ainsi que de l'existence de panneaux du même sujet, eux aussi déplacés (l'*Adoration des bergers* de l'église Saint-Pierre (cat. II.1) et l'*Adoration des bergers* du Dorotheum (cat. I.13)).

Combinaison ingénieuse de modèles italiens et flamands, il a été dit que le tableau est composé dans l'esprit de l'*Adoration des bergers* d'Hugo van der Goes du *Triptyque Portinari*[515]. La présence de petites natures mortes au premier plan, combinées à un paysage éminemment nordique, contraste avec les ruines italianisantes, tout comme le visage idéalisé de la Vierge avec les traits plus expressifs de Joseph. Contrairement à ses autres réalisations, les emprunts à la gravure sont ici moins évidents. On reconnaît toutefois la marque inévitable du modèle raphaélesque chez les anges lisant, repris de l'estampe de *Sainte Cécile* gravée par Giulio Bonasone en 1531. D'autres emprunts à Raphaël sont observables : la partie inférieure du corps de Joseph (fig. 190) se base sur le même personnage dans la gravure de la *Vierge à la longue cuisse* (fig. 189), gravée par Marcantonio Raimondi (vers 1520-1525). Quant à l'ange au phylactère survolant la scène, il pourrait être une interprétation de l'ange de la *Dialectique et Logique,* ou encore du *Martyre de sainte Cécile,* tous deux reproduits en estampe par Raimondi. On peut également se demander si le perroquet en haut à gauche ne ferait pas subtilement référence à la gravure d'*Adam et Eve* d'Albrecht Dürer réalisée en 1504, où l'oiseau est perché au-dessus du cartel portant la signature de l'artiste (Simon de Châlons appose d'ailleurs la sienne en-dessous et en ligne droite). L'animal est notamment une image de la sagesse et du discernement, mais aussi de la Vierge et de la virginité mariale par son plumage vert comme l'herbe et imperméable à la pluie[516]. Cette dernière allégorie fait alors particulièrement sens dans une *Adoration des bergers*, mettant en exergue la pureté de Marie en évoquant le Paradis perdu d'où le perroquet serait originaire. Dürer et son estampe du *Joueur de cornemuse* (1514) pourraient être également la source d'inspiration du berger portant le même instrument, dont la position de la jambe droite et des bras sont très similaires. Quant au berger mettant la main à son chapeau (fig. 192), il paraît citer ce geste de la gravure du même thème de Jacopo Caraglio

[515] Marseille 1987, p. 106-107, n°21.
[516] Ottino della Chiesa 1969, p. 82. Voir aussi Panofsky 1987, p. 108. On disait à l'époque que le cri du perroquet sonnait comme « Eva – Ave », d'où la référence à la Vierge Marie (Ave Maria). Voir aussi la *Vierge au perroquet* de Martin Schongauer.

d'après Parmigianino (fig. 191). D'autres figures, en particulier la femme au chapeau de paille tenant la main du petit Jésus, semblent trouver leur origine dans une œuvre gravée qui n'a pas pu être identifiée. Pour les architectures, l'alignement de colonnes en ruine proviendrait du décor du *Vénus et Eros* de Nicoletto da Modena.

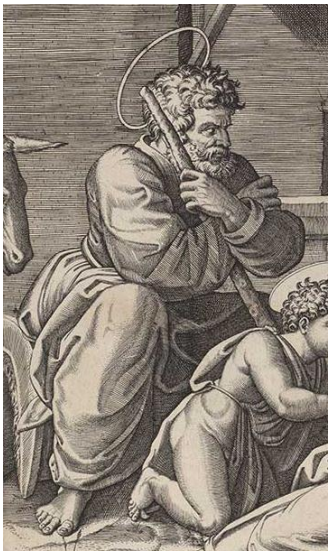


Fig. 189. Marcantonio Raimondi (d'après Raphaël), *La Vierge à la longue cuisse* (détail), vers 1518-1519.

Fig. 190. Simon de Châlons, *Adoration de bergers* (détail), 1548. Avignon, Musée Calvet.

Fig. 191. Jacopo Caraglio (d'après Parmigianino), *Adoration des bergers* (détail).

Fig, 192. Simon de Châlons, *Adoration de bergers* (détail), 1548. Avignon, Musée Calvet.

Comme il a déjà été remarqué, la Vierge est visiblement d'inspiration italienne[517]. Nous pouvons établir une comparaison avec l'*Adoration des bergers* d'Agnolo Bronzino (fig. 193), datée vers 1539-1540 (Budapest, Musée des Beaux-Arts). Bien qu'il soit difficile de déterminer si Simon de Châlons a eu accès à cette œuvre ou à une copie précoce (il existe bien une estampe de Giorgio Ghisi mais elle est datée de 1553), la conception de son tableau se rapproche du

[517] Marseille 1987, p. 106-107, n°21.

peintre florentin à plus d'un titre, à commencer par la morphologie de la Vierge. La plateforme en pierre sur laquelle se trouve le petit Jésus est également similaire au panneau de Bronzino, tout comme le panier en osier aux pieds des bergers. Nous pouvons aussi noter la présence d'un joueur de cornemuse dans les deux tableaux. Comme nous le verrons au troisième chapitre, l'*Adoration des bergers* de l'église Saint-Pierre a aussi connaissance de ce modèle. Le berger portant un agneau sur ses épaules évoque une autre œuvre florentine, l'*Adoration des bergers* de Ridolfo del Ghirlandaio (Budapest, Musée des Beaux-Arts). N'oublions pas que Simon de Châlons entretient selon toute vraisemblance des liens commerciaux et artistiques avec Thomas II de Gadagne qui aurait pu faciliter un accès à des œuvres florentines. Il n'est de plus pas rare que des tableaux italiens transitent par le royaume de France, comme lorsque la *Déploration sur le Christ mort* de Bronzino est installée en 1550 dans la chapelle de Nicolas Perrenot de Granvelle à Besançon. Stylistiquement, par rapport au chromatisme des panneaux des années 1540-1545, nous pouvons détecter une légère inflexion vers une palette plus sombre et dramatique, renforçant davantage les accents flamands propres à notre peintre. Les œuvres des années 1545-1550 sont en effet caractérisées par une manière plus nordique qu'au début de la carrière du peintre.

Fig. 193. Agnolo Bronzino, *Adoration des bergers*, 1539-1540. Budapest, Musée des Beaux-Arts.

II.3.2. L'*Adoration des bergers* du Dorotheum

Cette composition de l'*Adoration des bergers* semble avoir été populaire auprès des commanditaires de Simon de Mailly. En effet, lors du colloque *Peindre à Avignon aux XV^e^-XVI^e^ siècles* qui s'est tenu à Genève en 2019, nous avons pu attribuer à Simon de Châlons un panneau du même sujet passé en vente au Dorotheum de Vienne le 17 octobre 2017 comme « école de Gênes, XVI^e^ siècle »[518]. Aujourd'hui dans une collection particulière, le tableau met en scène une *Adoration des bergers* (fig. 194 ; cat. I.13) dans un cadre architectural en ruine inspiré par le répertoire italien et qui s'ouvre sur un paysage, de façon très semblable à la version du Musée Calvet. Comme il a perdu son cadre, il n'est guère possible de dire s'il a été conçu de manière autonome ou comme la section centrale d'un triptyque dont on aurait perdu les volets. Certaines parties paraissent retouchées, notamment le visage et les mains de la Vierge, mais l'œuvre nous est globalement parvenue dans un très bon état de conservation.

Fig. 195. Simon de Châlons, *Adoration des bergers*, 1551-1552 ? Collection particulière.

Le peintre fait preuve d'une grande intelligence iconographique et scénographique en combinant différents modèles italiens. Par exemple, l'ange s'apprêtant à recouvrir l'Enfant d'un voile transparent paraît dériver d'une idée à laquelle se réfère également la *Vierge au voile*

[518] Larraz 2019.

de Bergognone (Milan, Pinacoteca di Brera). Cette dernière n'ayant pas été reproduite en gravure, il faut imaginer que Simon de Châlons a eu accès à une peinture, probablement en transit à Avignon. Dans d'autres détails, l'artiste cite fidèlement des formules véhiculées par l'estampe. Il adapte plusieurs figures qui trouvent leur origine chez Raphaël, à commencer par la femme portant un panier sur la tête qui se base sur la Madeleine de la *Sainte Cécile* gravée par Giulio Bonasone en 1531. De la même gravure sont repris les deux anges agenouillés tenant un livre, déjà employés dans l'*Adoration des bergers* de 1548. Le berger agrippant le bélier (fig. 197) est, quant à lui, inspiré par le personnage au premier plan d'une *Adoration des bergers* conçue par Parmigianino et gravée sans doute par Georges Reverdy (fig. 196) et elle aussi, rappelons-le, employée dans l'*Adoration* du Musée Calvet (fig. 191-192). Cette même figure se retrouve par ailleurs dans l'*Adoration des bergers* de l'église Saint-Pierre d'Avignon (fig. 198), longtemps attribuée à Simon de Châlons mais qui est à rendre à un collaborateur proche. Comme dans la version du Musée Calvet, l'architecture en ruine combinant des colonnes de marbre et des poutres de bois pourrait s'inspirer de l'estampe de Nicoletto da Modena.

Fig. 196. Georges Reverdy (d'après Parmigianino), *Adoration des bergers* (détail).
Fig. 197. Simon de Châlons, *Adoration des bergers* (détail), 1551-1552 ? Collection particulière.
Fig. 198. Maître de l'Adoration de Saint-Pierre (Léon Guigues ?), *Adoration des bergers* (détail), vers 1550. Avignon, église Saint-Pierre.

Le peintre regarde aussi du côté de Fontainebleau : le berger agenouillé au fond est une citation de *L'Enlèvement d'Hélène*, gravé par Jean Mignon d'après un dessin attribué à Luca Penni faisant partie des six scènes de l'histoire de Troie. L'homme portant le berceau (fig. 200) est repris de la même série, plus précisément de *Cassandre empêchant Déiphobe de mettre à mort Pâris* (fig. 199). Ces six scènes ont dû être gravées par Jean Mignon au plus tard en 1544, car le peintre et émailleur Pierre Courteys date de cette année-là une coupe émaillée pour laquelle

il utilise l'estampe du *Jugement de Pâris*[519]. Cela nous donne donc un *terminus post quem* pour le panneau. Comme nous le verrons dans un instant, cette série de Luca Penni était connue de Simon de Châlons, qui utilise pour le bourreau portant la croix dans le *Portement de croix* de 1548 (cat. I.10) une figure trouvant son origine dans *Les Troyens faisant entrer dans leurs murs le cheval de bois* (fig. 207-208). Il a souvent été noté par les historiens que Simon de Châlons n'est pas réceptif à l'art bellifontain. L'emploi des gravures de Luca Penni permet de nuancer cette idée. Bien que ces estampes soient manifestement appréciées du peintre avignonnais pour leur strate raphaélesque, pourrait-on imaginer que sa défaite face à Camille Trésontin l'année précédente l'ait poussé à regarder du côté de Fontainebleau ? Son style n'évolue fondamentalement pas après le concours, mais il semble s'ouvrir à d'autres possibilités artistiques.

Fig. 199. Jean Mignon (d'après Luca Penni), *Cassandre empêchant Déiphobe de mettre à mort Pâris* (détail), avant 1544.

Fig. 200. Simon de Châlons, *Adoration des bergers* (détail), 1551-1552 ? Collection particulière.

Le peintre interprète ces modèles italiens dans un style aux accents flamands, défini notamment par une touche épaisse et rapide, par un paysage bleuté, ou encore par certains types morphologiques peu idéalisés. Il trahit ainsi une culture acclimatée à la production provençale. Au carrefour entre le Nord et le Sud, la Provence occupait une position stratégique de l'axe rhodanien qui lui permit de devenir un lieu d'échanges artistiques intense. La circulation des modèles flamands et italiens définit en grande partie la production picturale provençale, qui se caractérise largement par cette double composante culturelle et que les érudits locaux du XIX[e]

[519] Barbe 2002, p. 109, n. 6 ; Müsch 2002, n° 98 ; Cordellier 2012, p. 48, p. 53 n. 10.

siècle qualifient parfois de style « italo-flamand ». Ces indices iconographiques et stylistiques nous ont orienté en conséquence vers le représentant le plus emblématique de cette tendance au XVI[e] siècle, Simon de Châlons. Le panneau présente en effet de fortes affinités avec l'art de Simon de Châlons, en particulier avec l'*Adoration des bergers* de 1548, aussi bien dans son invention et sa composition que dans son exécution. De manière générale, les deux œuvres sont réalisées dans une touche rapide et assez épaisse, avec un intérêt particulier pour les jeux d'ombre et de lumière conférant à la scène une atmosphère presque dramatique. Leurs compositions sont très similaires, avec la scène située dans un cadre architectural italianisant, laissant entrevoir un paysage bleuté, ainsi que l'agencement des figures, avec la Vierge et Joseph sur la gauche, entourés d'anges, et les bergers sur la droite. Le traitement des morphologies, en particulier de la Vierge et de Joseph, est extrêmement proche dans les deux œuvres. Les deux hommes (fig. 201-202) partagent un même nez et une même bouche, ainsi que de fines rides sur une peau très travaillée. Leurs cheveux sont traités d'une façon identique, avec de légers rehauts blancs. Les Vierges (fig. 203-204) sont au contraire beaucoup plus lisses, avec des yeux mi-clos regardant vers le bas et de longs nez fins surmontant une bouche au sourire à peine esquissé. Notons également les auréoles identiques dans les deux panneaux. Leur conception tout à fait particulière, unique en Provence, semble propre à Simon de Châlons. De même, les anges présents dans les deux versions proviennent de la même gravure de Raphaël, la *Sainte Cécile*, et présentent des types faciaux similaires. Soulignons aussi les dimensions pratiquement identiques des deux *Adorations* (145 x 154,8 cm pour la version en mains privées contre 143 x 149 cm pour la version du Musée Calvet), renforçant une origine provençale et une utilisation du pan avignonnais.

Fig. 201. Simon de Châlons, *Adoration des bergers* (détail), 1551-1552 ? Collection particulière.

Fig. 202. Simon de Châlons, *Adoration des bergers* (détail), 1548. Avignon, Musée Calvet.

Fig. 203. Simon de Châlons, *Adoration des bergers* (détail), 1551-1552 ? Collection particulière.
Fig. 204. Simon de Châlons, *Adoration des bergers* (détail), 1548. Avignon, Musée Calvet.

D'autres comparaisons peuvent être faites avec des œuvres de Simon de Châlons. Nous retrouvons dans l'*Adoration des bergers* des drapés à l'aspect métallique qui sont récurrents chez Simon de Châlons, par exemple dans l'habit de Marie Cléophas dans la *Sainte Parenté* de 1543 (cat. I.4). L'ange tenant le voile ressemble à celui à la droite du Christ dans le *Couronnement de la Vierge* de 1539 (cat. I.2), et l'Enfant Jésus s'apparente au petit saint Jean-Baptiste de la *Sainte Parenté*. De plus, les deux œuvres partagent une affinité pour la représentation au premier plan de petites natures mortes. Notons aussi que la plateforme sur laquelle se tiennent Joseph, la Vierge et les deux anges est composée de petits points comme en relief, réalisés de façon tout à fait similaire au sarcophage dans la *Mise au tombeau* de 1552 (cat. I.14). Stylistiquement, le panneau du Dorotheum pourrait correspondre à une œuvre réalisée au début des années 1550. Bien qu'elle soit très proche dans son invention et son exécution de l'*Adoration* de 1548, elle s'apparente également à la *Déploration sur le Christ mort* de 1550 (cat. I.11) et à la *Mise au tombeau* de 1552 (cat. I.14). De chromatisme semblable, la *Nativité* du Dorotheum partage aussi une conception volumétrique tout à fait similaire à ces deux tableaux. La Vierge du Dorotheum est par exemple particulièrement ressemblante à la Vierge de la *Déploration*, et le saint Joseph est à rapprocher des figures masculines barbues de la *Mise au tombeau*. L'indice iconographique des modèles gravés ainsi que la proximité stylistique avec les panneaux des années 1548-1552 invitent à dater le panneau vers 1550, ce que corrobore le *terminus postquem* de 1544 environ fourni par le modèle gravé.

Nous avons proposé en 2019 que le panneau du Dorotheum pourrait correspondre au retable acquis en guise de droit de chape par le chanoine Claude Upaissi en septembre 1547 pour la chapelle des Navarin de Notre-Dame-des-Doms (reg. 30). Les délibérations du chapitre

métropolitain dans lequel apparaît cette information ne révèlent toutefois pas davantage et aucun prix-fait n'a été conservé. Nous avons pu déterminer que le tableau se trouve toujours à son emplacement originel au XVII^e siècle, car Monseigneur Ariosto note dans sa visite pastorale de 1670 que « *le tableau [de la chapelle de la Nativité de la Métropole] est fort beau ; feu Mr. Claude Upassis de la présente Eglise l'ayant fait faire à ses depents* »[520]. L'abbé Corenson relève aussi l'existence du panneau au bas duquel il lit la signature « Simon d. Chalons en Champagne l'a fait en 1548 »[521]. Mais l'hypothèse que le panneau puisse correspondre à l'*Adoration* du Dorotheum ou du Musée Calvet doit être à présent abandonnée, car nous avons pu lire dans la visite pastorale de Monseigneur Libelli de 1675 que « *son portrait [de Claude Upaissi] y est depainct* »[522]. Cette nouvelle information capitale rend ainsi impossible l'identification du panneau de Claude Upaissi avec une des deux *Adorations* conservées, celles-ci ne comportant pas de portrait d'un chanoine et la signature étant formulée différemment. Le panneau, qui a dû être déplacé à la Révolution, est donc pour le moment perdu.

Mais grâce à une visite pastorale de monseigneur Ariosto en 1670, qui n'a curieusement pas été exploitée dans la littérature, nous savons qu'une « *Nativité* » de « *l'illustre Simon de Challons* » se trouvait dans la chapelle dite de saint Didier ou de la Nativité de l'église Saint-Didier d'Avignon[523]. La concordance du nom de la chapelle et du sujet du tableau peint par Simon de Châlons laisse en outre imaginer que cette *Nativité* y était originellement destinée. Les notes de Massilian, conservées à la Bibliothèque municipale d'Avignon, révèlent que la chapelle de saint Didier est octroyée par le chapitre de l'église à Bernardin de Rhodes le 12 août 1551[524]. Plusieurs membres de cette famille y sont notamment enterrés. La pierre tombale la plus ancienne date de 1557 et est conservée au Musée Calvet[525]. Il s'agit précisément de celle de Bernardin de Rhodes, d'origine espagnole et établi à Avignon à la fin du XV^e siècle ou au début du XVI^e siècle, où il s'enrichit grâce au commerce de la soie. La sépulture, qui fut trouvée dans la deuxième chapelle à droite en entrant dans l'église Saint-Didier, porte en effet l'inscription suivante : « HUNC SIBI DICAVIT THULUM NOBILIS BERNARDINUS DE RUEDA ANNO 1557 », accompagnée de ses armoiries[526]. Mais surtout, un prix-fait du prieuré

[520] ADV, 1 G 307, fol. 10v.
[521] BMA, ms. 2083, fol. 145.
[522] ADV, 1 G 309, fol. 10v.
[523] ADV, 1 G 307, fol. 65 ; BMA, ms. 5590, fol. 54 ; Duhamel 1914, p. 200.
[524] BMA, ms. 2383, fol. 9.
[525] Gaide 1934, p. 200.
[526] Gaide 1934, p. 200.

de Bédoin daté de 1582 demande au peintre Didier Langue de réaliser un retable et son cadre « *de la fasson qu'est faict le boys et la dourure du retable de messieurs de Rodes qu'est dans l'église sainct Deidier d'Avignon* »[527]. La famille de Rhodes semble également avoir commandé la *Vierge à l'Enfant* de 1553 (cat. I.16.) de l'ancienne collection Laurens d'Oiselay (localisation inconnue), abordée au chapitre suivant, comportant les armoiries d'un de ses membres accompagné d'une croix d'évêque[528]. Cet individu n'a toutefois pas pu être identifié, car nous n'avons trouvé aucun évêque appartenant à la famille de Rhodes, au XVI^e^ siècle ou plus tardivement. Nous ne pouvons pas non plus écarter la possibilité que ce blason ait été mal interprété par les érudits du XIX^e^ siècle ou qu'il soit un ajout tardif par un membre de la famille qui aurait hérité du tableau. Toutefois, ce contact visiblement établi de la famille avec Simon de Châlons, et le fait qu'il était souvent demandé à des artistes du dernier tiers du XVI^e^ siècle de prendre ce dernier comme modèle, suggèrent que l'*Adoration* notée par Monseigneur Ariosto est peut-être commandée par Bernardin de Rhodes. C'est d'ailleurs un autre membre de sa famille, Barthélémy de Rhodes, sieur d'Auriac et conseiller de l'hôtel de ville d'Avignon en 1563[529], qui commande en 1578 à Pierre Duplan un retable destiné à l'église des Minimes et qui doit prendre précisément pour modèle le retable des Fortia peint par Simon de Châlons en 1554[530]. Barthélémy de Rhodes est aussi élu recteur de la confrérie des Pénitents Blancs d'Avignon en 1560, dont l'ante chapelle accueillait apparemment des peintures murales de Simon de Châlons[531]. Notons enfin que Bernardin de Rhodes épouse en secondes noces Eléonore Romieu, dont les frères s'adressent aussi à Simon de Châlons en 1555 (reg. 62). Les liens familiaux complexes entre les différents commanditaires du peintre sont fréquents et s'expliquent par leur appartenance au groupe restreint de l'élite avignonnaise aux moyens financiers suffisants pour acheter une œuvre d'art[532]. D'autres indices plus indirects confortent une familiarité entre Simon de Châlons et la famille de Rhodes : le sculpteur Antoine Volard, rencontré précédemment, est chargé de réaliser une porte en noyer et d'autres travaux de menuiserie à la maison de Jean de Rhodes[533]. L'ensemble de ces éléments pourraient en conséquence nous inciter à identifier la famille de Rhodes, et plus particulièrement Bernardin,

[527] BMA, ms. 5712, fol. 337.
[528] Michiels 1873, p. 327.
[529] Vallentin 1891, p. 60-61. La famille de Rhodes possédait la seigneurie d'Auriac (viguerie de Barjols). Un Jean de Rhodes est aussi conseiller du Conseil extraordinaire de la ville d'Avignon en 1563. Borricand 1975, p. 1008.
[530] BMA, ms. 5712, fol. 163.
[531] Mahuet 1675, p. 40, p. 19.
[532] Nous savons que la famille de Rhodes était opulente : en 1559, la dote d'Anne, fille de Bernardin de Rhodes et Jeanne de Tolède, s'élève à 1000 écus lorsqu'elle épouse Jean Lopis (le frère de Michel Lopis qui commande les portes de l'église Saint-Pierre d'Avignon à Antoine Volard en 1551). D'Hozier 1738, p. 345.
[533] Requin 1887, p. 215.

comme commanditaire d'une *Adoration des bergers* dès 1551 pour orner sa nouvelle chapelle. Cette *Adoration* pourrait donc correspondre, de façon hypothétique, à celle vendue par le Dorotheum, qui peut être stylistiquement datée autour de cette date.

II.3.3. Le *Portement de croix*

Les délibérations du chapitre des années 1547-1548 dévoilent aussi les noms de plusieurs chanoines imitant Claude Upaissi par l'acquisition de retables auprès de Simon de Châlons, parfois également pour compenser un droit de chape. Cette émulation s'observe particulièrement bien avec le cas du *Portement de croix* (fig. 205, cat. I.10) aujourd'hui conservé dans l'église paroissiale d'Aimargues (Gard). Signé « SIMO[N] DE CHALO[N]S EN CHA[M]PEIGNE LA PEINT » et daté de 1548, il représente le calvaire du Christ dans un paysage peuplé de figures, notamment un chanoine donateur en prière. Ce n'est qu'en 1950, lors de l'exposition qui se tient à Nîmes, que le panneau intègre le corpus du peintre[534]. Le panneau a ensuite été rattaché à un prix-fait conservé avec prudence en 2002 par André Reyne et Daniel Bréhier, et avec plus de certitude en 2015 par Sophie Kovalevsky et Marie-Claude Léonelli[535]. Le contrat (reg. 33) est établi par Adrien Peretti et Antoine Subject, tous deux chanoines de la Métropole. Le premier appartient également au chapitre de Saint-Agricol, dont il est l'archidiacre. Antoine Subject, archidiacre de la Métropole, est représenté dans l'acte par un marchand avignonnais, Jean Garin, qui pourrait être apparenté au Laurent Garin, chanoine d'Avignon qui emprunte 25 florins à Simon de Châlons en 1550 (voir le tableau des prêts en annexe du registre documentaire). Comme le note le docteur Pansier, « c'est un véritable travail d'architecte et d'entrepreneur qui incombe ici à Simon de Mailly »[536]. Celui-ci est en effet non seulement chargé de réparer la chapelle de la Croix de Notre-Dame-des-Doms, mais également d'y installer un retable. Selon le contrat établi, les travaux consistent d'une part à : « abaisser le sol de la chapelle de façon à le mettre au niveau de l'église ; y faire des sièges ; nettoyer les murs ; les blanchir du haut en bas ; blanchir également le tombeau d'un évêque qui s'y trouve ; fermer une fenêtre donnant sur une chapelle voisine. D'autre part il fournira un rideau rouge ou bleu avec une croix et les armes du chanoine Peretti »[537]. Il est probable que Simon de Châlons lui-même ait été responsable d'engager et de collaborer avec d'autres corps de métiers, comme des maçons et des brodeurs, pour réaliser ces aménagements, comme lorsqu'il fait lui-

[534] Nîmes 1950, n°1.
[535] Reyne et Bréhier 2002, p. 323-324 ; Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 33-37.
[536] BMA, ms. 5712, fol. 362.
[537] BMA, ms. 5712, fol. 362.

même appel aux menuisiers pour se fournir en bois ou aux batteurs pour se procurer des feuilles d'or. Sa capacité à gérer des ouvriers devait être appréciée, car c'est de nouveau à lui qu'on fera appel pour superviser l'équipe de peintres lors de l'entrée solennelle du cardinal Alexandre Farnèse en 1553 (voir III.2.2.).

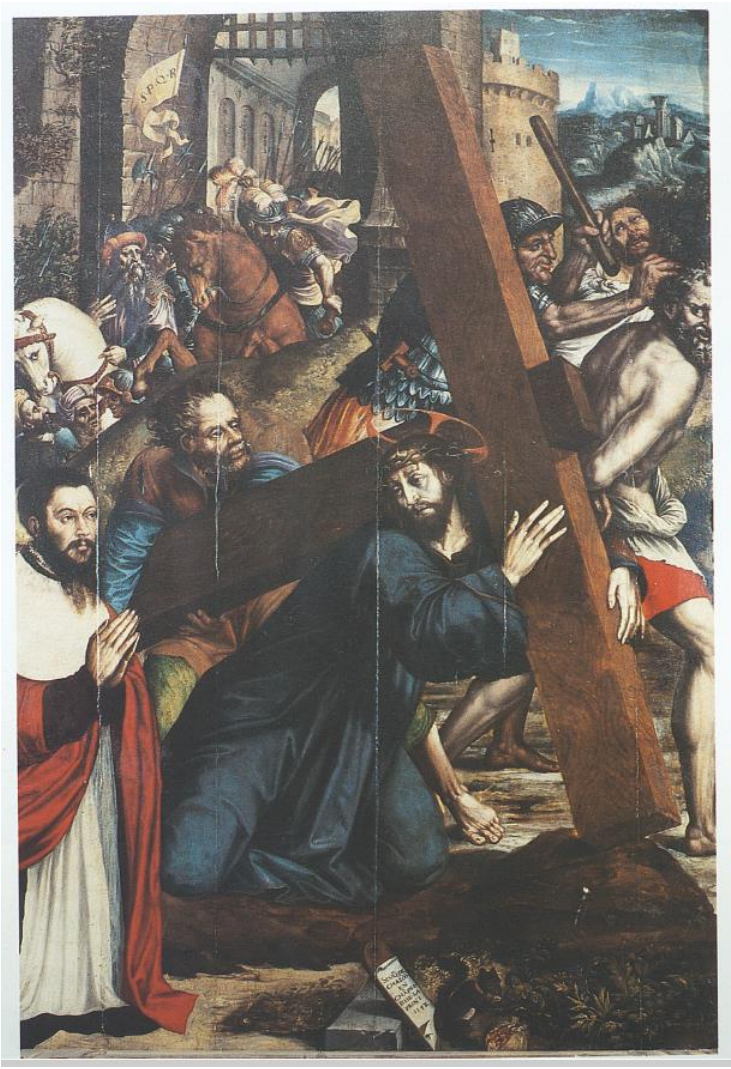


Fig. 205. Simon de Châlons, *Portement de croix*, 1548. Aimargues, église.

Quant au retable, il doit mesurer, encadrement compris, 15 pans de hauteur sur 9 de large, soit 370 x 222 cm. Le panneau d'Aimargues, qui a perdu son cadre, en fait 234 x 166 cm, pouvant ainsi correspondre au prix-fait. L'encadrement comportait à l'origine des colonnes et des corniches d'or et d'azur sur le modèle du retable de la chapelle saint André (ou chapelle des Navarin) de la Métropole, c'est-à-dire la chapelle où le chanoine Upaissi a fait installer la *Nativité* de Simon de Châlons quelques mois auparavant. Cet exemple illustre parfaitement le système d'émulation et de compétition entre les différents commanditaires de Simon de

Châlons au sein d'un même espace. Il est demandé au peintre de représenter un *Portement de croix* « *à grands personaiges* », dont le « *portreict sur tella* » (sur toile) est envoyé à Antoine Subject, manifestement absent de la ville. Le support de toile est en effet mieux adapté aux aléas du voyage que le papier[538]. Le prix est fixé à 80 écus et l'œuvre doit être livrée avant la Toussaint de la même année. Ce prix-fait a aussi été mis en lien avec la délibération du chapitre de la cathédrale (reg. 31)[539], datée du 17 février 1548, soit peu de temps avant l'établissement du prix-fait en mars. Le retable est dit destiné à la chapelle de la Croix de Notre-Dame-des-Doms et l'archidiacre demande qu'on donne 30 écus sur ce qu'il a déjà payé en acompte au peintre. La délibération précise également que les sculptures ou statues (« *imagines* ») de la chapelle doivent être déplacées, mais qu'elles seront remises à leur place initiale si le retable ne plaît pas au chapitre. Enfin, dernier document significatif à ajouter au dossier : la quittance du 20 août 1548 (reg. 36) de Simon de Châlons en faveur du menuisier Adrien Augier pour le bois de retable d'Antoine Subject, « *cantoris* » (chantre), dit Cardot.

L'ensemble de ces éléments a permis à Sophie Kovalevsky et Marie-Claude Léonelli d'identifier le chanoine représenté sur la gauche du *Portement de croix* d'Aimargues avec Antoine Subject, alors qu'Adrien Peretti n'est que le représentant du chapitre endossant le rôle de maître d'ouvrage[540]. Elles ajoutent à leur argument un témoignage capital du XVIII[e] siècle[541], décrivant le gradin du retable qui porte les armoiries d'Antoine Subject, qui portent un chardon comme meuble principal faisant référence à son surnom, « Cardot »[542]. Nous pouvons ajouter un autre élément confirmant définitivement l'identité de l'homme. La couleur de son vêtement correspond à sa charge de chantre de la cathédrale, car depuis le XV[e] siècle à Avignon, « les chanoines portent pour habits de chœur une chape rouge comme les cardinaux »[543]. Augustin Canron rapporte qu'Antoine Subject naît en 1514 à Châteaurenard et est confié dans son enfance aux chanoines de Saint-Symphorien d'Avignon, puis à ceux de la Métropole[544]. Il devient enfant de chœur et entreprend plusieurs pèlerinages avant d'être introduit dans la chapelle de François I[er][545]. Henri II lui confie par la suite l'archidiaconé

[538] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 37.
[539] BMA, ms 5590, fol. 63 ; Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 34.
[540] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 35.
[541] BMA, ms 2083, fol. 145. Les armoiries sont décrites ainsi : *de gueules au croissant d'or au chardon tigé et feuillé de même*.
[542] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 35.
[543] Expilly 1763, p. 339.
[544] Canron 1876, p. 82.
[545] Canron 1876, p. 82.

d'Avignon, l'abbaye de Tironneau et l'évêché de Montpellier[546]. C'est dans cette ville qu'il décède en 1596 et il est inhumé dans la cathédrale de Maguelonne, où se trouve encore sa dalle funéraire (fig. 206) portant ses armoiries avec le fameux chardon, ainsi que l'inscription en partie mutilée « HIC OSSA REVERENDISSIMI DOMINI ANTONI SUBIECTI PRIMI POST SECULARISATIONEM EPISCOPI MONSPELIENSIS QUI OBDORMIVIT IN DOMINO ANNO ET DIE [...] »[547]. Nous pouvons supposer que la commande du retable à Simon de Châlons se justifie par l'élection de Subject comme premier archidiacre de Notre-Dame-des-Doms le 24 novembre 1547[548], car la délibération du 17 février 1548 précise que ce don est *pro capa*, c'est-à-dire en compensation de son droit de chape. La délibération de février 1548 et le prix-fait de mars suivant cette admission de près, il est vraisemblable qu'Antoine Subject célèbre son accession à ce nouveau statut, fort lucratif, par l'acquisition d'une œuvre d'art auprès du peintre le plus en vue de la ville.

Fig. 206. Anonyme, *Dalle funéraire d'Antoine Subject*, vers 1596. Maguelonne, cathédrale.

Le choix du sujet du *Portement de croix* correspond évidemment à la dédicace de la chapelle à la Croix où le retable est destiné à être installé. Comme à son habitude, Simon de Châlons procède à une savante composition de modèles gravés, interprétés dans un style particulièrement dramatique. Nous l'avons constaté avec l'*Adoration des bergers* du Musée Calvet (cat. I.9), la fin des années 1540 voit en effet Simon de Châlons dans sa phase la plus

[546] Canron 1876, p. 82.
[547] Devic et Vaissète 1841 [1733 et 1737], p. 28. Cette dalle funéraire confirme bien qu'Antoine Subject correspond à la fois à la personnalité du musicien et de l'évêque, qui a souvent été considérée comme deux individus distincts (voir Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 56, n. 16).
[548] Duhamel, Imbert et de Font-Reault 1954, p. 9.

nordique de l'ensemble de sa carrière. Le chromatisme sombre et l'expressivité des personnages renforcent le caractère tragique de la scène se déroulant sous les yeux du spectateur. Malgré cette affinité marquée pour l'art du Nord, ce sont des modèles italiens que l'artiste déploie sur le panneau, bien que le *Portement de croix* de Dürer de la série de la *Petite Passion* pourrait l'avoir inspiré pour la conception générale. La figure du Christ et le groupe du bourreau frappant le prisonnier semble être une reprise d'une composition de Michiel Coxcie fréquemment imitée de son temps. Le visage du Christ et ses bras enserrant la croix (fig. 208) pourraient également se référer au *Christ portant la croix* (fig. 209) d'Andrea Solario (1513, Nantes, Musée des Beaux-Arts) dans un cadrage resserré. Comme évoqué précédemment, les *Troyens faisant entrer dans leurs murs le cheval de bois* de Luca Penni (avant 1544) sert de modèle pour l'homme portant la croix (fig. 207), alors que l'on reconnaît un cavalier du *Portement de croix* de Raphaël, gravé par Agostino Veneziano vers 1517 (fig. 210), et un autre sur l'extrémité droite de l'estampe de la *Bataille au coutelas* toujours d'Agostino Veneziano d'après Giulio Romano. Le *Portement de croix* d'après Raphaël paraît également avoir inspiré la position agenouillée du Christ. Comme à son habitude, Simon de Châlons dissimule habilement l'origine de certains modèles en les employant dans un autre contexte (par exemple l'homme tirant la corde chez Luca Penni qui se transforme en bourreau portant la croix).

Fig. 207. Jean Mignon (d'après Luca Penni), *Troyens faisant entrer dans leurs murs le cheval de bois* (détail), avant 1544.

Fig. 208. Simon de Châlons, *Portement de croix* (détail), 1548. Aimargues, église.

Fig. 209. Andrea Solario, *Christ portant la croix*, 1513. Nantes, Musée des Beaux-Arts.

Fig. 210. Agostino Veneziano (d'après Raphaël), *Portement de croix* (détail), 1517.

La présence très imposante de la croix, cohérente avec le titre de la chapelle, en fait un personnage à part entière de la composition. La finesse et le détail avec lesquels sont représentées les veines du bois font allusion à la matérialité de l'objet, et par la même au bois du retable, appelant naturellement à l'esprit les liens qui unissent Simon de Châlons aux différents menuisiers de la ville. D'autres éléments symboliques parsèment l'image. Il a été suggéré que l'écureuil mangeant la grenade peut être compris comme un symbole du triomphe momentané du mal sur le bien, les rongeurs représentant traditionnellement le mal et la grenade la puissance divine[549]. Dans le contexte d'un *Portement de croix*, la grenade peut aussi être interprétée comme une allusion à la résurrection et à l'espoir d'immortalité. Bien que l'écureuil soit souvent associé à une allégorie de l'avidité, voire de paresse, il peut également être assimilé à une idée de résistance face à l'adversité (car il est tenace dans sa quête de nourriture). Ce genre de petite nature morte symbolique, que l'on trouve fréquemment chez Simon de Châlons, comme le perroquet de l'*Adoration des bergers*, est probablement un détail imposé par un commanditaire religieux érudit au fait des interprétations théologiques des animaux.

Il est aussi intéressant de noter que Simon de Châlons appose sa signature sur un feuillet lui-même appliqué sur une palette de peintre (fig. 211). C'est le seul exemple de cette mise en scène que nous connaissons du peintre, qui semble ici revendiquer l'intellectualisation de son métier. Objet éminemment matériel, la palette fait pourtant aussi référence à une discipline de l'esprit. Ce discours est naturellement à mettre en lien avec l'autonomisation de la conscience artistique et du statut de la peinture comme art libéral à la Renaissance. Cette conquête de la renommée et la construction du nouveau statut social de l'artiste sont d'autant plus assurées par la présence de la signature permettant une identification correcte, elle-même assurant le mérite revenant au peintre. Le nouveau statut des artistes qui prend son essor en Italie dans la

[549] Marseille 1987, p. 109.

première moitié du XVI[e] siècle trouve un écho partout en Europe. En 1548 également, Catharina van Hemessen, peintre flamande, réalise et signe le premier autoportrait connu d'un artiste palette à la main (Bâle, Kunstmuseum). Il attira beaucoup l'attention de son vivant, du fait qu'il s'agit non seulement du premier autoportrait d'une femme artiste, mais surtout parce qu'il est le premier à représenter un peintre au travail avec ses outils. Simon de Châlons aurait-il eu rapidement connaissance de ce type d'autoportrait et décidé de mettre en avant lui aussi son statut et sa position par ce moyen ? Il se peut également que la présence de la palette et de la signature fonctionne comme une espèce « d'enseigne », c'est-à-dire comme une technique commerciale lui permettant d'assurer et de maintenir son monopole au sein de ses confrères. N'oublions pas qu'à partir de 1547 ou peu de temps avant, Simon emménage dans le quartier le plus riche et aisé de la ville, action qui va de pair avec ses ambitions d'élévation sociale par son art qui lui permet d'acquérir ce nouveau statut.

Fig. 211. Simon de Châlons, *Portement de croix* (détail), 1548. Aimargues, église.

L'origine du retable d'Antoine Subject étant donc bien établie, nous pouvons déduire qu'il correspond au tableau dans la chapelle de la Croix mentionné le 27 janvier 1680 dans les délibérations du chapitre métropolitain. En effet, ce dernier concède à la confrérie des maîtres maçons, sous le titre de Notre-Dame-des-Anges, une chapelle « *en entrant, main gauche, présentement dédiée à la Saincte Croix : plus que lesdits maître massons seront tenus de placer le tableau qu'est dans la dicte chapelle faict de la main de Simon de Chalon, à l'autel d'icelle sans pouvoir le transporter ailleurs* »[550]. Comme le cas du retable de la famille de Merles mentionné dans l'introduction et les remarques de Monseigneur Ariosto sur la *Nativité* lors de sa visite pastorale à Saint-Didier en 1670, cet exemple illustre le prestige dont jouit encore Simon de Châlons au XVII[e] siècle ainsi que la valeur artistique encore accordée à ses oeuvres. Le retable est déplacé pendant la Révolution et vendu à l'église d'Aimargues, car il est

[550] BMA, ms. 5590, fol. 47 ; ADV, G 527, fol. 263.

mentionné à plusieurs reprises dans les inventaires révolutionnaires avignonnais dès 1792[551]. La perte de son cadre originel pourrait s'expliquer par le mauvais état dans lequel il se trouvait au début du XVIII[e] siècle, lorsque Monseigneur de Gonteri note qu'« *il y a un grand trou au piédestal d'un des piliers du retable* » et qu'il ordonne « *que le patron de ladite chapelle faira peindre le gradin dudit autel et reparer incessemment ledit retable* »[552].

La quittance du 20 août 1548 pour le bois du retable d'Antoine Subject en faveur du menuisier Adrien Augier concerne également un second retable, commandé par Pons Félix, chanoine de Notre-Dame-des-Doms. Le prix-fait en lien avec cette quittance est conservé et est daté du 12 mai de la même année (reg. 34). Pons Félix, préchantre de la cathédrale, demande à ce que le tableau illustre les trois rois, en précisant qu'il le destine à la chapelle de saints Simon, Jude et Catherine. Les volets devront représenter d'un côté le portrait du donateur accompagné de saint Pons, et de l'autre une sainte Catherine. Les revers des volets comporteront quant à eux saints Simon et Jude. Si le contrat ne s'étend pas davantage sur la composition que doit prendre le tableau, dont un « *pourtrach* » a été exhibé, il fournit de plus amples détails sur l'encadrement. Ce dernier doit lui aussi, comme le retable d'Antoine Subject, prendre pour modèle celui du chanoine Upaissi dans la chapelle Saint-André (chapelle de la famille Navarin). Cette information est précieuse car le prix-fait du retable d'Upaissi est perdu et la délibération du chapitre en 1547 ne fournit que le sujet de l'œuvre. Le peintre doit ainsi blanchir et peindre la chapelle dans son entièreté, ainsi que se procurer un rideau de couleur rouge et grise. A nouveau, Simon de Châlons semble ainsi chargé d'engager lui-même maçons et brodeurs. Le système d'émulation entre les différents chanoines de la cathédrale est particulièrement révélateur lorsqu'il est précisé que le peintre doit employer de « *bonis et finis coloribus et picturis ad instar alterius domini Upaycii et melioribus si inveniri poterunt* », tout comme il doit peindre la grille de la chapelle (« *cledatum ferreum* ») comme celle de la chapelle Saint-André, c'est-à-dire celle d'Upaissi. La quittance datée du 3 septembre 1548 (reg. 37) indique que le délai de réalisation est à peu près respecté puisque le contrat demande à ce que l'œuvre soit livrée pour la fête de l'Ascension de la Vierge, soit le 15 août. Le prix est fixé à 60 écus. Notons également que Elzéar Genet, qui semble suivre la carrière du peintre, est cité comme témoin de l'acte, passé dans sa maison. Les personnalités d'Antoine Subject et Pons Félix sont par ailleurs proches de ce dernier par leurs carrières de musiciens et d'ecclésiastiques. Adrien

[551] BMA, ms. 5590, fol. 53 ; Breton 2013-2014, p. 211-213.
[552] BMA, ms. 1732, fol. 6-6v.

Marcel a pu retrouver une délibération du chapitre métropolitain datée du 21 février 1548 (reg. 32)[553], sans toutefois la retranscrire ou la mettre en lien avec le prix-fait. Nous avons ainsi pu déterminer que cette délibération concerne bien cette commande, car elle voit le préchantre de la cathédrale, dans la lignée de Claude Upaissi, demander à payer son droit de chape en installant un retable de Simon de Châlons dans la chapelle des Mathei. Le chanoine Cornes participe à hauteur de 100 florins.

André Reyne et Daniel Bréhier ont remarqué qu'une visite pastorale de Mgr Hyacinthe Libelli, datée de 1675, mentionne « *le tableau qui représente l'adoration des Roys est fort ancien et painct sur le bois* »[554]. Une inscription sur le cadre témoignait également du don du chanoine : « *P. Felix precentor et canonicus hujus ecclesiae hocad laudem Dei Omnipotenti fieri curavit. XVIII cal. Septembris MDXLVIII* »[555]. Les armes de Pons Félix, représenté agenouillé, se trouvaient sur le gradin[556]. Ses armoiries correspondaient selon toute vraisemblance à l'« *unam coquilham pro vaucheriis* » mentionnée dans le prix-fait. André Reyne et Daniel Bréhier notent également que « cette chapelle a été successivement dédiée à sainte Catherine, aux saints apôtres Simon et Jude, à saint Martial, puis aux rois mages », justifiant l'iconographie du retable[557]. La date du 18 septembre correspond probablement au jour d'installation[558]. La visite pastorale de Monseigneur Ariosto de 1670 mentionne elle aussi « *le tableau qui represente le mistere de l'adoration des Roys est tres devot et tres bien peint* »[559]. Le tableau est aujourd'hui perdu, mais un autre témoignage de la fin du XVIII[e] siècle décrit cette *Adoration des Mages*, apparemment signée, ainsi que l'inscription révélant le nom et les titres du commanditaire, complétée par les armes de ce dernier, tout comme la date d'installation du 18 septembre 1548[560]. Le tableau a ensuite dû disparaître à la Révolution[561]. Nous savons peu de choses sur Pons Félix, si ce n'est qu'il est le fils de Claude Félix, un marchand originaire de Marseille établi à Avignon qui fit fortune dans le commerce de la soie orientale[562]. Mais pourrait-il être apparenté à Pierre Félix, marchand d'Avignon, et Philippe Félix de Marseille qui contractent

[553] BMA, ms. 5590, fol. 63.
[554] Reyne et Bréhier 2002, p. 103. ADV, 1 G 309, fol. 10v-11.
[555] Cité de Reyne et Bréhier 2002, p. 104 ; BMA, ms. 2083, fol. 145v.
[556] Reyne et Bréhier 2002, p. 103 ; BMA, ms. 2083, fol. 145v.
[557] Reyne et Bréhier 2002, p. 103.
[558] BMA, ms 2083, fol.145 ; Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 34 : Au contraire de ce que les auteurs affirment, cette date ne correspond pas au jour où Simon donne quittance au prévôt du chapitre 40 écus restant à payer sur les 60 convenus dans le contrat.
[559] ADV, 1 G 307, fol. 11.
[560] BMA, ms. 2083, fol. 145.
[561] Reyne et Bréhier 2002, p. 103.
[562] Potier de Courcy 1879, p. 651.

un prêt de 400 écus auprès de Simon en 1552 ? Connaissant les liens étroits qui unissent les différents clients du peintre, cette hypothèse est bien probable.

II.3.4. La *Déploration sur le Christ mort*

Dans la continuité de ces deux chantres, c'est-à-dire Antoine Subject et Pons Félix, un autre chanoine de la Métropole portant la chape rouge des habits de chœur commande une *Déploration sur le Christ mort* (fig. 212, cat. I.11) à Simon de Châlons. Aujourd'hui conservée au Musée Calvet d'Avignon, elle déploie dans un paysage le groupe de la Vierge, de saint Jean, de Marie-Madeleine et du donateur autour du corps du Christ, surmonté par des angelots soutenant deux croix dans les nuages. Un feuillet en bas du tableau comporte la signature et la date « SIMON DE CHALLO[N]S EN CHA[M]PAIGNE LA PEINT 1550 ». L'œuvre n'est pas documentée mais sa provenance originelle est attestée par une visite pastorale de 1627 mentionnant une *Notre Dame de Pitié* précisément signée de Simon de Châlons et datée de 1550 dans une chapelle du même titre à Notre-Dame-des-Doms[563]. Cette *Déploration* se trouve encore dans la cathédrale au XVII^e^ siècle lorsqu'elle est mentionnée par Monseigneur Ariosto[564], et au XVIII^e^ siècle par l'abbé Corenson[565], avant d'être probablement déplacée à la Révolution[566]. L'identité du chanoine n'a pas pu être déterminée, mais son habit rouge confirme qu'il possède la dignité de chantre de l'église métropolitaine. Son nom doit faire partie des hommes présents dans les différentes délibérations du chapitre, mais le titre de chantre n'étant pas incompatible avec d'autres charges, comme celle d'archidiacre, il est difficile de réduire les possibilités. Réalisé peu de temps après les retables d'Upaissi, de Subject et de Félix, le panneau s'inscrit ainsi dans les premières chapelles de la Métropole, jouxtant les autres oratoires ornés d'œuvres de Simon de Châlons. Nous avons donc affaire ici à un double jeu d'émulation, non seulement au sein d'un même espace liturgique, mais aussi par des chanoines possédant le même statut religieux. Claude Upaissi, Antoine Subject et Pons Félix ayant acquis leurs retables en guise de leur droit de chape, il se peut que ce chanoine anonyme ait fait de même. Il est aussi significatif que ces religieux fassent tous représenter leur portrait, à l'instar de Claude Upaissi.

[563] Reyne et Bréhier 2002, p. 178.
[564] ADV, 1 G 307, fol. 11 : « *le tableau est asset devot et decent* ».
[565] BMA, ms. 2083, fol. 145v.
[566] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 37.

Fig. 212. Simon de Châlons, *Déploration sur le Christ mort*, 1550. Avignon, Musée Calvet.

Egalement trouvée sous le nom de *Descente de croix* dans la littérature, cette *Déploration* a souffert de nombreux nettoyages et repeints qui compliquent la lecture matérielle de l'œuvre. Elle a été restaurée en 2013, mais la couche picturale est endommagée à plusieurs endroits, notamment le manteau bleu de la Vierge. Cette dernière reprend la *Madone* de Solario dans une variation de la composition copiée en 1543 (cat. I.5). Il a déjà été déterminé que les anges portant des croix sont une adaptation des deux lunettes supérieures du *Jugement dernier* de Michel-Ange[567], gravé par Giorgio Ghisi dans les années 1540. Simon de Châlons prouve encore une fois sa capacité d'interprétation d'après un modèle préexistant et contemporain : les figures adultes chez Michel-Ange sont remplacées par des *putti* et la colonne par une autre croix. Les autres personnages paraissent également inspirés de gravures : la Madeleine (fig. 214) évoque les différentes estampes de Psyché de Raphaël et de ses élèves, comme *Psyché servie au bain* par le Maître du Dé (fig. 213), alors que le corps émacié du Christ rappelle de façon plus générale l'art de Dürer, comme la *Lamentation sur le Christ mort* de la *Grande Passion*, et de Hans Baldung Grien, notamment sa *Lamentation sur le Christ mort*, gravée en 1510. Enfin, le motif de saint Jean supportant le Christ est récurrent dans l'art italien, comme par exemple dans la *Déploration* du Pérugin (Florence, Offices), mais il ne semble pas avoir

[567] Marseille 1987, p. 203, n°37.

été reproduit en gravure. Les tonalités et les coloris sont dans la lignée des œuvres de 1548, bien que l'on remarque une certaine évolution stylistique dans l'application de la touche, qui se relâche davantage à partir des années 1550.

Fig. 213. Maître du Dé (d'après Raphaël), *Psyché servie au bain* (détail).
Fig. 214. Simon de Châlons, *Déploration* (détail), 1550. Avignon, Musée Calvet.

Une autre œuvre de 1550, abordée au chapitre suivant dans la question de l'atelier, provient aussi d'une chapelle de la Métropole. Il s'agit de la *Résurrection du Christ* aujourd'hui à la cathédrale d'Uzès (cat. I.12). Des témoignages du chanoine Deveras et de l'abbé Corenson notent la présence d'un panneau de ce sujet précisément daté de 1550 et se trouvant dans la chapelle de la Résurrection (aujourd'hui chapelle Saint-Roch)[568]. Cette information coïncide également avec une mention du tableau par Charles de Brosses en 1799[569]. Les retables de Claude Upaissi, Antoine Subject et Pons Félix, ainsi que la *Déploration* et la *Résurrection du Christ* de 1550, font ainsi partie des cinq premières chapelles en entrant dans la Métropole qui sont ornées de retables de la main de Simon de Mailly. Le chapitre métropolitain est probablement le centre d'activité artistique le plus important du milieu du siècle à Avignon, et il ne s'adresse pas uniquement à notre artiste. Alors que celui-ci vient de réaliser les cinq retables susmentionnés, le peintre Jean Langue (ou de Linga) est engagé par le chapitre pour réaliser un « *tabularium sive tabernaculum* », c'est-à-dire un encadrement en bois pour une *Annonciation* déjà installée sur l'autel[570]. L'œuvre devait être imposante car les dimensions sont fixées à cinq mètres sur plus de trois. Cette dernière est destinée à orner la chapelle de

[568] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 37, 84.
[569] De Brosses 1799, p. 25.
[570] BMA, ms. 4498, article « Jean de Langue » ; BMA, ms 5712, fol. 327 ; Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 37.

l'Annonciation fondée en 1506 par Antoine Flores, ancien archevêque d'Avignon qui y est enterré. Nous conservons uniquement le prix-fait de menuiserie au fustier Jacques Salhent daté du 16 décembre 1549, mais nous possédons la délibération du chapitre métropolitain du 2 décembre 1549, laquelle décide de faire construire un « *retabulum* » dans la chapelle Flores pour la somme de 60 écus[571].

D'autres chanoines suivent ce mouvement de commande artistique : en 1550, Simon de Châlons est témoin avec le peintre Gonet Chanis du prix fait des boiseries de la chapelle du prévôt de la Métropole Antoine Tertulle ou Tertulli (le père du Pierre de Tullia présent aux différentes délibérations et peut-être du Jacques Tulhia, qui emprunte 100 écus à Simon en 1554)[572]. Le contrat est passé à Jacques Longuène et au peintre Jean Rey, ou Leroy[573], lesquels avaient déjà réalisé un retable de *Notre Dame de Pitié* (prix-fait du 8 janvier 1550)[574]. Les archives du chapitre mentionnent d'ailleurs l'existence d'un portrait de feu M. Antoine de Tertulli, « *dépeint au tableau de l'hôtel de ladite chapelle, avec les armes de sa maison, soit au dit autel, soit au banc de ladite chapelle* »[575]. Il s'agit peut-être du retable peint par Jean Rey, bien que le prix-fait ne précise pas l'existence d'un portrait. Il est intéressant que le panneau soit du même sujet que celui de Simon de Châlons, réalisé la même année. Ce Gonet Chanis (dit aussi Chanetti ou Chanier dans les documents) est le peintre avec lequel son fils Elzéar de Mailly collabore en 1563 (reg. 72) et qu'ils ont déjà pu fréquenter lors de l'Entrée somptueuse d'Alexandre Farnèse en 1553. Elzéar poursuit donc l'activité de son père en exploitant le réseau des peintres, tout comme des menuisiers, avec lesquels ce dernier collaborait. Au risque de nous répéter, cette comparaison avec le retable de Jean Rey exemplifie à nouveau le jeu d'émulation entre les différents commanditaires, les peintres, et les sujets des œuvres au sein d'un même espace dans un laps de temps très court (1547-1550).

Un prix-fait passé au menuisier Jacques Longuène par Simon de Châlons le 24 mai 1549 (reg. 38) pour un bois de retable, qui sera livré un an plus tard, s'inscrit peut-être aussi dans ce contexte particulier. Le contrat ne révèle pas de nom de commanditaire ou de lieu de destination, mais il est précisé que le retable sera en noyer, à l'exception des quatre panneaux

[571] ADV, 1 G 437, fol. 132v ; Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 37.
[572] ADV, 3 E 9 (1) / 1881, fol. 254 (?) ; BMA, ms. 4505, fol. 115.
[573] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 38. La chapelle Tertulle était dédiée à l'Ascension du Christ et à Notre-Dame des Anges. Reyne et Bréhier 2002, p. 203.
[574] BMA, ms. 5712, fol. 456.
[575] ADV, 3 E 9 (1) / 1223, fol. 20.

(« *plas fons* ») qui le composeront, qui seront d'aube et dont un « *portret* » a été fourni au fustier. Notons les dimensions impressionnantes : la hauteur est fixée à 30 pans, soit 740 cm, et la largeur à 14 pans, soit 345 cm. Chaque panneau équivaudrait ainsi à 370 x 172,5 cm. Le peintre Etienne Boisselier, déjà rencontré dans le cadre du concours, est témoin de l'acte et de la quittance du 28 mai 1550. Ces dimensions devaient inclure un encadrement à l'antique (sûrement la partie en noyer), mais nous avons affaire ici à une œuvre monumentale qui dépasse de loin les retables connus de Simon de Châlons. Cet arrangement peut surprendre car, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, la Provence commence progressivement au XVI^e^ siècle à abandonner des compositions de retables en plusieurs panneaux et / ou avec des volets latéraux. Nous pouvons également émettre l'hypothèse, au vu de la taille de l'ensemble, que le retable était destiné à un maître-autel d'une puissante institution religieuse d'Avignon ou de la région. Notons qu'il n'est pas envisageable que les deux œuvres datées de 1550 (la *Résurrection du Christ* et la *Déploration*) correspondent à un des panneaux, celles-ci étant documentées très tôt comme des tableaux indépendants. Nous ne pouvons pas non plus écarter l'hypothèse qu'il s'agisse d'une erreur du notaire, le niveau de latin de ce corps de métier n'étant pas irréprochable. Il serait en effet plus logique d'avoir affaire à un retable de 13 pans sur 14.

II.3.5. Conclusion : une effusion artistique à la Métropole

Comme on le voit sur ce schéma récapitulatif (fig. 215) emprunté à Sophie Kovalevsky et Marie-Claude Léonelli et complété par nos soins[576], l'activité artistique à la Métropole à la toute fin des années 1540, peut-être dans l'esprit du concours de 1547, entraîne comme une compétition frénétique entre les chanoines du chapitre, et par conséquent entre Simon de Châlons et des peintres comme Jean Rey et Jean de Linga. Ainsi que Sophie Kovalevsky et Marie-Claude Léonelli l'ont souligné, plusieurs chanoines de Notre-Dame entretiennent des relations parentales ou de proximité avec différents artistes avignonnais[577]. Par exemple, Louis de Champclaus, prêtre bénéficier de la Métropole en 1537, est l'oncle du peintre homonyme (actif entre 1538 et 1560) ; Philippe, frère d'Antoine et du célèbre Nicolas Dipre, y est aussi prêtre ; et le peintre et verrier Pierre Pichon pourrait être apparenté à Philippe Pichon, présent dans les documents du chapitre entre 1531 et 1551. Cette richesse associée à la Métropole et à ses chanoines trouve écho dans l'inventaire du trésor de l'église, daté de 1511 à 1534, et un

[576] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 35.
[577] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 38.

second des années 1535-1553[578]. L'inventaire du premier tiers du XVI[e] siècle révèle un grand nombre d'objets précieux et d'époques variées parmi les possessions du chapitre. Il n'est pas fait mention de tableau ou de retable, mais on y trouve des vêtements brodés, des tissus liturgiques, des calices, reliquaires, statues ou encore tapisseries de riche valeur.

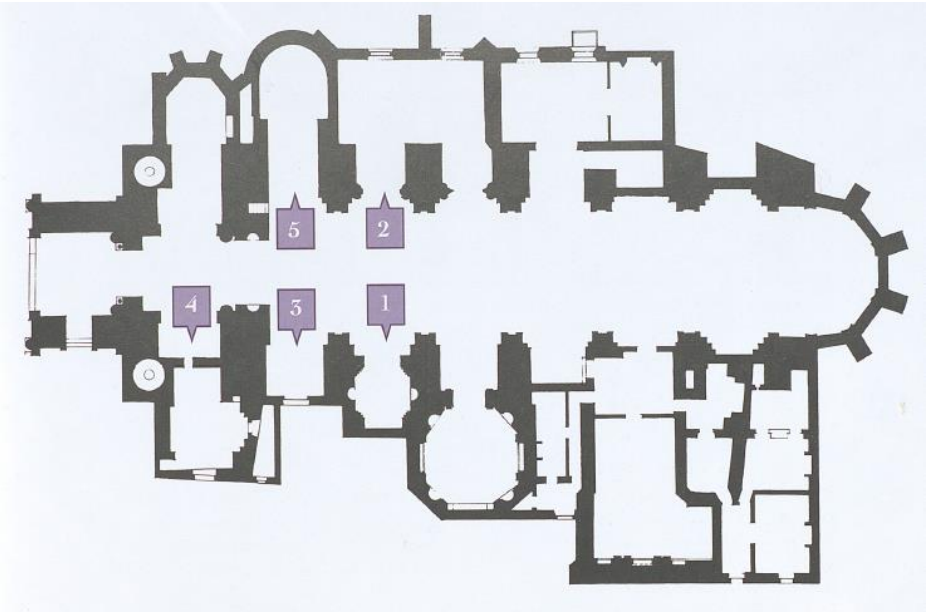


Fig. 215. Schéma récapitulatif des retables de Simon de Châlons à Notre-Dame-des-Doms.

1. Chapelle Saint-André / de la famille Navarin. Bénéficier Claude Upaissi. *Adoration des bergers*, 1548.
2. Chapelle de la Croix. Chanoine archidiacre Antoine Subject. *Portement de croix*, 1548.
3. Chapelle des saints Simon, Jude et Catherine/ de la famille Mathei. Chanoine et préchantre Pons Félix. *Adoration des Mages* (perdue), 1548.
4. Chapelle Notre-Dame-de-Pitié. Chanoine chantre anonyme. *Déploration*, 1550.
5. Chapelle de la Résurrection. Donateur inconnu. *Résurrection*, 1550.

Comme nous avons tenté de le démontrer, la décennie 1540-1550 est certainement la plus active de la carrière de Simon de Châlons. Son habile exploitation du contexte de production et son activité parallèle de prêteur et de marchand, en font le peintre incontournable de la ville, tout comme son réseau de commanditaires, principalement composé de chanoines ou de personnalités religieuses importantes, s'élargit aussi progressivement aux familles nobles de la ville. Son maintien du monopole malgré sa défaite face à Camille Trésontin illustre à quel point il a su s'imposer par ses choix artistiques (les Avignonnais préfèrent visiblement le romanisme hollandais évoquant le prestige de l'art italien) et le soin avec lequel il entretient ses relations commerciales.

[578] Voir Duhamel 1879, p. 270-296.

O DOMINE IESV CHRISTE
ADORO TE IN SEPVLCHRO
POSITVM MIRRHA ET AROMATI
CONDITVM DEPRECOR
TE VT TVA MORS
SIT VITA MEA.
SIMONIS
BEA^S PAPA INOCENTIVS VI.
HVIVS DOMVS FVDATOR.
R.M^S D. PETRVS
CARD. II FVDATO

III. Les dernières années (1550-1557)

La fin de carrière de Simon de Châlons, bien qu'abondamment documentée, est marquée par un nombre plus restreint d'œuvres conservées, dans lesquelles l'apparition de collaborateurs devient de plus en plus visible et amène à des qualités variables. Après sa mort en 1561, Simon de Mailly laisse un héritage important à Avignon, où il est imité par des suiveurs jusque à l'extrême fin du XVI^{e} siècle, voire le début du XVII^{e} siècle. C'est parmi ses collaborateurs que nous distinguons deux personnalités distinctes, identifiables avec des élèves documentés, et autour desquelles commencent à se dessiner une production attestant de l'influence durable de l'atelier de Simon de Châlons.

III.1. Autour de la *Mise au tombeau*

Le dernier ensemble d'œuvres cohérent de la main de Simon de Châlons, et sans intervention claire de l'atelier, gravite autour de la *Mise au tombeau* de Villeneuve-lès-Avignon (cat. I.14). Commande prestigieuse dont nous avons pu retrouver le donateur, elle synthétise ce que nous pouvons attendre des dernières années d'activité du peintre, avant que des élèves ou des collaborateurs n'aient une empreinte plus marquée dans les tableaux subsistants que nous étudions à la fin de ce troisième chapitre.

III.1.1. La *Mise au tombeau*

La *Mise au tombeau* (fig. 216 ; cat. I.14), signée « SIMONIS, D.M. PINXIT, 1552 » et datée de 1552, illustre le groupe traditionnel autour de l'ensevelissement du Christ, complété par la présence de deux donateurs identifiés par les textes suivants : « BEA[TUS] PAPA I[N]NOCE[N]TIUS VI HUIUS DOMUS FU[N]DATOR » et « R, M D, PETRUS CARD. II FU[N]DATOR ». Il s'agit donc du pape Innocent VI (1282-1362) et de son neveu le cardinal Pierre de Monteruc (mort en 1385), respectivement considérés comme le premier et second fondateurs de la chartreuse Notre-Dame-du-Val-de-Bénédiction à Villeneuve-lès-Avignon. Avant d'intégrer les collections du Musée Pierre de Luxembourg en 1869, le panneau était conservé dans la chapelle Saint-Bruno de la chartreuse[579]. C'est peut-être le sujet du retable qui a donné son nom à la « chapelle du Saint-Sépulcre » évoqué dans un prix-fait de marbrerie en 1685[580]. L'œuvre avait vraisemblablement une fonction funéraire, hypothèse renforcée par le texte inscrit au centre du tombeau : « O DOMINE IESUS CHRISTE ADORO. TE IN SEPULCHRO. POSITUM MIRRHA ET AROMATIBUS CONDITUM DEPRECCOR TE UT TUA MORS SIT VITA MEA ». Cette citation provient des prières de saint Grégoire, extrêmement populaires depuis le Moyen Age. Le fameux compositeur Josquin des Prés (vers 1450-1521) les a notamment mises en musique dans son « *O Domine Jesu Christe* ». On peut y voir une façon de s'inscrire dans le lignage de deux papes, c'est-à-dire Grégoire I[er] et Innocent VI.

[579] Guiraud et al. 1791.
[580] Sournia et Vayssettes 2006, p. 380, n. 93.

Fig. 216. Simon de Châlons, *Mise au tombeau*, 1552. Villeneuve-lès-Avignon, Musée Pierre de Luxembourg.

On situe traditionnellement la fondation de la chartreuse le 26 janvier 1353, lorsque Innocent VI ordonne à deux religieux de la Grande Chartreuse, en Isère, de s'établir dans son palais personnel de Villeneuve[581]. Il y fait construire un cloître, treize cellules de moines, un petit cloître, l'église et la salle capitulaire. Les travaux durent jusqu'en 1362. Le pape y fait également bâtir une chapelle dédiée à la Sainte-Trinité et destinée à accueillir son tombeau, qui s'y trouve toujours. Un autre neveu d'Innocent VI, Etienne Aubert, continue l'entreprise de son oncle après l'incendie du palais en 1365. Après sa mort en 1369, Pierre de Monteruc achève les travaux avec la réalisation du cloître Saint-Jean comportant douze nouvelles cellules, ainsi que l'agrandissement de l'église. Il est inhumé en 1385 dans la chapelle qu'il avait fait édifier. Malgré la présence des donateurs attestant de la provenance de l'œuvre, le tableau a toujours été considéré comme non documenté. Cependant, un ouvrage de Bernard Sournia et Jean-Louis Vayssettes publié en 2006 mentionne l'existence d'un prix-fait (reg. 46), sans pour autant exploiter l'ensemble du contenu du document. Une simple note en bas de page nous apprend que le retable devait comporter des volets représentant l'*Annonciation* et une prédelle avec la *Résurrection, sainte Anne et sainte Anastasie*, le tout dans un cadre avec des corniches et des

[581] Amargier et al. 1988, p. 143.

piliers[582]. Notre transcription de la pièce d'archives révèle toutefois un nombre important de nouvelles informations.

Tout d'abord, le prix-fait, passé le 20 novembre 1551 (et non pas le 22 comme l'écrivent Bernard Sournia et Jean-Louis Vayssettes) chez le notaire Jean Anastays à Villeneuve-lès-Avignon, donne le nom du commanditaire qui s'adresse à Simon de Châlons : François de Simiane de Caseneuve, prieur de la chartreuse Notre-Dame-du-Val-de-Bénédiction depuis 1550. Né en 1518 dans une vieille et noble famille d'Apt, il est surtout connu pour avoir repris cet évêché en 1572 et l'abbatiat de Saint-Sernin de Toulouse après l'apostasie de son frère[583]. Il fonde dix prébendes à Saint-Sernin et y est enterré dans une grande réputation de piété en 1587[584]. Une fois installé à Toulouse, François de Simiane continue à commander des œuvres d'art liturgiques : une année avant sa mort, il commande à un menuisier toulousain, maître Nicolas Gratien, un retable pour le grand autel du chœur de son église, « *enrichy de deux colonnes, pied d'estrat et la corniche, enrichy de coronemens* »[585]. Ce retable est remplacé en 1645 par un autre, dont il existe une description très détaillée[586].

Il faut également souligner que le contrat de novembre 1551 ne mentionne pas de pièce représentant une *Mise au tombeau*, bien que l'existence d'un panneau central soit attestée. En effet, le sujet de ce dernier n'est pas précisé, laissant penser que nous avons affaire à un second prix-fait destiné à spécifier les sujets des volets et de la prédelle, une pratique courante au XVI^e^ siècle. Il est effectivement coutume d'indiquer dans un premier contrat que le thème des panneaux latéraux sera déterminé ultérieurement. Aspect très intéressant dans notre étude technique du métier de peintre en Provence, et plus spécifiquement de Simon de Châlons, le contrat lui demande de réaliser les panneaux latéraux en toile, une pratique inédite dans les commandes de retables qui lui sont adressées. De façon traditionnelle, il est aussi exigé que l'*Annonciation* soit peinte en grisaille. Il a parfois été noté que ce support était peu employé dans le sud de la France[587], mais sa fragilité explique pourquoi il n'en reste que peu d'exemples. Bien que le matériau soit difficile à conserver, il devient un support habituel dans certaines régions de France, sauf en Provence où les contrats conservés requièrent presque

[582] Sournia et Vayssettes 2006, p. 380, n. 93.
[583] Ange et Simplicien 1726, p. 245.
[584] Ange et Simplicien 1726, p. 245.
[585] Lestrade 1904, p. 303.
[586] Lestrade 1904, p. 303.
[587] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 62.

systématiquement des supports en bois. La toile était plutôt employée pour des usages particuliers, comme des fêtes ou des cérémonies nécessitant des œuvres de nature légère, par exemple lors de processions où des bannières doivent être portées[588]. Rappelons que c'est sur ce support qu'est envoyé un « *portreict* » du futur retable à l'archidiacre Antoine Subject (reg. 33), probablement absent d'Avignon au moment de l'établissement du contrat. La toile est en outre moins onéreuse et plus rapide à exécuter. Par exemple, en 1551 également, la confrérie des savetiers d'Avignon, sous le vocable de Saint-Crépin, commande à Simon de Châlons une bannière de taffetas (reg. 44)[589]. Cette dernière a dû servir pour une procession en l'honneur de leur saint puisque le contrat exige une livraison avant le jour de la Saint-Crépin. On rencontre plusieurs savetiers témoins d'actes notariés concernant Simon de Châlons (reg. 3 ; reg. 7 ; reg. 10 ; reg. 14 ; reg. 33 ; reg. 37) ; il ne serait pas étonnant que l'un d'entre eux l'ait recommandé à sa confrérie.

Contrairement à l'affirmation de Sophie Kovalevsky et Marie-Claude Léonelli selon laquelle « ce n'est qu'à la toute fin du XVI^e^ siècle que des tableaux d'église de bonnes dimensions sont peints sur une toile épaisse à l'armure serrée »[590], l'exemple des volets perdus de Villeneuve prouve, de façon assez précoce, que cette technique est déjà employée au milieu du siècle pour des panneaux de taille importante. On peut aussi songer à l'intriguant retable de Barbentane, réalisé par un peintre flamand à la détrempe sur une fine toile de lin autour de 1520[591]. D'autres pièces d'archives attestent de l'importance grandissante de ce support en Provence. La vente des biens en 1543-1545 d'un certain Etienne Boniface, un citoyen de Marseille déclaré coupable d'hérésie, mentionne des tapis de toile peinte, « *à l'image d'Hercule* », deux autres représentant une *Nativité* et une *Adoration des Mages*, et enfin un *Mariage de la Vierge*[592]. Cette technique est définitivement ancrée dans les pratiques locales à la fin du XVI^e^ siècle : en 1591, Pierre Duplan réalise pour les frères Ferrier un retable dont le panneau central est de noyer, mais dont les volets sont recouverts de toile à l'intérieur et à l'extérieur[593].

Bien que le sujet du panneau central, dont l'existence est donc attestée, ne soit pas spécifié, différents indices peuvent nous conforter dans l'idée que ce prix-fait du 20 novembre 1551

[588] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 62.
[589] BMA, ms. 4505, fol. 73 ; BMA, ms. 5712, fol. 364, 390.
[590] Kovalevsky et Léonelli 2015, p.62.
[591] Scailliérez 2019, p.170.
[592] Blancard 1865, p. 74.
[593] BMA, ms. 5712, fol. 170.

correspond bien à la *Mise au tombeau* de Villeneuve-lès-Avignon. Mentionnons d'abord les dimensions indiquées dans le contrat. Il est convenu que le retable sera de bois d'aulne et fera neuf pans de long sur dix de haut, soit 222 sur 247 cm, et que les corniches et les piliers du cadre seront en noyer et peints d'or et d'azur. Le panneau conservé est un carré de 173 sur 173 cm, mais la perte de la prédelle et du cadre explique sans problème ces dimensions aujourd'hui réduites. La prédelle justifie en effet une hauteur plus grande d'un pan (rappelons qu'un pan avignonnais équivaut à 24,7 cm). François de Simiane destine l'ensemble à la « *chapelle des chartreux* », c'est-à-dire à la chapelle de Saint-Bruno, fondateur de l'ordre, et là où était précisément documentée l'œuvre. C'est aussi le lieu où était enterré Pierre de Monteruc, à côté de la chapelle de la Sainte-Trinité.

Ensuite, outre la correspondance du lieu de provenance et de la date (le retable doit être livré avant la Pâques prochaines, c'est-à-dire en 1552, mais la quittance (reg. 49) est datée avec un peu de retard, en août 1552), notre lecture iconographique de la prédelle prouve qu'il s'agit bien de la *Mise au tombeau* de Villeneuve. Les deux saintes, Anne et Anastasie, sont fortement liées à Innocent VI et Pierre de Monteruc. Ce dernier est en effet créé cardinal du titre de Sainte-Anastasie par ce même pape en 1356[594]. Quant à sainte Anne, elle est très appréciée d'Innocent VI, qui accorde plusieurs privilèges à l'église d'Apt sa faveur[595]. Lui-même et plusieurs autres souverains pontifes, comme Benoît XIII, avaient d'ailleurs déclaré que son corps était conservé dans cette ville[596]. François de Simiane s'inscrit ainsi volontairement dans la lignée d'Innocent VI car il était, rappelons-le, originaire d'Apt. Cette justification de sa position et de son statut pourrait être mise en lien avec son élection récente en tant que prieur en 1550. Il a également été suggéré que la date de 1552 correspondrait à la célébration du bicentenaire de l'élection au pontificat d'Innocent VI[597], ce qui semble vraisemblable puisque qu'il est demandé que l'œuvre soit livrée cette année-là. Nous pouvons finalement émettre l'hypothèse que la figure de Pierre de Monteruc sur la droite du tableau soit un portrait déguisé de François de Simiane, car elle semble très individualisée par rapport à celle du pape (fig. 218), qui paraît reprendre des gravures italiennes de portraits de pontifes, comme celui de Paul III par Agostino Veneziano en 1543 (fig. 217). L'âge correspondrait : François de Simiane est alors âgé de 33 ans, et il est de plus non pas tourné en adoration vers la scène christique, au contraire d'Innocent VI, mais

[594] Voir Verger 1973, p. 517.
[595] Terris 1876, p. 45.
[596] Terris 1876, p. 45.
[597] Marseille 1987, p. 110-112, n°23.

en direction ce dernier, qu'il souhaite honorer par la commande-même du retable. Les volets ayant été réalisés sur un support de toile, il n'est guère étonnant qu'ils n'aient pas résisté à l'usure du temps ou à un déplacement, facilité par leur légèreté et leur souplesse.

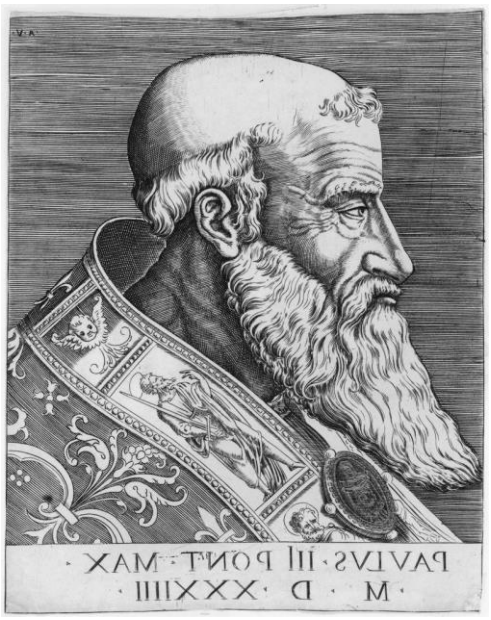


Fig. 217. Agostino Veneziano, *Paul III* (en miroir), 1543.

Fig. 218. Simon de Châlons, *Mise au tombeau* (détail), 1552. Villeneuve-lès-Avignon, Musée Pierre de Luxembourg.

Suite à la Révolution, le retable demeure toujours dans la chartreuse. L'inventaire révolutionnaire de 1791, conservé aux Archives départementales du Gard sous la cote H 327, mentionne en effet : « Enfin dans cette même chapelle ["du tombeau du cardinal neveu du pape Innocent VI"] il y a un autel fort simple, le tableau qui le surmonte représente le Saint Sépulchre, il est peint sur le bois par Simon de Chalon »[598]. Il est remarqué par les visiteurs de la chartreuse au XIX[e] siècle[599], avant d'intégrer les collections du nouveau musée Pierre de Luxembourg en 1869. Jusqu'à présent, l'œuvre a davantage intéressé pour son iconographie singulière et sa destination que pour les qualités stylistiques de son auteur. Pourtant, ce dernier, à l'apogée de sa carrière, condense ici les caractéristiques essentielles de sa manière. Le prestige du lieu (dans la chapelle voisine se trouvait le *Couronnement de la Vierge* d'Enguerrand Quarton, et les fresques de Matteo Giovanetti et de son cercle ornent le reste de la chartreuse) justifie l'appel à Simon de Châlons, le plus illustre des peintres avignonnais à l'époque de la commande.

[598] Guiraud et al. 1791 ; Favre-Brun 2013, p. 259
[599] Par exemple Müntz 1859, p. 385-386.

La *Mise au tombeau* reprend un modèle prestigieux, celui de Titien. Simon de Mailly s'inspire manifestement d'une version d'une *Mise au tombeau* par un émule de Titien (fig. 219)[600], dont il existe également des gravures du XVII[e] siècle. Outre la composition générale et le paysage, le peintre avignonnais reprend la figure du saint Jean séchant ses larmes à l'aide de son drapé, tout comme la figure de la Vierge, qui n'est pas non plus sans évoquer le modèle d'Andrea Solario déjà repris en 1543. Le chromatisme particulier du panneau, aux tonalités sombres et ocrées, n'est pas typique de Simon de Châlons, plutôt enclin à des couleurs chaudes et lumineuses. Cela nous incite à penser qu'il a eu accès à une version peinte du tableau de Titien ou d'un collaborateur, dont il essaierait de reproduire le coloris vénitien si particulier.

Fig. 219. Suiveur de Titien, *Mise au tombeau*, vers 1550 ? Collection particulière.

Bien que l'emploi d'un modèle du Titien soit surprenant chez l'artiste, habituellement prédisposé aux formules raphaélesques, cela ne l'empêche pas pour autant de « romaniser » sa version. Les *putti* ailés évoquent naturellement ceux de Raphaël, gravés par le Maître du Dé, et celui au centre accoudé et les mains jointes est une citation du *Christ en croix entouré d'anges* de Giorgio Ghisi. La Marie tenant la couronne d'épines dans sa main droite semble reprise d'une estampe, peut-être d'une des figures féminines de l'*Enlèvement d'Europe* de

[600] Sotheby's, « Old Master & 19th century European Art », New York, 5 juin 2009, lot 6. L'œuvre est mentionnée chez Wethey 1969, p. 93 (copie n°2).

Giulio Bonasone d'après Raphaël (1546). Quant à l'homme soutenant le corps du Christ par les épaules (fig. 221), il s'inspire de son homologue dans la *Lamentation* d'Enea Vico de 1548 (fig. 220). La pose est en effet identique et la seule différence se trouve dans la calvitie prononcée du personnage dans la version de Simon de Châlons, illustrant à nouveau sa capacité à s'approprier les modèles gravés.

Fig. 220. Enea Vico, *Lamentation* (détail), 1548.

Fig. 221. Simon de Châlons, *Mise au tombeau* (détail), 1552. Villeneuve-lès-Avignon, Musée Pierre de Luxembourg.

La *Mise au tombeau* de Villeneuve peut être envisagée comme l'un des derniers chefs-d'œuvre de l'artiste par ses qualités stylistiques et sa facture, ne trahissant pas l'intervention d'un élève. Simon de Châlons s'applique particulièrement dans les différents effets de matières. Par exemple, le fond sombre piqueté du tombeau est réalisé de façon identique à la plateforme supportant la sainte Famille dans l'*Adoration des bergers* passée en vente au Dorotheum (cat. I.13). De même, le faux marbre rappelle la colonne dans l'*Adoration des bergers* de 1548 (cat. I.9). Le peintre s'applique particulièrement pour les visages des figures et leurs chevelures, harmonieusement détaillées. Nous pouvons aussi établir un lien stylistique avec Jean Cordonnier et les racines champenoises de Simon de Mailly : le corps amolli et bleuté du Christ partage en effet des points communs avec celui de la *Pietà* de Pignans (fig. 101).

Si le choix iconographique d'une *Mise au tombeau* s'explique facilement par son contexte funéraire, l'origine de la commande peut être davantage éclairée par quelques considérations théologiques et artistiques. Comme le note Daniel Le Blévec, le rapport entre les chartreux et

l'art, centré autour du vieux débat entre le principe du *contemptus mundi* et « l'enrichissement croissant du décor dans lequel ont vécu ceux qui s'en sont faits les adeptes », n'est pas récent[601]. Les prieurs successifs à la chartreuse du Val de Bénédiction semblent avoir joui d'une certaine marge d'autonomie par rapport aux prescriptions de sobriété et de rigueur propres à l'ordre de saint Bruno. Suivant l'exemple de Matteo Giovanetti et d'Enguerrand Quarton, les prieurs passent commande à des artistes au XVI^e^ siècle, l'œuvre d'art étant considérée de plus en plus comme un point d'appui iconographique nécessaire pour donner vie à leurs réalités intérieures et s'élever spirituellement[602]. Le retable de Simon de Châlons occupe une fonction similaire au tombeau de Pierre de Monteruc : il sert d'appui à la prière et aux « choses invisibles », amplifiées par ce support visuel, comme le faisait le *Couronnement de la Vierge* de Quarton[603]. Précédant de peu François de Simiane et Simon de Châlons, ce sont Vincent d'Eyragues et Sion Sanari, respectivement prieur et procureur de la chartreuse de Villeneuve, qui commandent en 1509-1510 au peintre Raymond Boterie un retable représentant la *Chute des anges*[604], dans le cadre de grands travaux d'aménagement du Val de Bénédiction[605]. Avant de rejoindre les collections du Musée d'art sacré du Gard, l'œuvre ornait la nouvelle chapelle Saint-Pierre, d'où la présence de ce saint sur l'encadrement originel encore préservé. Notre peintre avignonnais s'inscrit probablement dans la continuité de cette œuvre, à l'instar de François de Simiane lorsqu'il décide d'orner la chapelle de saint Bruno.

III.1.2. La *Résurrection du Christ* de 1552

La même année que la réalisation de la *Mise au tombeau*, Simon de Châlons signe « SIMO[N] D. CHALONS PINXIT » et date de 1552 une *Résurrection du Christ* (fig. 222 ; cat. I.15) aujourd'hui conservée dans l'église paroissiale des Baux de Bédoin (Vaucluse). Comme l'a bien noté Alain Breton[606], sa provenance est problématique. Marie-Claude Léonelli a émis l'hypothèse en 1987 qu'il s'agirait de la *Résurrection* commencée par Henri Guigues en 1531 pour la confrérie des Cinq-Plaies de Carpentras et achevée par Laurent de Rotterdam et Simon de Châlons, qui aurait signé et daté le tableau de 1532 et non pas de 1552. Nous suivons l'avis de Henri Zerner et rejetons cette hypothèse[607], la date, qui n'a pas été retouchée, étant bien

[601] Le Blévec 1989, p. 12.
[602] Le Blévec, 1989, p. 14-15.
[603] Girard 1989, p. 29.
[604] BMA, ms. 1712, p. 43. Voir Marseille 1987, p. 195, n°11.
[605] Girard 1989, p. 22.
[606] Breton 2013-2014, p. 215-216.
[607] Zerner 1996, p. 444, n. 39.

1552. L'œuvre est aussi stylistiquement trop tardive pour avoir été conçue, même en partie, par Henri Guigues.

Fig. 222. Simon de Châlons, *Résurrection du Christ*, 1552. Baux de Bédoin, église paroissiale.

Une autre hypothèse pose problème : l'abbé Massilian, le chanoine Corenson et Esprit Calvet mentionnent tous un panneau du même sujet conservé dans l'église des Récollets d'Avignon, signé « SIMON DE CHAALONS PINXIT », mais daté de 1554[608]. Outre les apparentes différences orthographiques de la signature, il se peut que ces érudits aient mal lu le « 2 » à la graphie anguleuse (fig. 223), mais il est plus plausible qu'il s'agisse de la *Résurrection du Christ* commandée par Gilles Berton et Jean Fortia, les exécuteurs testamentaires de feu

[608] BMA, ms. 2381, fol. 106v ; BMA, ms. 2083, fol. 88v ; BMA, ms. 2348, fol. 380. Esprit Calvet ne mentionne pas la date de 1554, mais simplement qu'une *Résurrection du Christ* se trouve aux Récollets. Le chanoine Corenson précise que le tableau se trouve dans la chapelle précédant l'église de l'Observance.

Barthélémy de Péretz, en juillet 1553 à destination de Notre-Dame-de-l'Observance, c'est-à-dire la future église des Récollets (reg. 56). La quittance étant signée en mars 1554 (reg. 59), le retable a selon toute vraisemblance été fini cette année-là. La provenance de la *Résurrection* de 1552 demeure donc inconnue pour le moment, mais nous pouvons constater qu'elle remporte par la suite un certain succès auprès de la clientèle du peintre, car elle correspond à la description du prix-fait de juillet 1553 (une *Résurrection* avec « *troys ou quatre satellites* »). Quant au tableau de 1554, il a probablement disparu après la Révolution, l'abbé Requin et Adrien Marcel notant son existence uniquement à partir de sources plus anciennes[609]. En effet, le dépouillement des inventaires révolutionnaires par Alain Breton souligne davantage la complexité de l'historique des différentes versions de la *Résurrection* de Simon de Châlons : une *Résurrection* mentionnée dans le premier inventaire avignonnais correspond à celle d'Uzès (cat. I.12), mais une liste des tableaux « réservés » cite au n°97 une autre *Résurrection* du peintre, laissant entendre que deux œuvres du même sujet se trouvaient dans les dépôts de la ville[610]. Cet autre tableau ayant disparu[611], il doit logiquement s'agir du retable de 1554 de feu Barthélémy de Péretz.

Fig. 223. Simon de Châlons, *Résurrection du Christ* (détail), 1552. Baux de Bédoin, église paroissiale.

D'après le rapport de restauration du panneau de Bédoin, l'ensemble des carnations ont été repeintes, à l'exception du soldat endormi[612]. Il pourrait s'agir d'une intervention assez ancienne : nous avons vu que c'est une pratique courante au XVII^e^ siècle, par exemple avec le cas de Quirinus van Banken. Cela pourrait expliquer l'aspect très lisse des corps, en particulier celui du Christ. En comparaison avec la *Mise au tombeau* (cat. I.14) réalisée la même année,

[609] BMA, ms. 4505, fol. 73 ; BMA, ms. 5590, fol. 65-66.
[610] Breton 2013-2014, p. 215.
[611] Breton 2013-2014, p. 215.
[612] Zerner 1996, p. 444, n. 39.

les effets de matières sont en effet assez différents, en particulier dans les carnations, plus épaisses dans le tableau de Villeneuve. Bien que la touche picturale soit plus difficile à évaluer, nous pouvons commenter les différentes sources employées par Simon de Mailly. Pour commencer, le corps du Christ (fig. 226) est très proche dans sa conception monumentale et sa sculpturalité de celui de l'*Incrédulité de saint Thomas* de Francesco Salviati, à l'époque conservé à Notre-Dame-de-Confort à Lyon. En-dehors du Maître CC qui réalise une gravure d'après le célèbre tableau (fig. 224), il est aussi possible que Simon de Châlons se soit rendu lui-même à Lyon pour l'étudier de ses propres yeux. Ses liens établis avec Thomas II de Gadagne renforcent du reste cette hypothèse. La ville et son importance en tant que relai pour les quatre foires annuelles et des marchands venus de Gênes, Lucques, Milan, ou encore Florence, n'est en effet pas à négliger pour comprendre les différents apports italiens chez Simon de Châlons. Antonio de Beatis, secrétaire du cardinal d'Aragon, décrit d'ailleurs Lyon dans ses termes lors de son voyage de 1517-1518 : « tant par son commerce que par ses hommes, ses femmes et son aspect, cette ville a un je ne sais quoi de la belle Italie, ce qui la fait juger la plus belle ville de France »[613]. Cependant, si la monumentalité du corps du Christ évoque le modèle de Salviati, sa pose et ses drapés virevoltants citent directement, bien que dans un registre plus statique et monumental, la *Résurrection du Christ* de Caraglio (fig. 225), basée sur un dessin du Parmigianino. Cet exemple illustre bien à quel point les modèles gravés sont avant tout un simple motif formel dont Simon de Châlons ne cherche pas nécessairement à imiter le style.

[613] Cité de Carta 2015, p. 204.

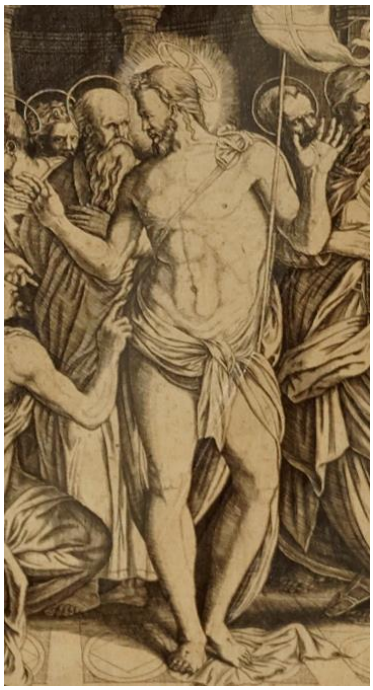


Fig. 224. Maître CC (d'après Francesco Salviati), *Incrédulité de saint Thomas* (détail).

Fig. 225. Gian Giacomo Caraglio (d'après Parmigianino ?), *Résurrection du Christ* (détail), vers 1525.

Fig. 226. Simon de Châlons, *Résurrection du Christ* (détail), 1552. Baux de Bédoin, église paroissiale.

Les trois soldats endormis (fig. 228-229) sont quant à eux tous repris d'une gravure de 1521 de Lucas van Leyden représentant l'*Agonie dans le jardin des Oliviers* (fig. 227). Simon de Mailly transforme habilement les apôtres Pierre, Jean, et Jacques le Mineur en les habillant d'armures. Les apports nordiques sont très épars chez le peintre, qui à nouveau semble les choisir pour des raisons formelles plutôt qu'iconographiques ou stylistiques. Bien que le motif des hommes endormis soit repris, le contexte est en effet tout autre. A l'instar de la *Mise au tombeau*, la *Résurrection du Christ* de 1552 atteste de l'éclectisme culturel de Simon de Châlons dans ses œuvres religieuses monumentales.

Fig. 227. Lucas de Leyde, *Le Christ au jardin des oliviers* (détail), 1521.

Fig. 228-229. Simon de Châlons, *Résurrection du Christ* (détails), 1552. Baux de Bédoin, église paroissiale.

III.1.3. La *Vierge à l'Enfant* de 1553

A la même époque, Simon de Châlons continue aussi à réaliser des tableaux plus intimes à destination privée. Déjà évoquée, la *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste*, signée « SIMON M. PINXIT » et datée de 1553 (fig. 230 ; cat. I.16), s'inscrit dans ce courant. Aujourd'hui non localisé, le panneau se trouvait auparavant au couvent du Saint-Sacrement d'Avignon[614], puis dans les collections du baron Laurens d'Oiselay[615]. Nous avons déjà souligné que sa dernière apparition remonte à 1911, lors de l'*Exposition d'art provençal* qui s'est tenue dans la chapelle du Palais des Papes[616]. Le catalogue nous apprend qu'il appartenait à la veuve du baron. Cette dernière, du nom de Madeleine de Briey, se retira après la mort de son mari au couvent du Cénacle de Saint-Gilles, en Belgique[617]. Nous ne savons pas ce qu'il advint de la *Vierge à l'Enfant*, mais l'apparition sur le marché de l'art bruxellois d'un autre panneau ayant appartenu au baron et à son épouse laisse penser que Madeleine du Briey emporta des œuvres au couvent, dont peut-être le Simon de Châlons perdu. En effet, Rafaël Villa nous a signalé un panneau (fig. 304) dont nous avons pu identifier la signature comme celle de Just de Has et dont la provenance est en lien avec cette famille. Vendu le 18 mai 2019 par Stanley's sous « école flamande du XVI^{e} siècle » (lot 43), le tableau, signé « IVST D:HAS FLADER » et mesurant 53 x 42 cm, correspond à notre avis à une œuvre de la collection Laurens d'Oiselay : le docteur Pansier mentionne dans ses notes manuscrites l'existence d'une *Sainte Famille* de feu le baron Guillaume de Laurens d'Oiselay mesurant précisément 53 x 43

[614] Michiels 1873, p. 327 ; Deloye 1879, p. 105.
[615] Avignon 1911, p. 25, n°471.
[616] Avignon 1911, p. 25, n°471.
[617] Nous remercions Mme Elisabeth du Laurens d'Oiselay pour ces précieuses informations.

cm et signée « JVST DHAS FLADER », ou « IUST D:HAS FLADER » selon Amédée Boinet, qui put l'examiner lorsqu'elle fut présentée à l'Exposition d'art provençal organisée au Palais des Papes en 1911[618].

Fig. 230. Simon de Châlons, *Vierge à l'Enfant et saint Jean-Baptiste*, 1553. Localisation inconnue.

Pour revenir au panneau perdu de Simon de Châlons, la présence d'une petite poule sous la lettre M de la signature a incité Alfred Michiels, le premier à remarquer l'œuvre au couvent du Saint-Sacrement en 1873[619], à y voir un lien hypothétique avec la famille Poulle, établie dans le Comtat Venaissin[620]. Cependant, selon Auguste Deloye, le panneau comporte un cartel décoré des armoiries d'un évêque de la famille de Rhodes (*de gueules, à la roue d'or à six rayons*)[621]. Cette famille, dont le nom s'écrivait *Rueda*, puis *Rode* en provençal, est originaire de Calatayud, en Aragon[622]. De confession juive, elle quitte l'Espagne pour Avignon à la fin du XV^e^ siècle afin de fuir l'Inquisition et se convertir au christianisme (leurs armes sont parlantes : « Rode » ou « rouelle » signifie petite roue, symbole que les Juifs étaient obligés de porter sur leurs vêtements au Moyen Age)[623]. Bien que le blason corresponde à celui de cette famille, nous n'avons pas pu identifier d'évêque en question, n'excluant pas ainsi la possibilité que l'œuvre ait été commandée par quelqu'un d'autre ou que les érudits aient mal lu ces armoiries. Cependant, nous l'avons vu, différents éléments de vraisemblance historique nous

[618] Boinet 1911, p. 229.
[619] Michiels 1873, p. 327.
[620] Michiels 1873, p. 327. La poule est probablement un simple ajout familier, comme il a l'habitude d'intégrer de petites natures mortes dans ses *Adoration des bergers*.
[621] Deloye 1879, p. 105.
[622] Barnouin 1995.
[623] Voir G. Millet-Cornetto, *Itinéraire au pays du matin calme : christianisme et nationalismes en Indochine*, Paris, 1998, p. 86.

incitent à y voir effectivement une commande de la famille de Rhodes. D'ailleurs, en 1553, Eléonore de Rhodes, fille de Bernardin, épouse le docteur en droit Jean Gay. L'œuvre aurait-elle pu être commandée pour célébrer ce mariage ? Quoiqu'il en soit de la provenance de cette *Sainte Famille*, l'examen de la coupure de presse de 1911 montrant une vue d'ensemble de l'exposition au Palais des Papes, permet de reconnaître au premier plan l'œuvre de Simon de Châlons (fig. 230), qui reprend à l'identique le modèle de la *Madone à la rose* de Raphaël (Madrid, Musée du Prado). La permanence de ce type de motif, qu'il réalise dès les débuts de sa carrière, prouve bien la popularité qu'il rencontre auprès des commanditaires avec les différentes versions de *Vierge à l'Enfant*.

III.1.4. Le *Portrait présumé de Marcantonio Flaminio*

Un autre type d'œuvre semble apprécié des commanditaires de Simon de Châlons : la copie de tableaux religieux, comme le dyptique de Rome (cat. I.5), mais également de portraits. En effet, les différents portraits de donateurs sur les retables conservés, comme dans la *Mise au tombeau* de 1552, et les prix-fait exigeant ce genre de représentation laissent entrevoir les talents de Simon de Châlons comme portraitiste. Bien qu'il ne subsiste pratiquement aucun portrait provençal du XVI^e^ siècle, un tableau anciennement attribué à Corneille de Lyon conservé à au Brooklyn Museum peut être rendu à Simon de Mailly (fig. 231 ; cat. I.18). Dans sa monographie sur le peintre lyonnais, Anne Dubois de Groër classe ce portrait d'homme âgé sous les anciennes attributions à Corneille et l'identifie hypothétiquement avec le père Edmond Auger, confesseur de Henri III et prêtre jésuite artisan de la Contre-Réforme[624]. Cette identification est toutefois erronée. C'est avec une réplique tardive (Italie du nord, fin du XVI^e^ siècle-début du XVII^e^ siècle) du panneau de Boston possédée par la Walker Art Gallery de Liverpool (fig. 232) qu'il faut reconnaître l'homme, dont l'identité est révélée par l'inscription « MARCANT[ONIVS] [F]LAMIN[IVS] », c'est-à-dire Marcantonio Flaminio (1498-1550)[625]. Cette hypothèse est d'autant plus confirmée par la forte ressemblance morphologique et vestimentaire avec deux gravures (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek) donnant l'identité de l'humaniste.

[624] Dubois de Groër 1996, p. 258, n°212.

[625] J. Sharples, « Marcantonio Flaminio », *The National Inventory of Continental European Paintings*, [en ligne], https://vads.ac.uk/large.php?uid=243798&sos=0 (consulté le 11.08.20). La version de Liverpool fait partie d'une série de 58 portraits d'hommes et de femmes célèbres autrefois possédés par le collectionneur William Roscoe (1753-1831).

Fig. 231. Simon de Châlons, *Portrait de Marcantonio Flaminio*, vers 1555. New York, Brooklyn Museum.

Fig. 232. Peintre d'Italie du nord, *Portrait de Marcantonio Flaminio*, fin du XVI^e^ ou début du XVII^e^ siècle. Liverpool, Walker Art Gallery.

Nous avons également pu retrouver une autre version peinte du portrait de grande qualité, vendue par Sotheby's le 8 juin 2007 sous « école italienne du XVI^e^ siècle » (fig. 233). Les traits de Flaminio sont reconnaissables, notamment grâce à sa veine proéminente sur la tempe gauche. Le portrait de Brooklyn est extrêmement proche, par sa petite taille (21,6 x 14,9 cm contre 28 x 21,6 cm), son fond vert, les vêtements et le visage du donateur de celui vendu sur le marché de l'art, qui pourrait ainsi être l'original exécuté du vivant de Marcantonio Flaminio et d'après lequel sont réalisées les différents tableaux et gravures. Cet original est de la main d'un peintre probablement romain, Flaminio ayant passé l'ensemble de sa vie à Rome où il a notamment fréquenté Sebastiano del Piombo, dont il était un grand ami[626]. Le portrait de Sotheby's ne possède pas l'aspect vaporeux et souple des œuvres de Sebastiano del Piombo, mais il se rapproche stylistiquement d'autres artistes de la ville, comme Jacopino del Conte et Francesco Salviati. Il semble exister un grand nombre de copies du portrait de Flaminio : Cambi a vendu le 22 octobre 2015 une version du portrait sous l'appellation « portrait d'homme » (fig. 234) et donnée à l'école émilienne du XVI^e^ siècle (lot 1519)[627].

[626] Pekka Masonen a même émis l'hypothèse que le *Portrait d'humaniste* (vers 1520) de la National Gallery of Art de Washington par del Piombo représenterait Marcantonio Flaminio (Voir P. Masonen, « Leo Africanus : the man with many names », *Al-Andalus Magreb*, 2001, 8-9, p. 128).

[627] Nous remercions Rafaël Villa de nous avoir signalé cette œuvre.

Fig. 233. Peintre actif à Rome, *Portrait de Marcantonio Flaminio*, vers 1540 ? Collection particulière.
Fig. 234. Anonyme émilien ? *Portrait de Marcantonio Flaminio*, XVI[e] siècle. Collection particulière.

La version conservée à Brooklyn se rapproche fortement de l'art de Simon de Châlons. L'application vive d'une matière picturale un peu épaisse est typique de sa manière alors que les traits de Flaminio (fig. 235) sont aisément comparables à ceux du Joseph et du berger au chapeau vert dans l'*Adoration* de 1548 (fig. 236). La façon de réaliser les rides du visage et les ombres sont extrêmement similaires, tout comme les chevelures des hommes. Le cadre, peut-être originel, comporte des inscriptions difficilement lisibles : « ROSARIUM / VIRGO FILII / PA[...]PITUR / IHESU CHRISTE », dont la graphie en majuscule est identique à celle de Simon dans certaines signatures (par exemple le H assez particulier que l'on retrouve dans la *Sainte Parenté*). Avant d'intégrer les réserves du Brooklyn Museum, le portrait faisait partie de la collection du comte de Montbrizon au château de la Roch, dans le Tarn-et-Garonne. La proximité géographique avec Avignon renforce ainsi davantage l'hypothèse que le tableau serait de la main de Simon de Châlons. Ce dernier adapte le modèle romain dans sa manière, tout en s'inspirant des portraitistes de la vallée du Rhône comme Corneille de Lyon.

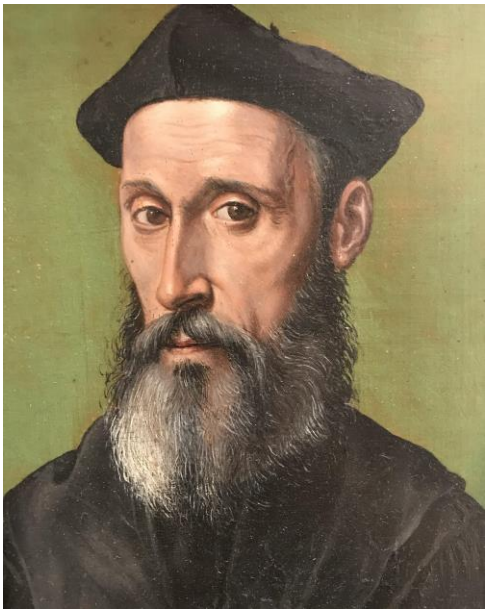


Fig. 235. Simon de Châlons, *Portrait de Marcantonio Flaminio* (détail), vers 1555. New York, Brooklyn Museum.

Fig. 236. Simon de Châlons, *Adoration des bergers* (détail), 1548. Avignon, Musée Calvet.

Mais comment le peintre avignonnais aurait-il eu accès à un portrait de l'humaniste romain, et pourquoi lui aurait-on commandé une telle œuvre ? Commençons par explorer la personnalité de Marcantonio Flaminio. Poète, théologien et humaniste italien connu, entre autres, pour ses liens controversés avec l'Eglise réformée, Flaminio fait notamment partie des cercles de Juan de Valdes et Reginald Pole, qui avait séjourné dans la prestigieuse Université d'Avignon au début des années 1530. Certains l'ont soupçonné d'être responsable de l'édition et de la publication du *Beneficio di Cristo*, un des livres de dévotion les plus populaires en Italie au XVI[e] siècle et condamné par l'Inquisition[628]. Malgré ses penchants avoués pour l'œuvre de Jean Calvin, Flaminio bénéficie de la protection des grands hommes de son temps, tels le pape Léon X, l'évêque Giberti de Vérone, la famille Farnèse et le pape Paul III, qui lui offrit un poste de secrétaire dans le cadre du Concile de Trente qu'il dut refuser pour cause de maladie. Il décède par la suite à Rome en 1550. Ses œuvres religieuses mettent en exergue une certaine pureté et l'importance d'une relation personnelle avec Dieu. Ses poèmes, composés d'odes, d'épigrammes, de bucoliques et d'églogues, sont inspirés de poètes et philosophes latins alors que leur simplicité et leur pureté ont été associées à ses vues religieuses. Le costume simple de couleur noire de Flaminio sur ses différents portraits évoque d'ailleurs probablement ses convictions réformées.

[628] Voir McNair 1987.

Flaminio étant protégé par Alexandre Farnèse lui-même (son célèbre ouvrage de 1545 *In librum psalmorum brevis explanatio* lui est dédié), nous pouvons raisonnablement imaginer que le cardinal ait emporté son portrait avec lui à Avignon, dont il devient légat en 1541. Arrivant dans la cité papale pour la première fois en 1553 et y revenant pour un bref séjour en 1555, ces *terminus post quem* indiqueraient que l'œuvre a été exécutée vers 1555. Il est envisageable qu'un membre de la cour Farnèse à Avignon ait demandé au peintre d'en réaliser une copie (d'après la version vendue par Sotheby's ?), peut-être pour intégrer une galerie d'hommes célèbres. En effet, le courant d'italianisme apporté par la légation Farnèse attire poètes, politiciens et amateurs d'art qui entretiennent d'importantes relations commerciales avec l'Italie[629]. Comme le remarque Marc Venard, il ne faut pas croire qu'Avignon était fermée à toute tentation protestante[630]. La fortune qu'a connue Flaminio et ses écrits à tendance réformée en France renforce l'hypothèse qu'il ait été apprécié par ses contemporains avignonnais. En effet, ses livres écrits dans un latin épuré sont faciles à appréhender pour un lecteur ne parlant pas l'italien. Bien qu'il n'ait jamais quitté la péninsule italienne, ses ouvrages étaient imprimés dans toute l'Europe, notamment à Paris par Jean Barbé, Jacques Gazeau et Robert Estienne (1545 et 1546), à Lyon, ou encore à Anvers par Jan van der Loe (1547)[631]. A l'image d'une Avignon géographiquement et culturellement au carrefour du Nord et du Sud du continent, l'ascétisme italien de Flaminio semble avoir fait dialoguer les adeptes de la Réforme et les humanistes méridionaux[632].

III.1.5. Le *Christ en croix entre saint Roch et saint Sébastien*

Dernier tableau signé et daté de Simon de Châlons, le *Christ en croix entre saint Roch et saint Sébastien* porte l'inscription « OPUS SYMONIS 1557 » (fig. 237 ; cat. I.20). Nous ignorons qui est à l'origine de la commande et dans que lieu elle se trouvait avant d'appartenir au Grand Séminaire d'Avignon, où elle est toujours conservée aujourd'hui. Le tableau représente le Christ, mort sur la croix, entouré des saints antipesteux, Roch et Sébastien, le tout dans un paysage montagneux. Ce type de composition traditionnelle n'est pas nouveau chez l'artiste : déjà en 1540, Eléonore Roys lui demande un Christ sur la croix, entouré de saint Jérôme et saint François adorant le crucifix (reg. 11). Comme il a déjà été remarqué, la présence des saints antipesteux prête au panneau une fonction votive[633]. La Provence a en effet souvent été touchée

[629] Voir Benoit 1912. Nous pouvons citer les poètes Bernardo Cappello et Claudio Tolomei.
[630] Venard 1993, p. 437.
[631] Ferroni 2018, p. 236.
[632] Ferroni 2018, p. 244.
[633] Marseille 1987, p. 114-115, n°25.

par des épidémies de peste. Marseille est notamment atteinte par le fléau entre 1556 et 1558, incitant ses voisins à s'en prémunir, peut-être par la commande de tels retables. Par exemple, les consuls de Beaucaire s'adressent en juillet 1556 à leurs homologues avignonnais pour les prévenir « qu'à cause des bruits de peste en Provence et spécialement à Marseille et à La Ciotat, et pour éviter les inconvénients "pour la meslée et congrégation du peuple", il n'y aura point de foire de la Madeleine et que les portes seront fermées »[634]. De même, les consuls de l'Isle écrivent à ceux d'Avignon en janvier 1557 pour les informer du danger de peste qui court à Marseille[635]. Nous pouvons aisément comprendre la crainte de voir la peste arriver à leurs portes, Avignon étant en charge de la coordination des mouvements de fonds du port de la cité phocéenne[636]. Peur latente dans la société, cette angoisse se retrouve en décembre 1561 dans un document qui voit Elzéar de Mailly, le fils de Simon, se réserver en cas de peste une chambre dans sa maison de Bédarrides, qu'il loue après la mort de son père[637]. La contemporanéité de ces événements avec la réalisation du retable de Simon de Châlons laisse donc imaginer qu'il est commandé de façon préventive dans le contexte de la peste marseillaise menaçant d'arriver dans le Comtat Venaissin.

[634] Achard et Duhamel 1906, p. 101.
[635] Achard et Duhamel 1906, p. 101.
[636] Aliquot 1985, p. 10.
[637] BMA, ms. 4505, fol. 79.

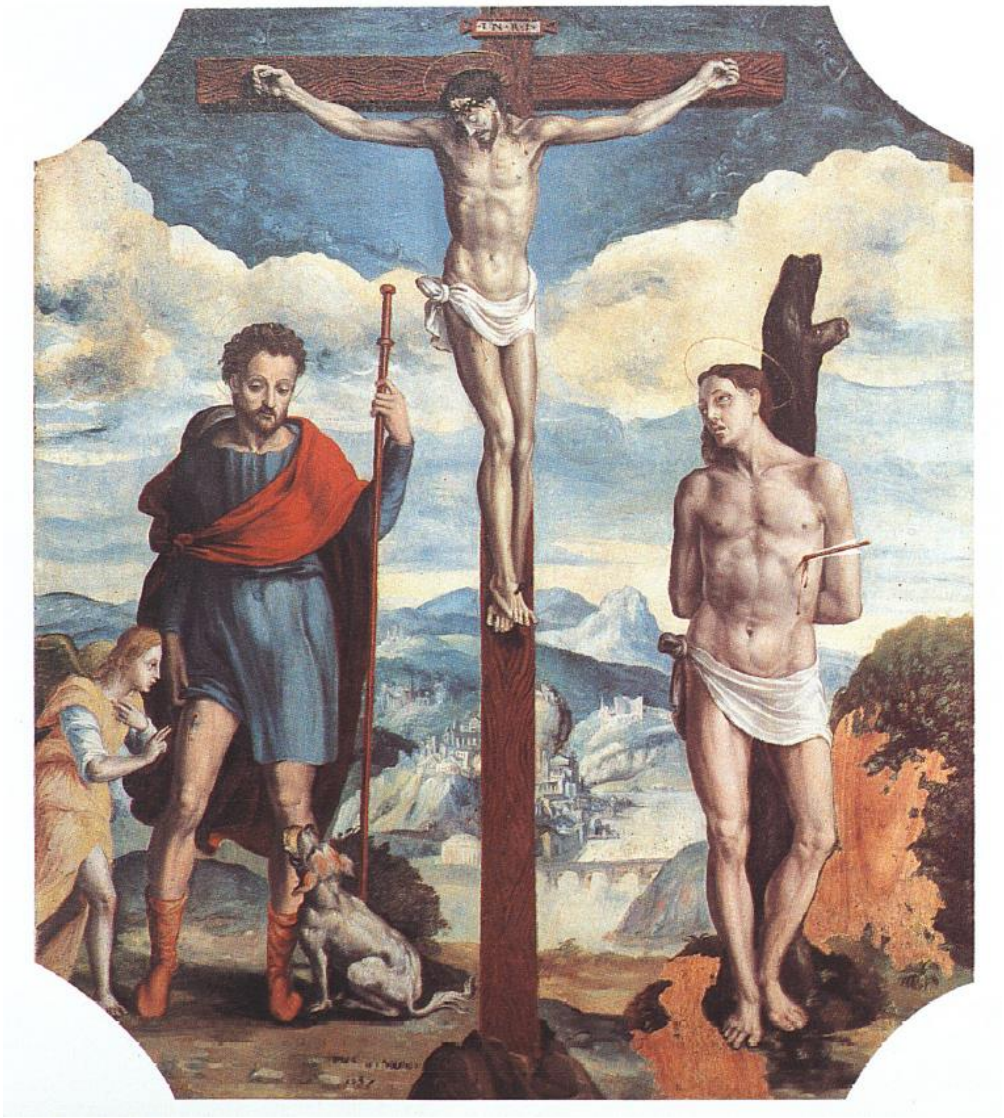


Fig. 237. Simon de Châlons, *Christ en croix entre Saint Roch et saint Sébastien*, 1557. Avignon, Grand Séminaire.

En tant que dernier jalon de la carrière de l'artiste, le *Christ en croix* est capital pour comprendre l'évolution stylistique de Simon de Mailly. L'œuvre a malheureusement perdu de sa matière picturale autour de saint Sébastien, mais elle est autrement dans un bon état de conservation. Nous pouvons établir des liens avec d'autres œuvres de la fin de carrière du peintre. Par exemple, le corps classicisant et sculptural du saint Sébastien s'apparente parfaitement au Lazare d'Uzès (cat. I.12) et au Christ ressuscité de Bédoin (cat. I.15). La figure du saint crée ainsi un contraste saisissant avec le Christ en croix au corps émacié. Ce sont toujours les modèles raphaélesques qui sont ici privilégiés : l'ange touchant le bubon de saint Roch est repris de la *Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste et deux anges,* gravée par Agostino Veneziano en 1518 (fig. 238). Nous pouvons aussi constater que depuis le

Couronnement de la Vierge de 1539, près de vingt ans plus tôt, le peintre a peu modifié sa manière. Comme il n'a probablement pas voyagé hors de Provence, il n'a pas été exposé à d'autres styles de façon durable, si ce n'est à des œuvres qui transitent par Avignon ou qui sont acquises par des commanditaires locaux. Ayant trouvé une « formule », pour ainsi dire, populaire auprès des commanditaires appréciant son italianisme, il l'applique de façon répétitive, voire parfois sérielle comme dans le cas des différentes *Vierge à l'Enfant*.

Fig. 238. Agostino Veneziano, *Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste et deux anges* (détail), 1518.

III.1.6. Les œuvres perdues des années 1550

A l'apogée de sa carrière, Simon est sollicité par plusieurs commanditaires de prestige pour réaliser des retables aujourd'hui perdus. Nous l'avons évoqué pour le cas de la *Résurrection du Christ* de 1552, il est engagé le 5 juillet 1553 par Jean Fortia, exécuteur testamentaire, et Gilles Berton, tous deux administrateurs des biens de feu noble Barthélémy de Péretz, pour fournir un retable destiné à orner la chapelle du défunt dans l'église de l'Observance (reg. 56). Celui-ci doit représenter une *Résurrection du Christ* avec trois ou quatre personnages, d'après un « *pourtraict* […] *exhibé et monstré par ledict maistre Simon de Mailhi* ». Le cadre sera d'or et d'azur. Le tableau, aujourd'hui perdu, est fini en mars 1554 (reg. 59), à temps pour la date promise de « *Pasques prochain venant* » et pour la somme de 210 livres tournois. Ce n'est pas un hasard si ces administrateurs ont des liens directs avec notre artiste : Gilles Berton est selon toute vraisemblance celui qui achète le retable Grilhet perdant en 1547 et les fils de Jean Fortia, qui décède entre juillet 1553 et janvier 1554, passent commande auprès du peintre le 18 janvier 1554 (reg. 57) pour un retable destiné à la chapelle de feu leur père. Mentionnons aussi qu'un

membre de la famille Fortia, Gillette, épouse Raimond de Péretz, frère de Barthélémy que nous avons rencontré plus haut. Leur fille, Yolande, est la seule héritière de son oncle et reçoit un legs de 30'000 livres selon son testament du 15 novembre 1549[638]. Riche parti, elle épouse elle-même Pierre II de Baroncelli, apportant une dot de 5000 écus d'or[639]. Elle demande à être enterrée dans le tombeau de Barthélémy de Péretz, aux Cordeliers, plutôt qu'auprès de son mari (testament du 10 février 1571)[640]. Ce bref aperçu des moyens financiers de ces deux familles, qui forment des alliances avec les plus prestigieuses dynasties avignonnaises, permet donc de mieux appréhender l'importance du réseau de commanditaires gravitant autour de Simon de Châlons.

Marc, Charles et François Fortia, représentant également leur quatrième frère Pompone, commandent donc eux aussi à Simon de Châlons, au nom de feu leur père Jean, un retable d'une *Adoration des rois* « *de peincture plate* » et « *de bonne estophe* », destiné à l'église de la Merci d'Avignon (reg. 57). Deux « *portraicts* » ont été montrés et « *expédiéz audit maistre Simon de Magly pour s'en servir en ladite euvres* ». Cette information est très intéressante car cela semble indiquer que les frères Fortia fournissent soit une gravure, soit un dessin réalisé par un autre artiste. Leur nombre suggère de surcroît que Simon de Châlons combine deux modèles préexistants, une habitude que nous lui connaissons dorénavant bien. Cet exemple illustre à quel point les commanditaires sont principalement responsables des choix iconographiques et formels, laissant penser qu'une partie des estampes dont se sert le peintre est en réalité fournie par ses clients. L'ensemble du retable est de 9 pans de haut, corniche et prédelle incluses, sur 8 pans de largeur. Traditionnellement, le cadre est doré. Le prix est de 110 livres tournois. Le bois est commandé au menuisier Jacques Longuène quatre jours plus tard (reg. 58). Le contrat fournit davantage de détails sur l'encadrement du retable, en bois de noyer, excepté le panneau qui sera d'aulne. Il précise que le cadre sera muni de différents éléments à l'antique : demi-colonnes, architrave, frise, corniche, et prédelle enrichie de « *ouvale* » sur le cadre. Simon de Châlons paie l'ensemble 6 écus.

Le choix d'une *Adoration des Mages* n'est pas anodin : il doit être lié à l'activité de Marc Fortia, d'abord en tant que banquier, puis de trésorier du Comtat Venaissin dès 1546. Les Fortia sont une famille originaire de Catalogne dont plusieurs branches s'établissent en Provence. Ils

[638] Girard 1957, p. 61.
[639] Girard 1957, p. 61.
[640] Girard 1957, p. 62.

sont naturalisés par lettres patentes de Henri II en 1550. Marc occupe un poste de la haute administration pontificale : il fait en effet partie du conseil papal, lequel est présidé par un recteur et composé de cinq membres : le vice-recteur, deux juges des appellations, un juge majeur de Carpentras, et le trésorier et procureur fiscal. Son rôle consiste à percevoir les recettes de l'Etat (baux, exaction des deniers, etc.), de gérer les dépenses (salaires des officiers de la cour, frais de l'administration, etc.), ainsi que de rendre des comptes à la Chambre Apostolique de Rome[641]. En résumé, il avait à charge l'administration fiscale du domaine. Le prestige de sa position se reflète dans son mariage à Jeanne Henriquez, fille d'un serviteur de Charles Quint[642].

Il serait tentant d'identifier le retable perdu des Fortia avec un tableau passé en vente au Dorotheum de Vienne le 18 décembre 2019 représentant précisément une *Adoration des Mages* (fig. 239) et dit de la manière de Simon de Mailly[643]. Déjà passée sous ce nom à trois reprises sur le marché de l'art suisse, chez Fischer à Lucerne, une première fois en 1989 et une seconde en 1992[644], puis chez la Galerie Stuker de Berne en 1995[645], cette huile sur toile (123 x 107 cm) a visiblement été découpée en ovale à une époque postérieure et abondamment retouchée, bien que certaines parties, notamment le visage de la Vierge et le Christ, semblent davantage épargnés. On distingue un bas de drapé à gauche de la colonne, probablement d'une figure comme saint Joseph. Le support en toile est surprenant : il s'agit visiblement d'une transposition, comme la marque de joint sur le visage et le buste de la Vierge semble le confirmer[646]. L'ensemble de ces transformations et repeints pourraient expliquer le chromatisme particulier de l'œuvre, très saturé par rapport au reste de la production de Simon de Châlons, mais l'esprit d'ensemble ainsi que plusieurs détails morphologiques confortent une attribution hypothétique au peintre avignonnais. Ce type de composition est en effet caractéristique de sa production, avec un groupe de personnages imposants dans un décor architecturé, dont il ne reste qu'une colonne. Le visage de la Vierge (fig. 242) s'apparente parfaitement aux types féminins présents dans son corpus, comme dans la *Sainte Parenté* (fig. 240 ; cat. I.4) ou les *Vierge à l'Enfant* du Musée Calvet (fig. 70 ; cat. I.3) et du Musée des Beaux-Arts de Besançon (fig. 241 ; cat. I.7). De même, le petit Jésus est très proche des enfants

641 David 1912, p. 115-122,
642 Benoit 1925, p. 61, n. 4.
643 Dorotheum, « Old Master paintings », 18 décembre 2019, lot 37.
644 Fischer, Lucerne, « Oil paintings, watercolours and sculptures », vente n°316, 8 novembre 1989, lot 2066 ; Fischer, Lucerne, « Oil paintings, watercolours and sculptures », vente n°328, 18 mai 1992, lot 2020.
645 Galerie Stuker Bern, « Oil paintings, watercolours, drawings and sculpture », 9 novembre 1995, lot 1199.
646 Nous remercions Frédéric Elsig pour cette observation.

de la *Sainte Famille* (fig. 279 ; cat. II.2) et de l'*Adoration des bergers* (fig. 274 ; cat. II.1) du Maître de l'Adoration de Saint-Pierre, qui aurait pu participer à la réalisation du panneau. De ce maître nous retrouvons également une certaine application dans les détails des cheveux, en particulier les nombreux rehauts dorés trouvés dans la *Sainte Famille* du Pré-Saint-Gervais (fig. 279 ; cat. II.2). Abondamment retouchés, les trois mages sont plus difficiles à juger, mais nous pouvons les mettre en parallèle avec les hommes dans la *Résurrection de Lazare* de 1556 (fig. 252 ; cat. I.19). Le mage baisant le pied de l'Enfant pourrait être une reprise de Noé dans *Dieu apparaissant à Noé*, gravé par Marcantonio Raimondi d'après Raphaël. De même, l'estampe de la *Vierge à l'Enfant sur un trône* de Raimondi d'après le maître romain a servi de modèle pour Marie. L'ensemble de ces similarités, en particulier avec les œuvres du Maître de l'Adoration de Saint-Pierre, situerait son exécution vers la fin de carrière de Simon de Châlons. Le prix-fait passé par les frères Fortia précise que le tableau mesurera 225 sur 200 cm (287 x 217 cm d'après les dimensions finales données par le contrat passé au menuisier) et qu'il représentera l'*Adoration des Mages*. Un seul autre contrat demande une *Adoration des Mages* au peintre, celui de Pons Félix en 1548 (reg. 34). Le panneau ayant été découpé et se rapprochant davantage des œuvres de fin de carrière de Simon de Châlons, le retable des Fortia pourrait donc correspondre à l'œuvre en collection privée.

Fig. 239. Simon de Châlons ? *Adoration des Mages*, 1554 ? Collection particulière.

Fig. 240. Simon de Châlons, *Sainte Parenté* (détail), 1543. Avignon, Musée Calvet.

Fig. 241. Simon de Châlons, *Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste* (détail), vers 1545. Besançon, Musée des Beaux-Arts.

Fig. 242. Simon de Châlons ? *Adoration des Mages* (détail), 1554 ? Collection particulière.

Le retable des Fortia entraîne une dynamique d'émulation : les frères Antoine, François et Jacques Romieu, respectivement marchands et chanoine de Saint-Didier, commandent le 7 janvier 1555 (reg. 62) pour cette même église de la Merci un retable pour le grand autel. Simon

de Châlons leur fournit un dessin conforme au sujet demandé, c'est-à-dire la *Mort de la Vierge* avec les douze apôtres et une apparition du Christ recevant l'âme de sa mère au-dessus du lit. La prédelle comprendra au milieu un *Ecce Homo* montrant les cinq plaies, accompagné de saint Antoine et saint François d'un côté, et de saint Jacques et saint Marc de l'autre. Les armoiries des donateurs et une inscription seront peintes dans la frise. Le contrat précise également que le cadre devra être peint d'or et d'azur, précisément sur le modèle du retable peint pour les Fortia une année auparavant dans la même église. La quittance finale des 33 florins restant à payer est dressée le 3 août 1555 (reg. 64). Le tableau est aujourd'hui perdu. Le 31 juillet de l'année suivante, Simon de Châlons établit un prix-fait avec le fustier Poncet Chapie (reg. 65), mais l'acte n'est pas détaillé, le notaire précisant que ce dernier est sous forme d'un « broulhart », c'est-à-dire un brouillon qui n'a pas été recopié dans ces minutes. Nous ne pouvons que subodorer que cette commande ait été pour un retable, qui pourrait correspondre soit à la *Résurrection de Lazare* de 1556 (cat. I.19), soit au *Christ entre saint Roch et saint Sébastien* de 1557 (cat. I.20), ou encore à une œuvre perdue non documentée.

Les peintures murales des Pénitents Blancs

D'autres types de documents attestent d'œuvres aujourd'hui perdues du peintre avignonnais. Dans son *Traité de la Compagnie de MM. les Pénitents blancs d'Avignon*, Jean Mahuet décrit abondamment un cycle de décors ornant la chapelle des Pénitents Blancs qu'il attribue à Simon de Châlons et qui est à présent détruit[647]. Nous transcrivons ici l'ensemble du passage consacré à ces peintures, passage fort riche en détails iconographiques :

> « ses murailles [de la chapelle] sont enrichies de casque costé d'admirables peintures en camayeu du fameux Peintre Simon de Chalon, qui representent en la seconde partie, les douze Apostres tenant châcun une cartouch remplie d'une sentence tirée de divers endrois de l'Escriture Sainte, mais en la premiere elles font voir les figures ravissantes en defferentes postures, de ces dix filles Payenne, si renommées dans l'antiquité, qui pour recompense de leur Virginité, qu'elles conserverent inviolable, reçeurent de Dieu le don de Prophetie, & predirent par inspiration divine, environ l'an du monde 2808, ou 3000, mille ans avant la venuë de IESUS-CHRIST, beaucoup de choses de l'Incarnation du Fils de Dieu, de sa Vie, de sa Mort & Passion, de sa Resurrection & du jugement universel, ce que S.

[647] Mahuet 1675, p. 19-23.

Augustin rapporte tout au long au Tom. 6 pag. 25 & au Tom. 7 pag. 211 de ses oeuvres, chascune de ces Filles, que l'on nomme Sibilles, tient une Cartouche dans laquelle on lit en latin la Prophetie que quelques uns luy attribuent. Celle que l'on nomme la Sibille Cumée porte cet écriteau. *In manus iniquorum & infidelium postea veniet*. C'est à dire. Il sera enfin livré entre les mains des meschans & des Infidelles. La Sibille Helespontique dit ainsy : *& coronam portabit spineam*. Il sera couronné d'épines. La Sibille Cumane. *Dabit autem in verbera ominò innocens tunc dorsum*. Alors ; l'Innocent se soumettra à la flagellation. La Sibille Phrigienne *In cibum autem fel & in sutim acetum dabunt*. Ils luy donneront du fiel pour viande, & du vinaigre pour brevage. La Sibille Tiburtine. *Mortis fato finiet triduum sopitus*. Il mourra enfin, mais il ne sera endormi que pendant trois jours. La Sibille de Samos. *Medio die nox erit tenebrosa nimis in tribus horis*. Il se fera une nuit obscure en plein jour qui durera trois heures. La Sibille Libique. *Nostae servitutis iugum in collo positum tollet*. Il portera sur son cou le joug de nostre esclavage. La Sibille de Delphe. *Miserabilis, ignominiosus, infirmus, ut miserabilibus spem praebat*, Il viendra miserable, méprisé, infirme, pour donner & relever l'esperance des miserables. La Sibille Persique. *Ipsum tuum cognosce Deum, nam Dei filius est*. Reconnois ton Dieu, car il est le vray fils de Dieu. Enfin la Sibille Erithrée tres-renommée de son temps, porte ces mots. *Fuge scelaratas Religiones, & vivo Deo famulare*. Fuys les Religions sacrileges, & sers au vray Dieu vivant. L'on void encore en ce vestibule, deux Autels en face, avec leurs Retables & tableaux enchassés dans des bordures dorées, celuy qui est à la main gauche, fait voir Iesus-Christ assis, qu'une troupe de soldats couronne d'épines [...] L'autre Autel qui est à la main droite en entrant represente nostre Seigneur Iesus-Christ portant sa Croix, comme allant au mont du Calvaire, environné de Soldas [...], ces deux tableaux sont travaillés tres délicatement dès l'an 1563 ».

Selon Mahuet, l'artiste serait également responsable de la réalisation des « beaux tableaux, faits par l'excellent Peintre Simon de Chalon, qui representent, en camayeuc presque blanc, les Prophetes, & quelques uns des plus illustres personnages du vieux & du nouveau Testament, en diverses postures, tenant en leurs mains des Cartouches, dans lesquelles on lit plusieurs sentences tirées de l'Ecriture Sainte, tres-bien & tres-doctement adaptées à la Penitence, & à la vie spirituelle, pour que les Confreres en les lisant, apprennent toujours quelque chose pour la

correction de leurs meurs, & pour leur avancement à la vertu »[648]. Chouvet décrit plus longuement le cycle des prophètes et en retranscrit les passages :

> « Le premier est tiré du prophète Jérémie : chapitre IV verset huitième : "Super hoc acciginte vos ciliciis, plangite et ululate quia non est aversa ira furoris Domini a vobis. - Couvrez-vous de cilices, pleurez, gémissez sur les maux qui vont fondre sur vous, et criez parce que la colère du Seigneur n'est pas encore apaisée." Le second est tiré du prophète Ezéchiel : chapitre XVIII verset trentième : "Convertimini et agite paenitentiam ab omnibus iniquitatibus vestris, et non erit vobis in ruinam iniquitas. - Convertissez-vous et faites pénitence de tous vos péchés, et l'iniquité n'attirera plus votre ruine." Et en d'autres endroits, on peut lire les textes qui suivent : Joel chapitre II verset treizième : "Scindite corda vestra, et non vestimenta vestra ; et convertimini ad Dominum Deum vestrum : quia benignus et misericors est, patiens et multae misericordiae. - Déchirez vos coeurs, et non pas vos vêtements ; et convertissez-vous au Seigneur votre Dieu parce qu'il est bon, compatissant, patient et miséricordieux." Psaume XCIV versets sixième, septième et huitième : "Venite adoremus, et procidamus : et ploremus ante Dominum qui fecit nos. Quia ipse est Dominus Deux noster ; et nos populus pascuoe ejus et oves manus ejus. Hodie si vocem ejus audieritis, nolite obdurare corda vestra. Sicut in exacerbatione secundum diem tentationis in deserto. - Venez tous, adorons le Seigneur, jetons-nous à ses pieds et pleurons amèrement nos fautes, parce qu'il est notre maître et notre Dieu, et que nous sommes son peuple qu'il nourrit dans ses pâturages, et ses brebis qu'il conduit avec la main. Si vous entendez aujourd'hui sa voix, gardez-vous bien d'endurcir vos coeurs, comme il arriva au temps du murmure qui excita sa colère ».

L'ensemble est encore complété d'extraits du nouveau testament, que nous ne reproduisons pas ici par souci de synthèse : Matthieu chapitre 18, verset 11 ; Matthieu chapitre 3, verset 2 ; Ephésiens 4, verset 23 : Epitre de St-Jean chapitre 2, verset 1 ; Hébreux chapitre 4, verset 16[649]. Chouvet note également la présence autour de la chapelle d'une double rangée de stalles en bois sculpté, du maître-autel et des statues de pierre. L'attribution de ces peintures à Simon de

[648] Mahuet 1675, p. 28-29,
[649] Voir Chouvet 1904, p. 84-85 pour les retranscriptions complètes.

Châlons a parfois été rejetée sous prétexte qu'elles auraient été réalisées en 1563 comme les deux tableaux datés que nous traiterons avec la problématique des collaborateurs, mais le texte demeure en réalité muet à ce sujet. Rien ne permet d'affirmer ou infirmer cette attribution et Mahuet donne de façon erronée les tableaux de 1563 au maître, déjà mort à ce moment-là. Cette hypothèse a d'ailleurs rapidement été abandonnée après la découverte de l'abbé Requin du testament du peintre rédigé en 1561 et le document citant son fils Elzéar comme héritier universel en octobre 1562[650]. Les peintures présumées de Simon de Châlons étaient selon les témoignages déjà en mauvais état au XVII[e] siècle[651] avant de disparaître au début du XVIII[e] siècle sous un ensemble de peintures de Pierre Parrocel et du chevalier Mignard, ce qui semble confirmer qu'il s'agissait bien de peintures murales[652]. En 1792, après la suppression des congrégations et des communautés religieuses, la confrérie s'éteint, le couvent des Dominicains et sa chapelle sont détruits, et les œuvres déplacées.

Après la fondation de la confrérie en 1527 par treize notables avignonnais et l'établissement au couvent des Dominicains en 1532, les Pénitents Blancs se livrent à plusieurs travaux d'aménagement de leur chapelle, dont le seul contrat retrouvé date de 1536. Le maçon, Nicolas Gast, reçoit le paiement final en 1543 « pour la chapelle et la voûte »[653]. Quelques années plus tard, en 1547, sont entrepris les premiers travaux de décoration : on commande au lapicide Louis Arnis une balustrade ornée de statues dans un contrat où Simon de Châlons est cité comme témoin[654]. En 1557, le peintre Imbert Gromet est engagé pour réaliser des peintures ornementales, dont des armoiries et des têtes de morts[655]. Selon nous, elles correspondent peut-être aux peintures sur la voûte « couverte de peintures de têtes de morts et d'ossements humains »[656]. La construction de la chapelle des Pénitents Blancs ayant été consacrée à la fin des travaux le 23 juin 1558[657], et Simon de Châlons ayant des liens documentés avec la confrérie et les artistes participant aux décors, il est tout à fait possible que cette dernière lui ait commandé les peintures de l'anti-chapelle. Celles-ci ont dû en outre être exécutées avant la consécration, c'est-à-dire avant la date de 1563 qui a porté à confusion[658]. Grâce au *Retable*

[650] Requin 1891.
[651] Michiels 1873, p. 331.
[652] Achard 1856a, p. 187.
[653] Breton 2011-2013, p. 64.
[654] BMA, ms. 5590, fol. 63.
[655] BMA, ms. 4510, fol. 17 ; Breton 2011-2013, p. 64
[656] Chouvet 1904, p. 82.
[657] Breton 2011-2013, p. 64.
[658] Plus récemment dans Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 50.

Grilhet redécouvert (cat. I.8), nous savons aussi à présent que notre maître était à l'aise dans l'art de la grisaille (du « camayeu » comme dit Jean Mahuet).

Les travaux de la chapelle durent jusqu'en 1572, lorsque les Pénitents achèvent manifestement la construction de la nef.[659] Cette information complique l'attribution à Simon de Châlons des tableaux des prophètes, situés précisément dans la nef de la chapelle. On peut toutefois imaginer que les tableaux aient été déplacés au cours du temps, car le thème des prophètes va de pair avec celui des sibylles et il est vraisemblable qu'ils aient fait partie d'une commande commune. Les longues descriptions de Jean Mahuet et de l'abbé Chouvet nous fournissent de précieux indices iconographiques allant dans ce sens[660] : les prophètes, aussi en grisaille, sont accompagnés, comme les sibylles, de passages « en gros Caractere Romain » d'extraits de leurs textes et de ceux des apôtres sur la repentance et le pardon. L'iconographie des sibylles est courante au cours du Moyen Age après leur intégration au domaine chrétien et aux figures annonciatrices du Christ et de sa Passion, ainsi que du Jugement dernier. Comme le souligne Mahuet, leur rôle apparenté à celui des prophètes se retrouve en effet chez saint Augustin. Emile Mâle note que le programme a vraisemblablement été conçu par un théologien qui suit non pas la tradition des douze sibylles de Filippo Barbieri, mais celle de Lactance, et donc de saint Augustin[661]. Le texte est d'ailleurs fidèlement cité des *Institutions divines* de Lactance[662]. Toujours selon Mâle, cet exemple est significatif de la différence des sibylles italiennes et françaises, au nombre de dix. En l'absence de documents plus précis, et en sachant que Mahuet donne les tableaux de 1563 au maître de façon erronée, il faut toutefois demeurer prudent sur l'attribution de ces peintures disparues à Simon de Châlons en l'absence de preuve documentaire.

Nous pouvons cependant nous interroger sur la ou les personnalités qui pourraient être à l'origine d'une telle commande au peintre. Car l'importance et la taille apparemment imposante du décor nous orientent, il est vrai, vers la figure de Simon de Châlons. Le recteur de la confrérie de Pénitents Blancs changeant chaque année, il est difficile de déterminer avec certitude le commanditaire des peintures. A titre d'hypothèse, nous pouvons mentionner les noms de Thomas Serre et Barthélémy Vedel, élus respectivement en 1558 et 1559. Les anciens

[659] Breton 2011-2013, p. 65.
[660] Mahuet 1675, p. 29-32.
[661] Mâle 1908, p. 282.
[662] Mâle 1908, p. 282.

recteurs étaient visiblement toujours liés à la confrérie. En effet, en juillet 1559, lors de la consécration du maître-autel la chapelle des Pénitents Blancs[663], une inscription gravée cite parmi les dignitaires *Joannes Posque, precentor*, c'est-à-dire Jean Posque, qui fut recteur en 1554[664]. Il est intéressant de relever le nom du recteur de 1556, Antoine de Rhodes[665], probablement de la même famille de Rhodes dont les armes ornent la *Vierge à l'Enfant* datée de 1553 et signée de Simon de Châlons (cat. I.16).

III.1.7. Conclusion

C'est peut-être l'une des dernières œuvres, ou ensemble d'œuvres, exécutées par Simon de Châlons, car gravement malade, il dresse son testament le 17 octobre 1561 au château de Sault, à environ septante kilomètres à l'est d'Avignon. Le château était la propriété du comte François d'Agoult (1528-1567), militaire expérimenté du roi Charles IX et descendant d'une des plus anciennes familles de la noblesse provençale. Nous ne savons pas pourquoi le peintre s'y trouvait lorsqu'il y fait rédiger ses dernières volontés. Y réalisait-il des travaux de peinture avant de succomber à la maladie ? Le prestige de ses commanditaires habituels ne jurerait pas avec une personnalité telle que François d'Agoult et le fait que le roi érige la seigneurie de Sault en comté précisément en 1561 (le 22 avril) pourrait justifier une commande artistique importante, et donc l'intervention du peintre le plus prestigieux de la région. Nous ne conservons pas de description de peintures ou de tableaux conservés au château, mais l'intérêt de la famille d'Agoult pour les arts et les lettres semble manifeste dès le XV^e^ siècle, comme en témoigne le rachat d'une partie de la librairie du roi René par Fouquet d'Agoult à sa mort en 1481[666]. François a en outre dû être exposé dès sa jeunesse à l'art de la cour de François I^er^ lorsqu'il devient son page en 1537, après le passage du roi au château de Lourmarin[667]. Le testament de Simon de Châlons fait de son fils Elzéar son héritier universel, lequel hérite de 1500 écus, ainsi du mobilier et des biens immobiliers. Simon meurt peu après, car nous l'avons vu, Elzéar loue au menuisier Guillaume Cote la maison de Bédarrides, autrefois propriété son père, en décembre 1561[668]. Son autre fils, Jean, frère chez les dominicains de Saint-Maximin, est désigné comme héritier particulier, tout comme son neveu Simon Chapel, fils de feue sa

[663] Chouvet 1904, p. 87.
[664] Mahuet 1675, p. 39 ; Pansier 1909, p. 116-117, d'après BMA, ms. 2382, fol. 164.
[665] Mahuet 1675, p. 40.
[666] Rouard 1831, p. 51. Fouquet était le chambellan et conseiller du roi René.
[667] Le château vieux est construit par Fouquet d'Agoult, seigneur du lieu, de 1495 à 1525, puis la mère de François, Blanche de Levis, fait construire le château neuf pour son fils en 1540.
[668] BMA, ms 4505, fol. 79. De son vivant, Simon de Châlons louait la maison de Bédarrides à la commune pour loger le barbier public (1558). Michiels 1873, p. 327 (*Inventaire des archives communales de Bédarrides*, art. CC, p. 29).

fille Peyronne de Mailly. Simon est enterré à Notre-Dame-la-Principale, dans la paroisse où il a vécu la plus grande partie de sa vie.

III.2. Le problème de l'atelier

A partir des années 1550, certains tableaux signés de Simon de Châlons présentent des différences de qualité significatives, vraisemblablement dues à l'intervention d'élèves. En-dehors de ces œuvres de collaboration, un événement particulier, l'Entrée du cardinal Farnèse à Avignon en 1553, nous permet de mieux évaluer la collaboration entre Simon de Châlons et ses confrères avignonnais sur un chantier d'ampleur. Le travail fourni par les artistes à cette occasion nous amène en outre à appréhender plus en détail leur métier d'un point de vue technique et matériel. Enfin, nous examinons plusieurs œuvres isolées mais stylistiquement redevables au maître avignonnais, afin d'aborder la question délicate de son influence sur ses contemporains.

III.2.1. Les collaborations au sein de l'atelier

Plusieurs raisons peuvent expliquer l'apparition de mains de collaborateurs dans les œuvres de fin de carrière de Simon de Châlons. D'une part, ce dernier reçoit un nombre accru de commandes dans la première moitié des années 1550, et d'autre part, c'est autour de cette période que ses premiers élèves semblent assez compétents pour intervenir de façon plus importante sur les tableaux.

La Résurrection du Christ de 1550

Nous avons déjà évoqué l'existence de la *Résurrection du Christ* signée « SIMON DE CHALON EN CHAMPAGNE L[A] PEINT » et datée de 1550 (fig. 243 ; cat. I.15). Aujourd'hui dans l'ancienne cathédrale Saint-Théodorit d'Uzès après un achat de l'abbé Chambon en 1810 (inscription sur le cadre), elle se trouvait auparavant dans la chapelle de la Résurrection de Notre-Dame-des-Doms depuis au moins le XVII[e] siècle[669]. L'appellation de la chapelle coïncidant avec le sujet de l'œuvre, il est plus que vraisemblable qu'elle ait été destinée à ce lieu. Le panneau se trouve toujours dans la chapelle à la fin du XVIII[e] siècle[670] avant d'être déplacé lors des événements révolutionnaires[671]. Nous ignorons qui est à l'origine de la commande, mais il s'agit sans doute d'un des nombreux chanoines de la Métropole imitant un de ses confrères, férus, nous l'avons vu, de l'art de Simon de Mailly.

[669] Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 37, 84.
[670] De Brosses 1799, p. 25.
[671] Breton 2013-2014, p. 209-210.

Fig. 243. Simon de Châlons et collaborateur, *Résurrection du Christ*, 1550. Uzès, ancienne cathédrale Saint-Théodorit.

Le tableau présente le thème traditionnel de la *Résurrection* avec le Christ surgissant de son tombeau, entouré des figures habituellement présentes dans la scène, avec les saintes femmes à gauche accompagnées d'un ange et cinq soldats effrayés sur la droite. Les tablettes tenues par les anges flanquant le Christ sont des extraits de Matthieu 28, 6-7 : « SVREXXIT NON EST [H]IC » et « PR[AECE]DE[T] VOS IN GALILEAN ». De même, le phylactère tenu par l'ange en bas devant le tombeau lit : « ECCE LOCVS VBI POSVERVNT EVM », avec la référence « MAT. XVIII ». Cette œuvre a été très durement jugée dans le catalogue de 1987 en raison, il est vrai, de sa faible qualité au sein du corpus de Simon de Châlons. Certaines proportions et raccourcis sont en effet maladroits et suggèrent naturellement l'intervention d'un élève ou d'un collaborateur moins habile. Grâce à une radiographie, le rapport de restauration de 1984 a par exemple mis en évidence l'existence d'un repentir au niveau de la tête du Christ (fig. 244), initialement inclinée de l'autre côté[672]. La restauration a aussi montré que la matière picturale

[672] Paris, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, dossier n° 97/39/174.

était usée à cause de nettoyages abusifs. Deux campagnes d'interventions ont pu être mises à jour, dont une première manifestement au XVIII[e] siècle car du bleu de Prusse est présent sur la surface. Des zones ont échappé aux retouches, comme le visage de Marie-Madeleine, l'ange au centre, l'ensemble des soldats, la tête du Christ et les anges dans le ciel. Certaines parties ont subi les changements de goût ultérieur, comme le drapé bleu qui fut recouvert de jaune. De manière générale, cette étude nous en apprend davantage sur la technique de peintre de Simon de Châlons. Le liant est fait d'huile de lin, c'est-à-dire une huile moins coûteuse de moins bonne qualité que l'huile de noix, et l'on trouve des pigments d'azurite et de vermillon, récurrents dans le corpus de l'artiste[673].

Fig. 244. Simon de Châlons et collaborateur, *Résurrection du Christ* (détail), 1550. Rapport de restauration : repentir au niveau de la tête du Christ. Uzès, ancienne cathédrale Saint-Théodorit.

Par endroits, l'application de la matière picturale est un peu grossière et concorde avec l'idée qu'un collaborateur a participé à l'exécution du panneau. Par exemple, la main de la Marie en rouge tenant un pot d'onguent est proportionnellement trop grande, tout comme la tête de Marie-Madeleine. Certains effets de matière sont aussi peu convaincants, comme la chair du bras du soldat appuyé sur le tombeau et de celui à la barbe grise. Au contraire, certaines parties sont de qualité supérieure, comme le soldat à genoux au premier plan, et la figure du Christ, évoquant davantage le pinceau du maître. On reconnaît par ailleurs facilement ses morphotypes habituels : les Marie évoquent les traits de la *Vierge à l'enfant* présumée de 1539 (fig. 70 ; cat. I.3), avec lesquelles partagent un petit nez pointu, alors que la tête du Christ se compare aisément au berger tenant le berceau dans l'*Adoration des bergers* vendue par le Dorotheum (fig. 195 ; cat. I.13), avec des yeux un peu globuleux.

[673] Paris, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, dossier n° 97/39/174.

La révélation du repentir nous informe également sur les choix formels liés à l'emploi de différents modèles gravés. En effet, la partie supérieure du corps du Christ (fig. 246) se base sur *Le Christ, la Vierge et saint Jean-Baptiste avec saint Paul et sainte Catherine* de Marcantonio Raimondi d'après Raphaël (fig. 245). La version de Simon de Châlons étant inversée, il n'est pas clair si l'artiste a eu accès à une version en miroir de l'estampe originale, ou s'il a procédé à ces changements indépendamment de cette dernière. Cette hypothèse serait confirmée par le repentir de la tête du Christ, illustrant une nouvelle fois la liberté que le peintre prend avec les gravures. Simon de Châlons interprète du reste à sa manière le halo de lumière entourant le Christ sortant des nuages dans l'estampe de Marcantonio Raimondi.

Fig. 245. Marcantonio Raimondi (d'après Raphaël), *Le Christ, la Vierge et saint Jean-Baptiste avec saint Paul et sainte Catherine* (détail).

Fig. 246. Simon de Châlons et collaborateur, *Résurrection du Christ* (détail), 1550. Uzès, ancienne cathédrale Saint-Théodorit.

Comme à son habitude, le reste du panneau est un *patchwork* de diverses estampes italiennes : la Marie au drapé rouge et la Madeleine tenant des pots (fig. 249) sont des citations directes, légèrement modifiées, des deux mêmes figures dans la *Mise au tombeau* de Luca Penni, gravée par Martino Rota (fig. 247). On reconnaît distinctement les positions et les visages des deux femmes, de même que la coiffure aux tresses circulaires de Marie-Madeleine. Pour l'ange agrippant le linceul, Simon de Châlons emploie son homologue dans *La Vierge lavant les pieds du jeune Christ* de Giulio Romano (fig. 248), gravée par Giulio Bonasone, à nouveau en modifiant de petits détails comme le mouvement des mains ou le costume de la figure.

Fig. 247. Martino Rota (d'après Luca Penni), *Mise au tombeau* (détail).
Fig. 248. Giulio Bonasone (d'après Giulio Romano), *La Vierge lavant les pieds du jeune Christ* (détail).
Fig. 249. Simon de Châlons et collaborateur, *Résurrection du Christ* (détail), 1550. Uzès, ancienne cathédrale Saint-Théodorit.

Les sources des soldats peuvent toutes être reliées à des modèles de la Péninsule, dont certains sont rarement employés par le peintre avignonnais. C'est le cas du soldat genoux à terre et main sur son épée (fig. 251), repris du premier plan d'une scène de bataille de Titien reproduite en gravure par Gaspare Ruina de Corte vers 1540 (fig. 250), mais réinterprété de façon plus souple. Celui à la barbe grise et agrippant lui aussi son épée de la main droite est une citation directe du soldat à l'extrémité droite de la *Conversion de saint Paul* d'Enea Vico d'après Francesco Salviati, dont il reprend également l'idée du casque plumé. Le cas de l'homme s'appuyant sur le tombeau est plus problématique. Son mouvement du bras gauche tenant son drapé semble toutefois être une reprise de la figure masculine agrippant le tissu dans la *Femme nue vue de dos* de Marcantonio Raimondi, toujours d'après Raphaël. Enfin, le soldat fuyant au fond paraît être une variation du guerrier soulevant le drap dans la *Mort de Zimri et Cozbi* de Raimondi, peut-être d'après Giulio Romano. Cette figure en mouvement est du reste récurrente dans le corpus de Raphaël : Mercure dans le *Jugement de Pâris*, toujours reproduit par Raimondi, adopte exactement la même position. Comme nous l'avons vu précédemment, l'année 1550 voit Simon de Châlons exécuter un très grand retable de 30 pans sur 14. Il est donc probable qu'il ait confié en partie l'exécution du panneau de la *Résurrection* à un de ses apprentis afin de remplir ses autres obligations.

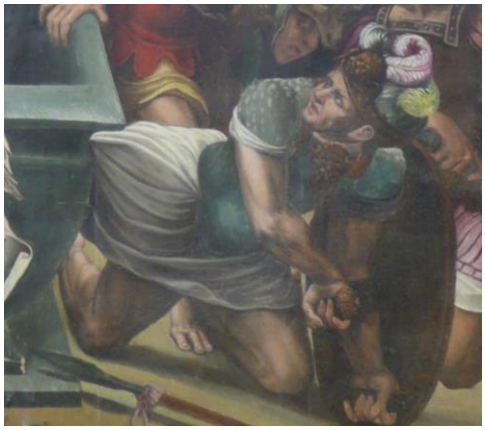


Fig. 250. Gaspare Ruina de Corte (d'après Titien), *Scène de bataille* (détail), vers 1540.

Fig. 251. Simon de Châlons et collaborateur, *Résurrection d'Uzès* (détail), 1550. Uzès, ancienne cathédrale Saint-Théodorit.

La Résurrection de Lazare de 1556

Egalement conservée dans l'ancienne cathédrale Saint-Théodorit d'Uzès après le don de l'abbé Chambon en 1810, la *Résurrection de Lazare* (fig. 252 ; cat. I.19) est reconnue dans la littérature comme une œuvre de Simon de Châlons depuis 1899[674]. Au contraire de ce qu'affirme le catalogue marseillais de 1987[675], elle ne comporte pas la signature du peintre mais uniquement l'inscription « 1556 PINXIT ». Sa provenance est indéterminée. Selon Esprit Calvet et le chanoine Néry[676], une *Résurrection de Lazare*, dont l'artiste n'est pas précisé, se trouvait dans l'église Saint-Agricol avant la Révolution, mais un tableau du même sujet est noté dans l'église Saint-Didier par les inventaires révolutionnaires. Marie-Claude Léonelli et Sophie Kovalevsky ont émis l'hypothèse qu'il puisse s'agir de la *Résurrection de Lazare* commandée en 1551 par le protonotaire apostolique Gaspard de Ponte, que l'on rencontre dans les documents de la Métropole, au menuisier Pierre Trosset et un peintre dont le nom n'est pas mentionné[677]. Bien que le costume de protonotaire et l'âge du donateur peuvent correspondre à Gaspard de Ponte, l'écart chronologique est selon nous bien trop important pour coïncider avec cette œuvre, Simon de Châlons mettant, d'après les documents conservés, au maximum dix mois pour achever un retable.

674 Tremond (du) 1899, p. 443.
675 Marseille 1987, p. 203-204, n°39.
676 Breton 2013-2014, p. 211.
677 Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 38-40, 63

Fig. 252. Simon de Châlons et collaborateur, *Résurrection de Lazare*, 1556. Uzès, ancienne cathédrale Saint-Théodorit.

Malgré l'absence d'une signature, l'attribution peut être maintenue par une analyse stylistique, mais il faut de toute évidence envisager une collaboration avec un membre d'atelier, certaines figures étant trop éloignées de la manière du maître avignonnais. Le panneau a été restauré dans les années 1990 : des retouches anciennes « de goût » ont été détectées, notamment des changements de couleurs comme le drapé bleu qui était recouvert de jaune, laissant penser qu'un même peintre serait intervenu tardivement sur les deux panneaux d'Uzès[678]. A présent restaurée, la *Résurrection de Lazare* révèle, il est vrai, une culture identique à celle de Simon de Châlons, à commencer par les modèles employés pour sa composition. L'inspiration principale du panneau trouve sa source dans le tableau du même sujet de Sebastiano del Piombo (fig. 165), conservé à l'époque dans la cathédrale Saint-Just-et-Saint-Pasteur de Narbonne et que nous avons déjà évoqué dans le cadre du concours de 1547. N'ayant pas été reproduit en estampe, il faut imaginer que Simon de Châlons ou une de ses connaissances s'est rendu à Narbonne et en a ramené des études. La célébrité entourant le tableau s'observe dans les nombreuses copies d'époques et l'influence qu'elle exerce sur des peintres locaux, comme

[678] Paris, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, dossier n° 97/39/174.

l'auteur languedocien anonyme d'une *Multiplication des pains*, réalisée elle aussi en 1556 et conservée dans la cathédrale de Narbonne (fig. 253)[679].

Fig. 253. Peintre actif en Languedoc, *Résurrection de Lazare*, 1556. Narbonne, cathédrale Saint-Just.

L'intelligence scénographique et iconographique de Simon de Mailly s'illustre à nouveau ici par un jeu subtil de formules empruntées à Michel-Ange à plusieurs niveaux. Sachant peut-être que la figure de Lazare chez Sebestiano del Piombo se base sur un dessin célèbre de Michel-Ange, notre peintre cite non seulement le panneau de Narbonne, mais il reprend surtout pour son Lazare (fig. 255) la figure sous le Christ tenant l'échelle dans le *Jugement dernier* de la chapelle Sixtine (gravé en 1548 par Niccolò della Casa, fig. 254). D'autres figures masculines citent précisément le panneau de Londres, comme l'homme de profil pointant du doigt Lazare ou encore celui aux mains levées près de son visage.

[679] Elsig 2020, p. 181.

Fig. 254. Niccolò della Casa (d'après Michel-Ange), *Jugement dernier* (détail), 1548.

Fig. 255. Simon de Châlons et collaborateur, *Résurrection de Lazare* (détail), 1556. Uzès, ancienne cathédrale Saint-Théodorit.

Nous retrouvons certains modèles familiers de Simon de Châlons, telle la femme voilée de profil qui évoque à l'esprit les compositions d'Andrea Solario, notamment la Vierge de douleur qu'il déjà copiée, mais aussi la Vierge de la *Piéta* du Louvre, également de Solario. La petite ruine décorant le paysage qui s'ouvre au dernier plan semble être fortement inspirée du bâtiment dans la *Famille sur le rivage* de Benedetto Montagna, réalisé vers 1515-1520. Enfin, la femme agenouillée en bas à droite (fig. 257), dont le profil est très proche de la sainte Elisabeth de la *Sainte Parenté* de 1543 (cat. I.4), paraît citer la figure féminine au centre de *Flore donnant une couronne à une femme* de Giulio Bonasone d'après Giulio Romano (fig. 256).

Fig. 256. Giulio Bonasone (d'après Giulio Romano), *Flore donnant une couronne à une femme* (détail), vers 1550.

Fig. 257. Simon de Châlons et collaborateur, *Résurrection de Lazare* (détail), 1556. Uzès, ancienne cathédrale Saint-Théodorit.

Cependant, la femme de trois-quarts portant un collier de perle à sa gauche (fig. 257) est très différente de ce que nous pouvons attendre du maître avignonnais et est assurément à rendre à un élève, plus ancré dans l'esthétique des années 1550. Il s'agit peut-être du même collaborateur ayant participé à la réalisation de la *Résurrection du Christ* de 1550 (cat. I.15), car nous retrouvons les mêmes raccourcis maladroits et les proportions légèrement déréglées, comme dans la main de Lazare s'appuyant sur le tombeau, identique à celle du soldat faisant le même geste. Dans l'ensemble, les œuvres de Simon de Châlons sont stylistiquement cohérentes et de qualité relativement constante. Hormis les deux tableaux d'Uzès trahissant la participation d'un membre d'atelier, il semble bien que le peintre ait majoritairement réalisé ses commandes par lui-même.

III.2.2. L'Entrée du cardinal Farnèse

Alors que l'atelier connaît une activité florissante, Simon de Châlons est engagé par les consuls de la ville pour réaliser les décors de la somptueuse Entrée du cardinal légat Alexandre Farnèse, qui visite Avignon pour la première fois en mars 1553. Les nombreux documents conservés et les témoignages contemporains nous permettent de mieux appréhender non seulement l'histoire des usages sociaux et politiques avignonnais manifestés par l'art, mais surtout les conditions et la matérialité du métier de peintre, ainsi que la position dominante de Simon de Châlons parmi ses confrères.

Le 16 mars 1553, le cardinal légat Alexandre Farnèse, dit « Il Grand Cardinale », fait son entrée solennelle dans la ville d'Avignon. Elu cardinal en 1534 au jeune âge de 14 ans par son grand-père le pape Paul III, il devient vice-chancelier de l'Eglise et archevêque d'Avignon en 1535, après la mort du cardinal Hippolyte de Médicis. Célèbre pour son mécénat et son appartenance à une dynastie d'hommes politiques et religieux puissants, Alexandre Farnèse est également resté dans les mémoires pour avoir exercé la fonction de légat en Avignon à partir de 1541. En tant que terre papale, Avignon est depuis le XIV^{e} siècle un avant-poste de la culture italienne, statut qui sera d'autant plus exacerbé par l'élection d'un dirigeant lui aussi italien. Le légat est un prélat choisi par le pape qui avait à charge de représenter et exercer son autorité et sa juridiction là où le souverain pontife ne pouvait se rendre. Alexandre Farnèse n'ayant lui-même jamais séjourné sur le long terme à Avignon, un vice-légat qui y demeurait de façon permanente faisait office de représentant. C'est Philibert Ferrier, évêque d'Ivrée, qui est le premier à

occuper ce poste durant la légation d'Alexandre Farnèse[680]. Il est suivi d'Alexandre Campeggi, évêque de Bologne[681].

Les entrées solennelles existaient déjà en Avignon avant l'arrivée des papes en 1309. La première connue est celle de Raymond VI, comte de Toulouse, en 1216[682]. Après leur départ, les rois de France, les légats représentant le pontife et autres visiteurs illustres continuent à être honorés par ces cérémonies d'entrées grandioses. Au XVI[e] siècle, bien qu'elles soient assez rares, elles sont supervisées par le conseil de ville et ses trois consuls. En outre, les magistrats municipaux veillent à ce qu'un livret imprimé relatant l'événement soit rédigé afin de le mémorialiser et de le célébrer, mais aussi d'expliquer les subtilités des allégories élaborées et de rendre immuable un moment éphémère par sa nature même[683]. L'entrée du cardinal Farnèse en 1553 est ainsi la première à être retranscrite par Honoré Henry sous forme imprimée (*La magnifique entree du reverendissime et tres illustre seigneur, Monseigneur Alexandre, Cardinal de Farnez, Vichancelier du Sainct siege apostolique, et Legat de la ville et Cité d'Avignon, faicte en icelle le XVI mars 1553*). Le document prend également une forme juridique à employer en cas de contentieux. Malgré la disparition inévitable des images, le livret, en les évoquant, permet d'en fixer le souvenir, accessible aux lettrés, aux humanistes, voire aux artisans en mesure d'en comprendre le contenu.

Formellement, l'entrée consiste en un accueil formalisé de celui qu'on veut honorer à la porte Saint-Lazare, lequel est ensuite mené par un cortège à travers un itinéraire précis dans la ville[684]. Près de la porte est installée une tribune aux harangues depuis laquelle étaient déclamées des paroles rituelles. A la différence d'une entrée royale, l'entrée d'un légat prévoyait l'aménagement d'une chapelle temporaire sous forme de dais[685]. Ce dais fait partie des éléments codifiés les plus importants de la cérémonie. Les chroniques de l'époque relatent en détails la forme et la couleur qu'il doit prendre et l'usage qu'on en fait : les trois consuls, le viguier (un magistrat aux fonctions analogues à celles d'un prévôt), et d'autres membres de l'élite locale doivent saisir les six montants lorsqu'il est utilisé comme instrument d'honneur[686]. Ces montants sont faits de bois peints de couleurs significatives et avec les armoiries du visiteur

680 Vallentin 1890, p. 4.
681 Vallentin 1890, p. 4.
682 Forbin (de) 1997, p. 7.
683 Pauwels 2014, p. 185.
684 Rouchon 2008 [en ligne], https://journals.openedition.org/cdlm/4362 (consulté le 23.02.2021).
685 Rouchon 2008.
686 Rouchon 2008.

honoré. Les rues que le cortège traverse sont ornées de tentures. Des décors éphémères sont aussi réalisés par des artisans locaux sous la direction d'un architecte ayant conçu le programme, en général d'après les nombreux traités représentant les antiques, tels que celui de Sebastiano Serlio sur les Joyeuses Entrées en 1549. On y trouve notamment des architectures éphémères comme des arcs de triomphe ou des tableaux vivants permettant de façonner l'espace urbain et de recréer par là une pompe antique digne des empereurs romains.

Symboliquement, la procession sert donc à visualiser la prise de possession consentie du légat, qui endosse son rôle de dirigeant et de protecteur, tout en réaffirmant la souveraineté du pape dont il est le représentant[687]. Le faste visuel de la cérémonie devient acte politique : il lui permet de se faire connaître physiquement et publiquement aux citoyens et de manifester son pouvoir par des signes visibles. L'entrée du cardinal Farnèse n'échappe pas à la règle. Présent en France dès 1552, il est déjà contacté par le conseil de ville d'Avignon en novembre de cette année alors qu'il se trouve à Lyon[688]. Ayant promis d'arriver en décembre, les consuls contractent un prêt faramineux de 1000 écus à 7 % d'intérêt pour assumer le coût des préparations[689]. L'ensemble des dépenses atteint la somme de 2000 écus, sans compter les cadeaux habituels au légat et au vice-légat. Alexandre Farnèse ne quitte finalement Lyon que le 1er mars 1553, pour arriver à Avignon neuf jours plus tard.

Le livret rédigé par Honoré Henry illustre bien ce phénomène d'émulation et de célébration à l'Antique. L'ouvrage, dédié aux consuls de la Ville dont fait partie Gilles Breton que nous avons déjà rencontré, déclare que la cérémonie a pour but d'accueillir Alexandre Farnèse, qui est ici comparé à Agésilas, roi de Sparte, célèbre chef militaire au courage et à la grandeur d'âme réputés. Dans un style hyperbolique, Honoré Henry rapporte que la cérémonie fut « trop plus belle et magnifique » que l'écrit ne peut transmettre, et qu'elle fut plus impressionnante que la description du Temple d'Apolidon dans l'*Amadis*. De nombreux autres motifs et modèles de l'Antiquité sont employés, aussi bien dans les costumes des participants, comme une femme en satin rouge « à la façon des anciennes Emperieres de Rome », que dans les éléments décoratifs tels qu'une fontaine ornée des figures des trois Grâces et de la Charité ainsi que d'un vase ionique à la tête de Méduse[690]. Comme le note Richard Cooper, un élément créé

[687] Rouchon 2008.
[688] Cooper 2007, p. 136.
[689] Cooper 2007, p. 136.
[690] Cooper 2007, p. 137-138.

pour l'occasion est intéressant à plus d'un égard : l'emblème réalisé chaque année à Noël et utilisé pour l'année à venir. Pour 1553, il présente la tiare papale, les clés de saint Pierre, un chapeau de cardinal dont deux colombes avec une branche d'olivier descendent, deux cornes d'abondance, deux palmes et deux mains jointes avec la devise « *Sic omnia prospera* »[691]. Cet emblème, représentant l'unité et la paix apportées par la papauté et le cardinal légat, est combiné avec les armes de Farnèse et des six fleurs de lys, soulignant l'alliance de la France et des Farnèse. Nous pouvons y voir une représentation métaphorique du statut d'Avignon, celle-ci étant autant loyale à Rome et au pape qu'au royaume de France. La profusion héraldique lors de la cérémonie d'entrée joue donc un rôle fondamental pour « une appropriation symbolique temporaire de l'espace urbain »[692].

L'Entrée par les documents d'archives et les sources anciennes

Nous conservons de nombreuses pièces d'archives des comptes de la Ville recensant les commandes des consuls pour les préparations de l'entrée du cardinal à partir de la fin de l'année 1552, notamment celles à Simon de Châlons. Bien que les contrats ne précisent pas la nature exacte des travaux, les documents révèlent les très nombreux matériaux fournis à ce dernier et à ses collaborateurs (fig. 258-259). A de rares exceptions près, Simon de Châlons est le seul à recevoir des paiements pour des pigments. Il est aussi rémunéré de manière bien plus conséquente que ses collègues, avec des journées payées entre 26 et 30 sous (la somme la plus élevée pour une journée de travail de ses compères s'élève à 17 sous, pour une moyenne de 9 sous). Nous pouvons donc raisonnablement émettre l'hypothèse qu'il était à la tête de l'équipe de peintres, dont son fils Elzéar faisait semble-t-il partie. La présence parmi les consuls de Gilles Berton, qui a probablement racheté la version perdante du *Retable Grilhet*, a peut-être favorisé le choix de l'artiste. On trouve également aux côtés de ce dernier les noms des peintres Louis de Champclaus, Antoine et Pierre Duplan, Jean Paytot, Imbert Gromet, Claude Roc, Jean Brotin, André Vétal, Nicolas Vemians, Gonet Chanis ou encore Jean de Linga. Notons que de façon générale, le salaire octroyé à Simon de Châlons est très élevé pour l'époque : à titre de comparaison, un maître maçon du Comtat Venaissin à la fin du XVIe siècle, soit un corps de métiere considéré comme un haut salaire de l'artisanat, est rémunéré par jour 10 sous en hiver et 15 sous le reste de l'année[693].

[691] Cooper 2007, p. 138-139.
[692] Rouchon 2008.
[693] Le Roy Ladurie 1996, 1, p.273.

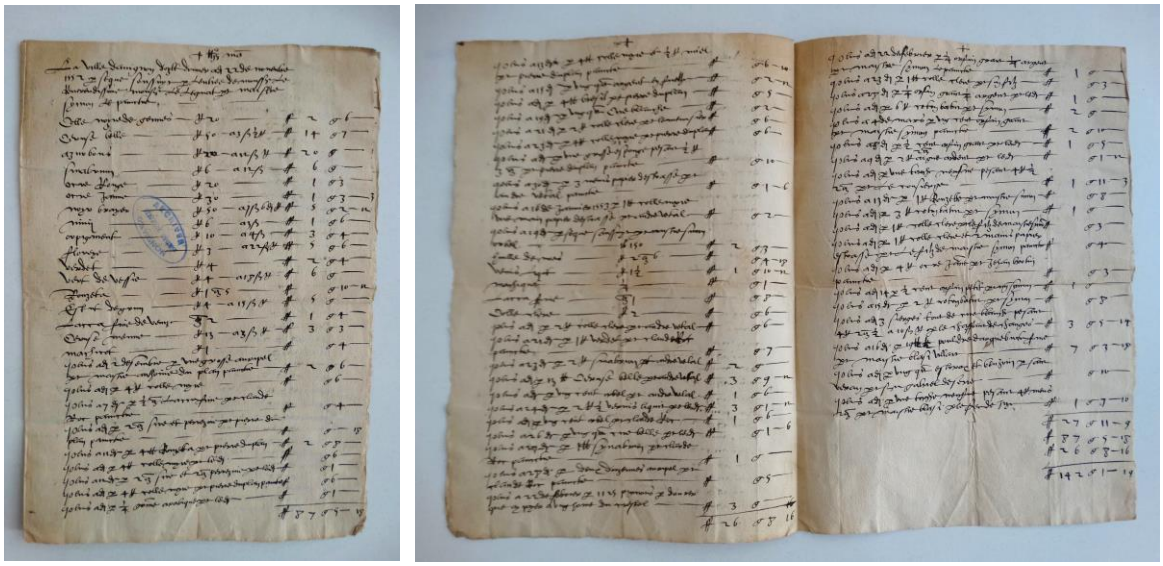


Fig. 258-259. Liste des matériaux fournis à Simon de Châlons et à d'autres peintres pour l'Entrée Farnèse. Avignon, Archives municipales, CC 468, Comptes de Gaspard Droin, dépenses extraordinaires, non numéroté.

Nous trouvons une grande variété de pigments fournis à Simon de Mailly : des bleus (florée et azur), des verts (verdet, vert de vessie), des rouges (ocre rouge, cinabre, rosette, rouge de minium, dit « *mini* »[694]), des jaunes (ocre jaune, orpiment, massicot, le stil de grain, dit « *estut de grum* »[695]), des blancs (céruse, céruse menue), et du noir broyé. On lui octroie par la suite des ingrédients essentiels à la préparation desdits pigments, comme de l'huile de noix, du vernis liquide, de la laque fine, de la colle claire, de l'aigue ardent, du papier « *d'estrasse* » et du coton battu (pour appliquer les feuilles d'or). Quantitativement, le blanc et le noir sont les pigments les plus employés, suivis de l'ocre jaune, de l'ocre rouge et de l'azur, de l'orpiment, du cinabre et des verts, de la rouzette et du massicot. Il n'est pas étonnant de voir le blanc et le noir utilisés majoritairement (un très grand nombre de textes poétiques et allégoriques ornaient les décors), tout comme le jaune, rouge et bleu pour les armoiries d'Alexandre Farnèse (*d'or à six fleurs de lys d'azur*) et de la Ville d'Avignon (*de gueules à trois clefs d'or posées en fasce*), elles aussi reproduites de très nombreuses fois. Les pigments les plus chers sont la florée, le vert de vessie, le stil de grain, l'azur et le cinabre. Les consuls semblent bien n'avoir reculé devant aucune dépense en accordant également au peintre des biens importés, comme de la colle noire de Gênes et de la laque de Venise, ainsi que de l'or et de l'argent.

[694] Nous remercions Victor Lopes pour cette information.

[695] Nous remercions Victor Lopes pour cette information. Le stil de grain était formé à partir de la baie de neprun dite la baie d'Avignon.

Les quantités d'or et d'argent nécessaires étant vraisemblablement trop importantes pour l'ensemble des décorations, de l'oripeau (« *auripel* ») a aussi été employé. Ces feuilles battues de laiton ou de cuivre avaient l'apparence de l'or ou du bronze antique et permettaient de rendre un effet doré à moindre coût. Le fait qu'« *une grosse auripel* » et « *deux douzènes auripel* » soient données respectivement aux peintres Antoine Duplan et Claude Roc, et que la ligne suivante mentionne l'impressionnant nombre de 1125 pignons à « *dourer* », laisse imaginer que ce matériau est employé à cet effet. Un mandat individuel engage précisément Antoine Duplan pour dorer 1125 « *pignes* » « *pour l'entrée de Mgr le légat* », pour le prix de 4 livres et 10 sous[696]. Un autre engage Jean de Linga (ou Langue) pour dorer 1000 pignons supplémentaires[697]. Il est aussi intéressant de relever que Honoré Henry cite « les pignons dorés » ornant un grand portique éphémère à la Place du Change[698]. La « *grosse esponge* » payée à Pierre Duplan doit également avoir une fonction similaire au coton battu, c'est-à-dire pour lisser les feuilles d'or (ou d'oripeau) qui viennent d'être appliquées sur le mordant. De même, l'orpiment a dû être employé comme substitut de l'or, son aspect minéral étincelant et son nom original d'*auripigmentum* évoquant la précieuse substance[699].

Les pigments employés peuvent en outre fournir des indices sur le type de peintures exécutées ainsi que sur leur processus de fabrication. Par exemple, le massicot, d'une tonalité plutôt froide, « est utilisé depuis le XV^e^ siècle pour le traitement des lumières et des reflets métalliques »[700], alors que les ocres, qui sont des terres semi-transparentes, sont employés pour réaliser des ébauches ou la végétation, ainsi que les ombres[701]. Parmi les différents types de laques fournies aux peintres, relevons la présence de bois brésil (payé à Pierre Duplan), dont l'importation en Europe est constante depuis le Moyen Age[702]. Comme le souligne Roger de Piles en 1684, on trouve en général deux types de laques : la fine, comme celle dite de Venise, est plus chère et sert aux carnations, alors que la grosse est plutôt utilisée pour esquisser de grandes ébauches, comme les drapés[703]. Parmi les ingrédients fréquemment cités dans la liste, nous trouvons différentes colles : de la colle claire, de la colle noire, et de la colle noire de Gênes. Tout comme la gomme arabique fournie à Pierre Duplan, celles-ci sont employées

[696] BMA, ms. 5712, fol. 515.
[697] BMA, ms. 5712, fol. 515.
[698] Henry 1553, D iii.
[699] Ball 2005, p. 100.
[700] Elsig et Lopes 2014, p. 19.
[701] Elsig et Lopes 2014, p. 20.
[702] L'appellation de « bois brésil » date du XVI^e^ siècle mais ce type de bois est importé depuis les Indes dès le Moyen Age.
[703] Cité de Elsig et Lopes 2014, p. 20.

comme liants aqueux, notamment pour les pigments et les laques, et sont utilisées en combinaison avec de l'huile. Simon de Châlons reçoit ici de l'huile de noix, dont la qualité est jugée supérieure aux huiles d'œillet et de lin car elle permet de mieux préserver l'éclat des couleurs[704]. Pour économiser l'huile, on utilisait parfois des siccatifs d'essence végétale, comme l'aigue ardent fourni à notre peintre avignonnais. Dès le XVI[e] siècle, on pouvait également ajouter de la résine au mélange huileux (voir la « *perresine* » donnée à Pierre Duplan)[705]. Enfin, les « *vernis liquit* » sont appliqués pour protéger la couche picturale. D'autres sources contemporaines nous informent sur les matériaux et outils quotidiens des artistes : le peintre Imbert Gromet est, par exemple, contraint d'accepter, en guise de paiement pour un retable, un mortier et un pilon pour broyer les pigments[706]. Une liste de frais que nous avons trouvée dans les comptes de l'Entrée Farnèse, intitulée « *La despense pour les peintres* », fait mention aussi « *de soye de porc pour fere les pinseaulx des peinctres* » ou encore de « *200 feuilles de papier de chapperon* »[707].

Nous avons pu retrouver un paiement de la Ville, daté du 8 avril 1553, qui offre d'autres détails précieux sur l'activité des peintres lors de cet événement particulier : le billet précise qu'un échafaudage (« *chaffaus* ») est payé à Simon de Châlons, ainsi que 1080 cannes, probablement destinées à sa construction. Le même jour, notre peintre donne donc quittance (fig. 260), écrite de sa propre main, aux consuls pour les 50 florins reçus pour le travail fourni (reg. 55). La mention de cet échafaudage est très intéressante car la liste des paiements de matériaux précise que la Ville lui doit « *3 sierges tout de sire blanche pesant 4 lb, 2 onze ½ ; à 10s lb. per le chaffaut des Changes* », pour la somme de 2 florins, 5 gros et 14 deniers. Ces bougies ont dû servir à travailler de nuit, car les travaux se déroulent durant les mois d'hiver, c'est-à-dire avec un temps d'ensoleillement limité. Cette hypothèse semble aussi corroborée par le paiement « *pour une lanterne* » destinée aux peintres[708]. Ces informations indiquent également que de manière générale, les peintres ont dû être extrêmement sollicités des mois de novembre à mars. Le « *chaffaus* » payé à Simon de Châlons semble donc bien correspondre à celui de la place du Change, ce qui paraît logique car rappelons que c'est là qu'il habitait. Un « *menusier* » anonyme étant mentionné dans la liste de paiements (pour de la colle claire), c'est sûrement un

[704] Elsig et Lopes 2014, p. 21.
[705] Elsig et Lopes 2014, p. 21.
[706] BMA, ms. 5712, fol. 258.
[707] AMA, CC 468, Comptes de Gaspard Droin, dépenses extraordinaires, non numéroté. Cette même liste mentionne « *A maistre Symon pour de croye blanche* », au prix de 1 florin, 8 gros.
[708] AMA, CC 468, Comptes de Gaspard Droin, dépenses extraordinaires, non numéroté.

membre de ce corps de métier qui s'est chargé de construire et mettre en place cet échafaudage[709]. Les noms de fustiers apparaissent en outre dans les billets de paiements. Comme nous le verrons avec la description des décors, les échafaudages étaient évidemment nécessaires à la fabrication des architectures feintes monumentales. L'ensemble de ces documents permet ainsi de mieux appréhender et comprendre l'organisation matérielle d'un chantier dont Simon avait visiblement la charge, exacerbant d'autant plus son statut de domination parmi ses confrères.

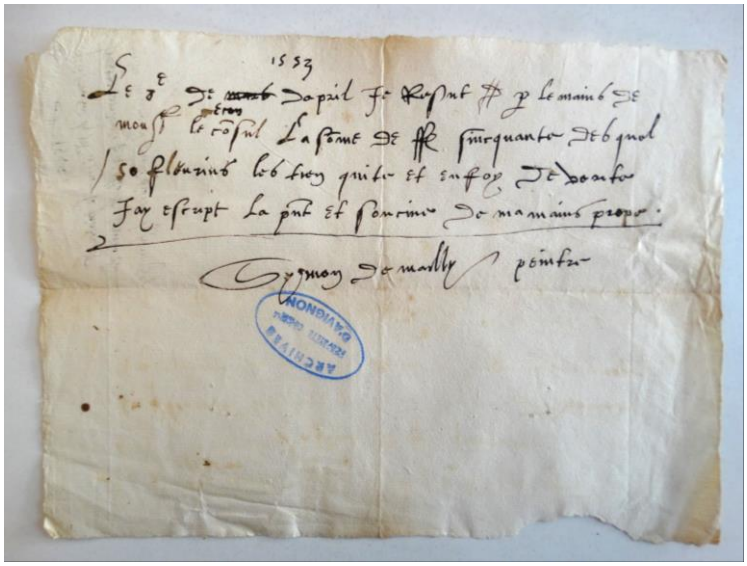


Fig. 260. Quittance écrite de la main de Simon de Châlons (reg. 55). Avignon, Archives municipales, CC 468, Comptes de Gaspard Droin, dépenses extraordinaires, non numéroté.

Nous l'avons dit, ce statut privilégié se reflète dans les salaires octroyés aux onze autres peintres payés régulièrement pour leurs journées de travail. D'autres reçoivent en plus des mandats précis, par exemple pour la peinture d'armes « *et aultres* » pour Louis de Champclaus ; Jean de Linga réalise 1250 armes, deux douzaines de grandes armes pour la porte Saint-Lazare, là où commence l'Entrée, et, « *troys verriers pour mettre à S. Veran* », qui constitue une des étapes[710]. Jean Lantique reçoit également un mandat. De façon intéressante, les billets des comptes recensant les journées de travail des artistes sont résumés en quelques lignes par une main italienne au dos du document, notamment pour les « *giornate pagate* ». Cela s'explique évidemment par une présence des Italiens à la cour du légat, offrant un aperçu de l'administration des dépenses dans une ville à double culture.

[709] Le terme de *fusterius* en Provence qualifie aussi bien le charpentier que l'échafaudeur. Baud et al. 1996, chapitre 1 [en ligne], https://books.openedition.org/alpara/1767#ftn3 (consulté le 25.01.2021).
[710] BMA, ms. 5712, fol. 515.

Pour le cas de Simon de Châlons, nous possédons plusieurs de ces billets permettant de connaître une partie de son salaire total (il manque visiblement des paiements). En décembre 1552, il est payé le 4 pour dix jours pour 25 florins, le 10 pour six jours pour 15 florins, le 12 pour cinq jours pour 12 florins, le 18 pour six jours pour 15 florins et le 24 pour six jours pour 15 florins. Le mois de janvier 1553 le voit recevoir 36 florins pour dix-sept journées de travail, et le 2 février, il est payé 17 florins pour huit jours. Une fois ces salaires accumulés, cela revient à cinquante-huit jours de travail pour la somme de 135 florins. A cela, il faut ajouter les 50 florins reçus en avril lorsqu'il signe une quittance de sa main, amenant le total à 185 florins. Si nous ajoutons encore le prix de l'ensemble du matériel qui lui est octroyé (85 florins, 129 gros et 72 deniers, c'est-à-dire 95 florins, 9 gros et 72 deniers), nous arrivons à la somme de 270 florins, 129 gros et 72 deniers, soit, une fois, la conversion faite[711], 280 florins et 12 gros. Cette somme devait toutefois être bien plus conséquente, les travaux durant jusqu'à la mi-mars, mois pour lequel nous ne conservons pas de paiements si ce n'est la liste de matériel. Ce salaire, qu'il faut ainsi revoir à la hausse, est donc relativement élevé pour 4 mois de travail, soit environ l'équivalent du temps de réalisation d'un retable.

Les décors

Bien qu'aucune gravure n'ait été exécutée, nous savons grâce aux descriptions du livre d'Honoré Henry quels types de décors sont exécutés à l'occasion. L'Entrée consiste en huit étapes, chacune comprenant des décors et/ou des tableaux vivants (dans l'ordre, le cortège commence à l'église Saint-Véran, en-dehors des remparts, avant d'entrer par la porte Saint-Lazare et de continuer sa route par la rue de la Carreterie, la Place de la Sonnerie, la Place du Change, la Place de la Grande Horloge, le Puits des Bœufs, pour enfin finir au Palais des Papes). Par exemple, sur la Place du Change étaient peintes une allégorie de l'Eglise vainquant l'Hérésie, quatre vertus cardinales ainsi qu'une vue en perspective d'hérétiques frappés par la foudre divine. Le tout était accompagné de l'inscription « *Ignis in conspectu eius et in circuitu eius tempestas valida* ». En tant que vraisemblable chef de projet, nous pouvons imaginer que c'est notre peintre et ses assistants qui se sont chargés de l'exécution. La diversité des pigments alloués à l'artiste semble indiquer que nous avons affaire à des œuvres colorées et luxueuses, ce que confirment les descriptions de Honoré Henry, qui décrit les décorations de la porte Saint-Lazare comme « chose certes belle à veoir pour la variété des interpositions des metaulx, & couleurs, qui retenoient l'oeil d'un chascun regardant ». L'auteur tient évidemment des propos

[711] Voir les taux de change chez Vallentin 1890, p. 78 : 1 florin = 12 gros, 1 gros = 24 deniers.

hyperboliques, mais il est intéressant de noter qu'il insiste particulièrement sur la notion de peinture au vif, ou d'après nature : les batailles des amazones sur un arc sont « si bien rendues au vif qu'un Zeuzis y pourroit bien estre trompé s'il est vray qu'il fust abusé par le tableau de Polycletus », ou encore, à propos des décors de la Place des Changes : « laquelle paincture estoit tant amie de verité, & voisine de Nature, que tout oeil avoit son entier guerdon & contentement sans desirer d'avantage ». Honoré Henry note également que sur un théâtre à la Place de la Sonnerie, « deux arcs [sont] faicts d'artifice si nouveau, qu'on les jugeoit materiels, & faicts en bosse ». Nous ne pouvons pas nous empêcher de dresser la comparaison avec l'art de Simon de Châlons, en particulier avec les architectures feintes dans ses retables, comme l'impressionnante colonne de marbre dans l'*Adoration des bergers* de 1548 (cat. I.9). De manière générale, Les architectures feintes exemplifient à quel point le modèle italien, et surtout antique, avait pénétré la culture avignonnaise de la Renaissance : hémicycle ionique flanqué d'un portique incurvé peint, arche toscane, peinture d'un escalier « divisé par degrés en forme et imitation d'Amphitheatre » avec un lion et un tigre dans des cages sur les côtés. D'autres places de la ville étaient pareillement agrémentées d'éléments antiquisants. Ces références doubles à l'art antique et italien permettent ainsi d'asseoir la légitimité historique et donc politique du cardinal Farnèse, comparé à un *imperator* romain, ressuscité ici par son enracinement dans la culture romaine.

Nous ignorons qui s'est chargé de la conception iconographique de l'Entrée, une personnalité visiblement férue de la culture humaniste contemporaine. Il a été suggéré par Peter Sharratt que le ou les concepteurs de l'Entrée avignonnaise soient en lien avec ceux de l'Entrée de Carpentras, organisée aussi pour le cardinal Farnèse quelques jours avant son arrivée dans la cité papale[712]. En effet, les descriptions et les gravures qui accompagnent le livret rédigé par Antoine Blégier à l'occasion de l'Entrée de Carpentras fournissent de précieux indices sur les types de décors qui ont pu être réalisés à Avignon. Deux éditions de la *Magnificque et triumphante entrée de Carpentras* [...] sont publiées à Avignon en 1553, une en français et une autre en italien, par l'imprimeur Macé Bonhomme, établi à la Place du Change. La version en français a été imprimée à Lyon, où Bonhomme avait exercé avant de s'installer en Provence. Les quinze gravures qui illustrent les deux livrets sont depuis longtemps attribuées à Bernard Salomon, à qui la ville de Carpentras avait confié la réalisation des décors. Cependant, il n'a pas été noté que les lettrines sont différentes dans les livrets en français et en italien. Ne

[712] Sharratt 2005, p. 118-119.

correspondant pas à la culture de Bernard Salomon, il est vraisemblable que leur dessin préparatoire ait été réalisé par un autre artiste. L'imprimeur étant établi à Avignon, et étant le voisin de Simon de Châlons, il est tentant de voir la main de ce dernier derrière les lettrines aux personnages, qui sont extrêmement proches de sa manière. Par exemple, le vieillard illustrant la lettrine E à la page C.C (fig. 261) de l'édition italienne ressemble de façon frappante à Salomé dans la *Sainte Parenté* (fig. 262 ; cat. I.4), alors que l'homme et la femme dans la lettrine A de la page B en français (fig. 263) correspondent bien aux types de ses figures, notamment la femme à la coiffe élaborée évoquant ses prototypes de Vierge (fig. 264). D'un point de vue de pure vraisemblance historique, il semble aussi logique que l'imprimeur se soit adressé au peintre à la tête des travaux de l'Entrée d'Avignon. Si cette attribution s'avère correcte, elle ouvre des pistes de recherches stimulantes sur la diversification des activités de Simon de Châlons et renforce les liens déjà étroits qu'il entretient avec le milieu de l'estampe.

Fig. 261. Graveur actif à Lyon ou Avignon (d'après un dessin de Simon de Châlons ?), *Lettrines E de la version italienne*.

Fig. 262. Simon de Châlons, *Sainte Parenté* (détails), 1543. Avignon, Musée Calvet.

Fig. 263. Graveur actif à Lyon ou Avignon (d'après un dessin de Simon de Châlons ?), *Lettrine A de la version française.*

Fig. 264. Simon de Châlons, *Sainte Parenté* (détails), 1543. Avignon, Musée Calvet.

Une « autre Rome » et un « autre Raphaël »

Les entrées solennelles ne sont pas uniquement consacrées à la célébration d'un personnage, mais également à la gloire de la ville elle-même. La mythologie entourant le rituel des entrées ritualisées à Avignon est souvent associée depuis le XIV[e] siècle à son identité politique et urbaine en tant que seconde Rome (*Altera Roma*)[713]. Son statut particulier de cité sainte est exprimé à travers diverses manifestations d'autocélébration la rattachant au modèle romain qu'elle veut incarner, à commencer par le séjour des papes entre 1309 et 1418. La présence monumentale du Palais des Papes, centre du pouvoir, alimente ce mythe urbain, tout comme le chiffre sept, habituellement évocateur de Rome et de ses sept collines. En effet, Avignon se plaît à rappeler qu'elle possède sept paroisses, sept hôpitaux, sept palais, sept monastères d'hommes, sept couvents de femmes, sept collèges et sept portes[714]. Ce n'est pas pour autant que la Ville renonce à son rapport avec la couronne de France, dont elle est régnicole depuis 1536. Ce double rapport à la souveraineté imprègne donc profondément la mentalité avignonnaise et la manière dont elle se représente, représentation qui passe aussi par les arts élaborant un spectacle visuel et un faste décoratif consommés par la communauté.

Concept éminemment politique et religieux, le principe d'*Altera Roma* est adopté très tôt par les papes avignonnais. Par exemple, une chaire en ogive à Notre-Dame-des-Doms qui servait de trône pontifical depuis 1307 était soutenue par trois anges et complétée de l'inscription

[713] Rouchon 2008.
[714] Venard 1993, p.69.

« SEDES SVMMORVM PONTIFCVM QVI AB AN. M.CCC.VII. PER PLVS QVAM LXX. ANN. AVENIONE ALTERA ROMA DEGENTES ORBI CHRISTIANO PRAEFERVNT »[715]. Dans le même ordre d'idée, Clément VI renomme de nombreux sites de la ville afin de refléter ses origines romaines. En 1344, il donne le nom de *Roma* à la chapelle Saint-Michel, située au-dessus de la Tour de la Garderobe du Palais, et il construit sa propre chapelle de Saint-Pierre pour les couronnements papaux[716]. Cette tradition se poursuit toujours au XVI^e^ siècle. Pierre Pansier relève qu'un ouvrage imprimé en 1500 à Avignon, dont nous ne conservons pas d'exemplaire, porte la mention : « *Impressit Dominicus Anselmus Avenionensis, Avenione altera Roma ultimo kalendas martii 1500* »[717]. Cette politique identitaire se poursuit encore au XVII^e^ siècle et l'on trouve de nombreuses références visuelles au statut particulier de la ville, comme en atteste le frontispice du *Recueil de statuts et de privilèges de la ville d'Avignon* (Avignon, BMA, ms. 2834, XIV^e^-XV^e^ siècles et XVII^e^ siècle), où l'expression SPQA apparaît à la place du traditionnel SPQR.

Une gravure (fig. 265) illustrant le *Bullarium civitatis Avenionensis seu Bullae ac constitutiones apostolicae summorum pontificum et diplomata regum*, paru à Lyon en 1657, représente précisément cette vision d'*Altera Roma*. On y voit des personnifications allégoriques féminines des concepts d'*Altera Roma* et d'*Avinio Cavarum*, c'est-à-dire de Rome et d'Avignon (cette dernière était considérée comme la ville de la Narbonnaise). Installées sur des piédestaux, elles se font face et entourent une représentation de la ville avec le Palais des Papes trônant au centre, du Rhône et du pont Saint-Bénezet. Cette vue est encadrée des armoiries de la ville et de celles du pape Alexandre VII (1655-1667). On trouve également des anges portant des phylactères aux textes suivants : « *amica clavium veritas* » et « *ungibus et rostro fidelitas* », soit « la vérité est amie des clés » et « fidélité de bec et ongles » (« *ungibus et rostro* » est la devise d'Avignon, d'où les deux gerfauts entourant son blason). La figure de l'*Altera Roma* est nue, portant un simple voilage sur son avant-bras gauche retombant pudiquement sur le bas du corps. Elle désigne de sa main droite son collier en forme de cœur, et sa main gauche tient un soleil, souvent porté par la figure de la vérité dans les livres d'emblèmes. Quant à la représentation de l'*Avinio Cavarum*, elle est vêtue d'une robe évoquant un modèle antique, avec à ses pieds un aigle. Elle arbore un chien autour du cou, et porte une

[715] Guérin 1829, p. 86.
[716] Rollo-Koster 2015, p. 85.
[717] Pansier 1919, p. 166. Il s'agit d'un traité d'un jurisconsulte italien, Odofredo de Bénévent.

clé dans sa main droite, probablement celle de la ville. Avignon est donc ici mise sur un pied d'égalité avec Rome, dont elle est en quelque sorte le substitut.

Fig. 265. *Bullarium civitatis Avenionensis seu Bullae ac constitutiones apostolicae summorum pontificum et diplomata regum*, 1657.

Simon de Châlons s'inscrit parfaitement dans cette dynamique politique et artistique d'*Altera Roma*. Au même titre que la ville d'Avignon est considérée comme une seconde Rome, il pourrait être perçu comme un « autre Raphaël ». En tant que peintre des papes Jules II et Léon X, Raphaël est l'exemple par excellence de l'artiste au service de l'identité politique et religieuse de la ville. L'italianisme marqué de Simon de Châlons, qui fait un usage répétitif des estampes d'après le maître romain, associe ainsi fortement son art à la conscience civique avignonnaise. Tout comme la ville d'Avignon accepte son lien avec le roi de France, il ne renonce pas pour autant à son identité française pleinement assumée et explicitée par ses signatures imposantes revendiquant son appartenance à la région champenoise. Cette double composante culturelle de la ville, et par extension du peintre, peut s'expliquer par une volonté des commanditaires d'émuler le modèle italien, mais dans le but précis de promouvoir leur propre identité, qui se veut romaine, mais surtout française par inclination.

III.2.3. Les peintres gravitant autour de l'atelier

L'importance grandissante que connaît Simon de Châlons sur la scène artistique avignonnaise, sublimée en 1553 avec l'Entrée du cardinal Farnèse, nécessite de considérer son influence sur les autres peintres provençaux. Ces derniers se positionnent naturellement en tant qu'émules,

forts du succès que remporte le champenois auprès des commanditaires locaux. Certains panneaux isolés conservés dans le Vaucluse s'insèrent ainsi parfaitement dans la suite de Simon de Mailly.

Les émules des années 1540-1550

Un cas exemplaire de cette problématique est le *Saint Roch* (vers 1540) déjà évoqué dans le cas de Pierre Malet (fig. 35) et qui doit revenir à un peintre fortement influencé par Simon de Châlons, en particulier de ses figures masculines à la peau bien travaillée et aux traits expressifs. Les drapés réalisés dans une touche épaisse et rapide s'apparentent bien à des œuvres comme la *Sainte Parenté* de 1543 (cat. I.4). Il est vrai que l'aspect brillant et lisse de la peau peuvent évoquer l'art de Pierre Malet, comme les jambes de saint Roch aux muscles saillants, mais cela est à mettre au compte d'une influence champenoise ou bourguignonne de manière plus générale. De façon similaire, un *Saint Jérôme pénitent* (fig. 266) conservé au Musée Calvet et anciennement donné à Simon de Châlons par Joseph Girard[718], peut être considéré de la main d'un suiveur de l'artiste. Si l'attribution au maître n'est pas soutenable, il est vrai que l'auteur anonyme du panneau présente des habitudes typiques de ce dernier, à commencer par une culture à strate flamande. En effet, le paysage dans lequel s'inscrit le saint Jérôme évoque à l'esprit la peinture du Nord par sa végétation touffue et la petite scène de genre dans un village au second plan. Mais l'exécution de la figure du saint est à rapprocher des artistes provençaux, et en particulier de Simon de Châlons, par sa matière extrêmement fluide et des détails presque grossièrement réalisés. Le profil du personnage (fig. 267) s'apparente d'ailleurs assez bien avec les apôtres du *Couronnement de la Vierge* de 1539 (fig. 268-269 ; cat. I.2).

[718] Girard 1924b, n°18.

Fig. 266. Suiveur de Simon de Châlons ? *Saint Jérôme pénitent*, vers 1550. Avignon, Musée Calvet.

Fig. 267. Suiveur de Simon de Châlons ? *Saint Jérôme pénitent* (détail), vers 1550 ? Avignon, Musée Calvet.
Fig. 268-269. Simon de Châlons, *Couronnement de la Vierge* (détails), 1539. Avignon, église Saint-Agricol.

Mentionnons encore le cas des *Saint Jean et saint Hilaire* (fig. 270) conservés dans l'église de Ménerbes (Vaucluse) et qui présentent de nombreux points communs avec Simon de Châlons, notamment avec les figures du *Couronnement de la Vierge* (cat. I.2). Datable vers 1540, les deux figures monumentales ne sont en effet pas très éloignées des physiques des apôtres du

retable de Saint-Agricol. Bien que leurs drapés soient réalisés de façon plus minutieuse et léchée, l'auteur anonyme partage de nombreux points communs avec le maître avignonnais.

Fig. 270. Suiveur de Simon de Châlons ? *Saint Jean et saint Hilaire*, vers 1540. Ménerbes, église.

Les émules de Simon de Châlons après sa mort

Un panneau représentant une *Déploration* (fig. 272), conservé au Musée d'art sacré du Gard, peut être situé dans l'entourage de Simon de Châlons peu de temps après sa mort. Bien que nous ignorions sa provenance, il doit être daté après 1567, car il emploie la gravure du même sujet de Cornelis Cort (fig. 271). Le tableau dérive en outre directement de la *Déploration* de Simon de Châlons conservée au Musée Calvet (fig. 212 ; cat. I.11). Le donateur anonyme est en effet une variation du saint Jean soutenant le corps du Christ mort par sa jambe agenouillée et le geste de sa main droite, tout comme la Madeleine sur la droite de l'image. L'œuvre a malheureusement subi des repeints, comme on peut le voir chez les anges. Toutefois, nous pouvons observer que la touche rapide et les morphologies des figures, tout comme une partie

de la composition, semblent trouver leur origine dans l'atelier de Simon de Châlons. Nous avons ainsi affaire à un peintre prolongeant les modèles du maître vers 1570, très vraisemblablement dans la région vauclusienne ou ses alentours.

Fig. 271. Cornelis Cort, *Déploration sur le Christ mort*, 1567.

Fig. 272. Suiveur de Simon de Châlons, *Déploration sur le Christ mort*, vers 1570. Pont-Saint-Esprit, Musée d'Art sacré du Gard.

Relevons finalement l'existence d'une copie (fig. 273) de la fin du XVI^e^ ou du début du XVII^e^ siècle pratiquement identique de la *Déploration* de 1550 du Musée Calvet (cat. I.11). Elle est aujourd'hui conservée dans la chapelle de la Vierge de l'église paroissiale de Saint-Denis de Séguret (Vaucluse). Seules quelques variantes existent entre les deux tableaux, comme le mouvement de prière de la Vierge ou celui de la Madeleine. La copie comporte en outre les armoiries de la famille de Veri. Cette famille, originaire d'Italie, était arrivée dans le Comtat Venaissin à l'époque des papes et exerce de nombreuses fonctions administratives importantes à Séguret, où leur ancienne maison existe encore. L'œuvre aurait pu être commandée par Jérôme de Veri, gouverneur et capitaine du Séguret actif à la fin du XVI^e^ siècle et qui teste en 1626[719]. La pérennité de l'art de Simon de Châlons bien après sa mort illustre à quel point ses œuvres ont un impact significatif, aussi bien de son vivant qu'au-delà. La demande de la famille

[719] *Histoire de la noblesse du Comté-Venaissin* 1750, p. 524.

de Veri n'est vraisemblablement pas innocente : elle souhaite délibérément s'inscrire dans la continuité d'un artiste célèbre, dont le style semble entrer dans une certaine tradition artistique, et régulièrement sollicité par la noblesse et le clergé d'Avignon, devenant ainsi elle-même un membre de cette communauté.

Fig. 273. Suiveur de Simon de Châlons, *Déploration sur le Christ mort*, fin du XVI^e^ siècle ou début du XVII^e^ siècle. Séguret, église paroissiale.

III.2.4. Conclusion

Conjuguée à la charge de l'Entrée du cardinal Farnèse, l'importance toujours croissante de l'atelier et des commandes qui lui sont adressées justifient l'apparition de collaborateurs dans la production de Simon de Châlons. Son statut de premier peintre d'Avignon et son emploi constant des modèles de Raphaël est à mettre en parallèle avec la politique d'*Altera Roma*, éclairant toujours davantage ses choix iconographiques et donc tactiques, par son positionnement stratégique comme l'artiste incontournable de la ville. Car si Avignon se veut une seconde Rome, elle se doit d'avoir un peintre au rayonnement et à l'aura aussi significatifs que Raphaël. L'impact de Simon de Châlons sur ses contemporains doit en conséquence être réévalué, car malgré le peu d'œuvres conservées de ses confrères, les quelques exemples qui nous sont parvenus illustrent la profondeur de son influence sur la peinture provençale du XVI^e^ siècle. Il nous faut toutefois demeurer prudents sur le regard que nous portons sur l'importance

de Simon de Mailly vis-à-vis de ses confrères : il est tout à fait possible que cette impression soit due à un effet de source au regard des œuvres conservées et de la masse documentaire disponible aujourd'hui.

III.3. Deux collaborateurs

Bien que la documentation concernant Simon de Châlons soit prodigieusement abondante, peu d'informations nous sont malheureusement parvenues sur ses élèves et ses collaborateurs. Nous pouvons tout de même raisonnablement supposer, par la quantité importante de contrats conservés conjuguée aux différences notables de styles parmi certaines œuvres signées, qu'il collabore avec des élèves de qualités variables.

III.3.1. Les élèves connus par les documents

Quatre noms peuvent être rattachés de façon certaine au maître. Il faut cependant rappeler que, comme le souligne Guy-Michel Leproux pour le cas de Paris[720], les contrats d'apprentissage retrouvés ne sont pas représentatifs pour l'ensemble de la profession, ceux notariés l'étant pour leur caractère exceptionnel. Comme les contrats avignonnais le prouvent, cette observation est aussi valable pour la Provence. Toutefois, l'absence de corporation, et par là même de statuts, rend difficile la compréhension du métier de peintre en Provence et l'accès à la maîtrise. L'exercice du métier étant libre des contraintes des structures corporatives, il n'existe pas de réglementation pour la durée des apprentissages ou pour les obligations du maître envers son élève et vice-versa. Nous ne savons pas non plus si plusieurs apprentis pouvaient être formés en même temps, mais à titre de comparaison, les ateliers parisiens de peintres-verriers n'en comptaient généralement pas plus d'un à la fois.

Léon Guigues

Comme nous l'avons vu au premier chapitre, Simon de Châlons promet dans son contrat de mariage de s'occuper du fils de Henri Guigues, Léon. Il a probablement formé son beau-fils au métier de peintre, car selon nous, le petit Léon Guigues correspond au « *Léon de Guigo* » ou « *Léon de Guigue* », maître peintre documenté entre 1561 et 1576 dans la ville de Lyon[721]. Il est aussi appelé « *maistre Lyon* » ou « *maistre Léon le painctre* ». De toute évidence, ce dernier a quitté la ville des Papes relativement tôt, les archives avignonnaises ne conservant aucune trace de son activité. La première apparition de Léon dans les archives lyonnaises en 1561 le dit dizainier du « *maistre orlogeur* » Jean Albo[722], qui demeurait à Aix-en-Provence en 1539

[720] Leproux 1988, p.11.
[721] Rondot 1888, p. 117 ; Audin et Vial 1918, p. 413.
[722] Rondot 1902, p. 53.

et qui a été au service de François Ier à Fontainebleau, puis de Henri II, avant de s'établir à Lyon quelques temps[723]. En 1575, Léon Guigues paie 20 livres de taxes à la commune de Lyon en vertu des lettres patentes de Henri III (c'est-à-dire deux fois plus que d'autres peintres)[724], indice d'un statut relativement aisé. Par le croisement de diverses sources, nous savons qu'il a été marié deux fois. Sa première femme se nomme Clémence Saulnier et lui donne plusieurs enfants de 1564 à 1570[725]. Elle décède en 1576 et est inhumée à Sainte-Croix[726]. La même année, il épouse en secondes noces Antoinette Cusin (ou Cousin)[727], qui est mentionnée comme veuve en 1596 lorsqu'elle vend ses biens de Tassin à Antoine Phily, juge ordinaire des terres et seigneuries de l'église de Lyon[728]. En 1568, 1571 et 1575, il est député des peintres, et « *condutteur* » des peintres qui travaillent pour la somptueuse entrée de Charles IX en 1564[729]. Nous ignorons à quelle date il décède, Natalis Rondot notant de façon erronée qu'il serait déjà mort en 1575. La relative rareté du prénom Léon, l'orthographe similaire du nom de famille à celle de « *Henricus Guigo* », ainsi que sa période d'activité, correspondent parfaitement à un homme âgé d'une trentaine à une quarantaine d'années qui aurait pu se former auprès de Simon de Châlons et émigrer à Lyon à une date inconnue (notons tout de même que sa première mention en 1561 coïncide curieusement avec la mort de ce dernier).

Comme nous le verrons plus loin avec le cas d'Elzéar de Mailly, les apprentissages des enfants de peintres ne sont normalement pas enregistrés chez le notaire et expliquent le peu d'information à leur sujet. Le statut de député de la guilde de Saint-Luc et de « *condutteur* » de Léon Guigues laisse toutefois imaginer qu'il doit occuper une place importante au sein de la communauté artistique lyonnaise, aux côtés de peintres de premier plan comme Corneille de Lyon, Bernard Salomon ou encore Etienne de Martellange. La paroisse Sainte-Croix où il habite jouxte la cathédrale, là où se trouvent près d'un tiers des ateliers de peintres, dont ceux de Claude et Etienne de Martellange, Jean de Cresne et son fils Charles, ou encore Nicolas

[723] Rondot 1902, p. 52-53. La ville de Lyon était divisée en 36 quartiers, ou pennonages, dans chacun desquels un « bourgeois notable, nommé par le consulat, avait le commandement particulier de son quartier ». Ce bourgeois, qui gérait par exemple les hommes montant la garde, avait pour subordonnés des sergents, dizainiers et quarteniers. Monfalcon 1847, p. 526.
[724] Rolle 1865, p. 235.
[725] Rondot 1888, p. 117 ; Audin et Vial 1918, p. 413.
[726] Audin et Vial 1918, p. 413.
[727] Audin et Vial 1918, vol. 1, p. 413. Les deux sont dits originaires de la paroisse Sainte-Croix.
[728] *Catalogue général des manuscrits* 1900, p. 1204.
[729] On trouve une description complexe des décors allégoriques réalisés à cette occasion dans Vital de Valous, *L'Entrée de Charles IX à Lyon : texte de la relation contemporaine accompagné de pièces justificatives et de figures*, 1884 [1564]. Le « spectacle » est dit « recommandable & d'industrie ingénieuse », p. 17.

Durand[730]. Le succès qu'il semble rencontrer à Lyon pourrait-il être dû à l'enseignement et à la notoriété de Simon de Châlons en-dehors des remparts d'Avignon ?

François Myalhe

Un des autres premiers élèves connus par les documents est François Myalhe ou Mialhe, âgé entre dix-huit et vingt-cinq ans et originaire de Pignerol, dans le diocèse de Turin. Son contrat d'apprentissage (reg. 5) a été retrouvé par l'abbé Requin[731], mais son contenu n'avait jusqu'à présent jamais été transcrit et exploité. François passe son contrat d'apprentissage le 18 novembre 1538[732]. L'âge de mise en apprentissage n'était pas fixé, les plus jeunes ayant dix ans et les plus âgés dix-huit en moyenne. Cette convention nous apprend que Simon de Châlons doit fidèlement l'instruire dans l'« *artem pictoris et in omnibus aliis rebus licitis et honestis* », le vêtir, le chausser et le nourrir pour une durée de cinq ans. La vague formule « *licitis et honestis* » est à comprendre comme la substitution d'une énumération des diverses tâches et fonctions à la charge du maître, qui devait enseigner les subtilités des techniques du métier de peintre. La durée de cinq ans peut surprendre dans le cas d'un élève aussi âgé (ils ont en moyenne entre treize et quinze ans et s'engagent comme apprenti pour quatre ans). Nous pouvons imaginer que nous sommes ici à la frontière d'un contrat d'apprentissage et d'un contrat de service. En effet, il se peut que François ait été formé dans un autre atelier provincial, ou plus vraisemblablement dans son Piémont natal[733], ce qui a dû paraître attractif à un peintre comme Simon de Châlons, si enclin à l'art italien. Quant à l'élève, il promet d'apporter des vêtements (« *sayonum* »), des chaussures (« *calligarum* »), et des chemises (« *camisis* »), une clause récurrente dans les contrats provençaux[734]. Il est significatif que François ne soit pas placé en apprentissage par son père ou un parent, comme il est habituellement coutume. C'est en effet son garant, un marchand de Pignerol nommé Geneto Pole, qui paie en son nom. Venant d'Italie et à la vue de son âge avancé, il est plausible qu'il ait émigré de manière indépendante pour demander lui-même une place dans l'atelier du maître. Sa situation d'extranéité justifie donc probablement l'élaboration d'un contrat détaillé chez le notaire. N'oublions pas que la proportion de peintres pour la population d'Avignon est faible et nécessite donc peut-être

[730] Zemon Davis 1980, p. 23.
[731] Requin 1895b, p. 199. Nous remercions très chaleureusement Olivier Canteaut pour son aide à la transcription difficile du document.
[732] BMA, ms. 5753, fol. 102.
[733] Pour une étude des archives et des peintres de Pignerol voir A. F. Parisi, « I Longo tra i pittori tardo-gotici del pinerolese (Ricerche e conferme archivistiche) », *Jacobino Longo pittore attivo …1508-1542…*, Turin, 1983. Nous remercions Simone Bonicatto de nous avoir mentionné cette référence.
[734] Billioud 1930, p. 9.

d'engager des élèves venus d'ailleurs. Il faut aussi prendre en compte que la Provence est une terre d'immigration propice pour la communauté piémontaise depuis le XV^e siècle, notamment pour les Vaudois.

Le cas de François Myalhe n'est en effet pas isolé : la fin du XV^e et le début du XVI^e siècles voient plusieurs artistes italiens traverser les vallées alpines frontalières à la Provence pour s'établir à Aix ou Marseille, comme Hans Clemer, Giovanni Grassi, ou encore Manuel Genovese[735]. A Avignon, nous pouvons signaler la présence de Jean Paytot, originaire de Chieri et installé dans la ville dans les années 1540 (l'abbé Requin signale sa présence à Avignon dès 1544, dans un registre notarial qui n'existe malheureusement plus[736]). Nous avons déjà mentionné que Simon de Châlons est témoin de son mariage avec Madeleine Duplan, fille du peintre Antoine. Nous savons aussi qu'habitant la Place du Change[737], il doit être voisin de Simon de Châlons qui y demeure depuis au moins 1547[738]. Il a à son service un certain Antoine Brit[739], peut-être un apprenti, mais aucune commande n'est recensée et il teste en 1562. Nous pouvons encore mentionner le cas du peintre-verrier piémontais du nom de Pierre Doux, de Savillan, qui se trouve à Avignon dès 1565 après avoir passé six à sept ans à Marseille, de 1543 à 1549[740].

François Myalhe réapparaît dans les documents en 1541, lorsque son maître le réintègre à l'atelier après qu'il se soit enfui pour des raisons inconnues (reg. 16), ayant par là-même rompu son contrat[741]. Il se peut, comme il était courant, que l'élève se soit enfui avant la fin de son contrat pour exercer le métier de façon autonome, ou pour changer de maître sans le consentement du précédent. Comme le note Christiane Klapisch-Zuber pour le cas de l'Italie, mais qui peut aussi s'appliquer dans notre situation, s'enfuir de l'atelier « est sévèrement interdit par tous les statuts corporatifs et entre, là encore, dans les dommages que subirait le maître d'un détournement des compétences qu'il a fait acquérir à son apprenti »[742]. Bien qu'Avignon ne possède pas de corporation de peintre, il n'est pas étonnant de voir Simon de Châlons, en tant qu'habile homme d'affaires que nous connaissons, poursuivre son élève pour

[735] Léonelli 2019, p. 23.
[736] BMA, ms 4514, fol. 137 ; BMA, ms 5712, fol. 433.
[737] BMA, ms 4514, fol. 137. BMA, ms. 4500, fol. 56 : Jean Paytot loue en 1560 une maison à la Place du Change, laissant imaginer que les deux peintres entretiennent des rapports amicaux et professionnels.
[738] BMA, ms. 5590, fol. 63.
[739] BMA, ms. 4514, fol. 137.
[740] BMA, ms. 5712, fol. 134-136.
[741] Requin 1895, p.199.
[742] Klapisch-Zuber 2016, p. 138.

des raisons essentiellement financières et par crainte de concurrence. La possibilité de fugue n'est pas systématiquement évoquée dans les contrats, mais il s'agit d'une éventualité assez fréquente pour qu'il existe une clause la prévenant. On en trouve un exemple dans le contrat d'apprentissage de Mermet Hermen chez Barthélémy Ricard en 1468, à Avignon : « *Et viceversa idem Mermetus promisit esse fidelius et hobediens ac diligens et dicto tempore ut supra servire et non recedere dicto tempore durante sub pena quiquaginta* [denarios] »[743]. Joseph Billioud note toutefois que parmi les cinquante-sept contrats étudiés pour différentes classes de métiers, seuls trois prévoient la possibilité d'une fugue, et cela dans le dernier quart du XVI[e] siècle[744]. La prévention de conflits qui peuvent surgir entre maître et élève est un élément essentiel des contrats, car tout profit du travail doit revenir intégralement au premier, qui doit donc faire attention à ne pas perdre de bénéfice par la perte d'un ouvrier. Comme le souligne encore Joseph Billioud, les statuts des différents métiers en Provence ne s'occupent pas de la question de fugue avant la fin du XVI[e] siècle, celle-ci étant auparavant réglée par des sanctions pécuniaires[745].

Le 12 septembre 1542, un *addendum* est ajouté à la fin du contrat d'apprentissage (reg. 21) pour indiquer que ce dernier est nul et non avenu (« *cancelata et abollita* »). Le texte étant très bref, il n'est pas clair qui décide d'avorter le contrat. C'est la dernière mention connue de François Myalhe. A notre connaissance, il n'existe pas de famille de peintres nommés Myalhe en Piémont, mais la présence de François à Avignon renforce le fait que la Provence, et plus particulièrement Simon de Châlons, entretenaient des liens artistiques et commerciaux importants avec l'Italie. Cette hypothèse est renforcée par l'identité du garant de François dans le contrat du 18 novembre 1538. Nous l'avons vu, c'est un autre marchand italien, Jérôme Roncoli, Florentin établi à Avignon, qui se charge de payer Simon de Châlons de la part du chanoine Louis Roux en 1543. Rappelons également que Simon de Mailly envoie son confrère Valentin Geniès vendre une douzaine de tableaux « à Gênes ou ailleurs ». Nous voyons ainsi se former un réseau italien assez conséquent autour de la personnalité de Simon de Châlons, sans oublier la personnalité de Thomas II de Gadagne.

[743] Guidini-Raybaud 2003, p. 363.
[744] Billioud 1930, p.11.
[745] Billioud 1930, p.7.

Elzéar de Mailly

Le troisième élève connu de Simon de Châlons n'est autre que son fils, Elzéar de Mailly, aussi appelé Auzias dans les documents. En tant que fils de maître, il est normal de ne pas conserver de contrat notarié d'apprentissage. Comme le cas de Léon Guigues, il est donc également plus difficile de déterminer sous quelles conditions ils sont formés à l'art de la peinture, peut-être plus précocement que les apprentis étrangers à la famille. C'est le cas par exemple de Jean Drouin, qui entre en 1498 dans l'atelier de son oncle Michel alors qu'il n'a que huit ans[746]. On trouve Elzéar aux côtés de son père pour la première fois en 1552 (reg. 53), lorsqu'ils participent tous les deux aux travaux d'ornementation de la ville pour l'Entrée du cardinal Farnèse. Elzéar a pour parrain Elzéar Genet, doyen de l'église Saint-Agricol qui commande à Simon de Châlons le retable du *Couronnement de la Vierge* en 1537-1539. Les deux hommes sont proches : le peintre lui prête de l'argent le 30 juillet 1540 (reg. 13) pour un voyage à Rome et Elzéar Genet lègue 25 florins à son filleul dans son testament de 1548[747]. Elzéar doit naître au plus tôt en 1535, car ses parents se marient en septembre 1533 et il a un frère aîné, Jean, qui entre dans l'ordre dominicain au couvent de Saint-Maximin[748]. En 1554, Antonia Laurent, veuve de Jean Esbrot, vigneron de Cahors, donne tous ses biens, pour une raison inconnue, au « *honesto juvene Elziario de Malhie, pictore Avinionensis, filio magistri Symonis de Malhie, pictoris Avinionensis* »[749]. C'est la seule pièce d'archive connue le qualifiant de peintre. Il ne ressurgit qu'en octobre 1561, lorsqu'il est nommé principal héritier de son père dans son testament (reg. 67). Elzéar semble reprendre l'atelier et les affaires familiales, car nous le trouvons en février 1562 commander un bois de retable à Jacques Longuène (reg. 70), qui travaillait déjà avec Simon de Châlons, dans un contrat où il est uniquement mentionné en tant que marchand. Comme les notes manuscrites de l'abbé Requin le notent, il se pourrait que le menuisier réalise un cadre pour un tableau déjà réalisé[750]. En octobre de la même année, Elzéar apparaît en tant qu'héritier de la succession de son père lorsqu'il poursuit un débiteur (reg. 66). Il est encore qualifié de marchand le 11 janviers 1563 dans un prix-fait passé au peintre Gonet Chanis (reg. 72), qu'il charge de l'ornementation d'un retable dont il a lui-même fourni le dessin. L'année suivante, il reçoit quittance en sa faveur de 23 florins[751]. Cette information

[746] Guidini-Raybaud 2003, p. 48.
[747] Requin 1918, p. 17 ; Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 31.
[748] Ms 5712, fol. 354. On sait peu de choses sur Jean de Mailly, fils de Simon. Un contrat daté de 1554 le voit commander l'impression de « certains » livres chez le frère Senect [...], imprimeur à Lyon. BMA, Ms 4505, fol. 79.
[749] ADV, 3 E 9 (1) / 1650, fol. 150.
[750] BMA, ms. 5753, fol. 92v.
[751] BMA, ms. 4505, fol. 495.

semblerait indiquer qu'il poursuit également l'activité paternelle de prêteur. Nous le retrouvons encore en 1566 en procès avec un certain Claude Bernard, d'Aix-en-Provence, pour une dette de la succession de son père[752], en 1567 payer 10 écus d'or à la chambre apostolique pour son frère Jean[753], et en 1569 rétrocédant une pension[754]. Il a trois filles, Aliénor, Clémence et Anne[755].

Benoît Grégoire

Le quatrième et dernier élève connu de Simon de Châlons est Benoît Grégoire, fils d'Antoine Grégoire, peintre-verrier établi à Avignon. Benoît entre en apprentissage chez Simon de Mailly le 23 avril 1555 (reg. 63) pour une durée de six ans. Le contrat stipule que le maître doit l'instruire et le nourrir, et que son père se chargera de lui fournir des vêtements et autres nécessités. Il a visiblement terminé son apprentissage en 1561, peu avant que Simon de Châlons ne décède, car nous savons qu'il est installé à Avignon à la rue du Marché-aux-Cuirs avant 1585 et nous le retrouvons en 1592, lorsqu'il reçoit une quittance pour des vitres destinées à l'hôpital Saint-Bénezet d'Avignon[756]. C'est probablement son père et non Simon de Châlons qui l'initie au métier de peintre-verrier. Comme le note Joëlle Guidini-Raybaud, il est très rare qu'un père mette son fils en apprentissage chez un autre artiste que lui-même[757]. Dans ce cas, il est possible que ce soit pour former Benoît à la peinture de chevalet en complément à l'art du vitrail qu'il aurait lui-même pu lui prodiguer. Cette pratique était peut-être plus courante qu'on ne le pense, car en 1556 le peintre Gonet Chanis place son fils en apprentissage chez son confrère Jean Rey, rencontré au chapitre précédent[758]. Il est intéressant de noter que parmi les témoins de l'acte d'avril 1555 se trouve un certain Claude Grégoire, « *aurifaber* », peut-être de la même famille. Il s'agit selon toute vraisemblance de l'orfèvre Claude Grégoire, frère de Nicolas, lui aussi orfèvre[759].

L'existence de ces élèves et potentiels collaborateurs nous permet à présent d'appréhender les œuvres de la production de Simon de Châlons présentant des différences importantes de style. Il nous faut donc naturellement envisager l'intervention de plusieurs mains et créer de

[752] BMA, ms. 5712, p. 355.
[753] BMA, ms. 4505, fol. 495.
[754] BMA, ms. 5590, fol. 70.
[755] BMA, ms. 4505, fol. 496.
[756] Guidini-Raybaud 2003, p. 316-317.
[757] Guidini-Raybaud 2003, p. 48.
[758] BMA, ms. 5712, fol. 455.
[759] BMA, ms. 4510, fol. 56.

nouveaux sous-groupes afin de distinguer les diverses personnalités artistiques actives dans l'entourage du maître. Il est également nécessaire de prendre en compte les tableaux qui lui ont été attribués de manière abusive au fil du temps, mais qui permettent cependant de mieux cerner l'impact qu'il exerce à Avignon. Le groupe composé des œuvres des premières années d'activité de Simon de Mailly est uniforme, mais une distinction doit être faite avec les tableaux plus tardifs.

III.3.2. Le Maître de l'Adoration de Saint-Pierre (Léon Guigues ?)

En soustrayant plusieurs œuvres au corpus établi de Simon de Châlons et par un apport inédit, nous proposons de créer une nouvelle personnalité artistique que nous nommons le Maître de l'Adoration de Saint-Pierre, d'après l'*Adoration des bergers* conservée à l'église Saint-Pierre d'Avignon (fig. 274 ; cat. II.1). Comme il a déjà été noté[760], ce tableau représente le sujet de façon très similaire à la version de 1548 signée de Simon de Mailly (cat. I.9), mais dans un style sensiblement différent. Nous retrouvons une composition similaire, avec Joseph et la Vierge sur la gauche, en adoration devant l'Enfant Jésus placé au centre sur une plateforme en pierre, alors que des bergers debout et agenouillés se situent sur la droite. La scène se déroule dans un cadre architectural en ruine à réminiscence italienne, très proche par ses colonnes de la version du Musée Calvet, et un paysage aux montagnes bleutées. Le panneau, que l'on trouve souvent sous l'appellation de *Nativité* dans la littérature, est attribué à Simon de Châlons dès 1801, lorsqu'il est mentionné dans l'inventaire des tableaux réservés à l'Instruction Publique[761]. Selon l'abbé Meynet, et Auguste Deloye plus tard, il proviendrait du couvent des Dominicains d'Avignon[762].

[760] Marseille 1987, p. 116-117, n°26.
[761] BMA, ms. 2101 ; Marseille 1987, p. 117, n°26.
[762] Meynet 1801, p. 147, n°49 ; Deloye 1879, p. 104, n. 1 .

Fig. 274. Maître de l'Adoration de Saint-Pierre (Léon Guigues ?), *Adoration des bergers*, 1554 ? Avignon, église Saint-Pierre.

Il nous faut mentionner à ce titre l'existence d'un prix-fait perdu mentionné au folio 149 de la table des matières à la fin d'un registre du notaire Sébastien Magnoti daté de 1554, mais que nous n'avons pas retrouvé aux archives départementales[763]. Les notes manuscrites de l'abbé Requin[764], le premier à mentionner ce contrat, ont été mal déchiffrées : Adrien Marcel lit que le retable est commandé par une certaine « Mme d'Humelet », alors que Sophie Kovalevsky et Marie-Claude Léonelli lisent « Mme d'Humbres »[765]. L'acte est en réalité passé à Simon de Mailly par la confrérie Notre-Dame d'Humilité pour un retable destiné à l'église des frères Prêcheurs d'Avignon, c'est-à-dire le couvent des Dominicains[766]. La confrérie possède en effet

[763] BMA, ms. 4505, fol. 75.
[764] BMA, ms. 4505, fol. 75.
[765] BMA, ms. 5590, fol. 65 ; Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 145.
[766] Deux registres des archives départementales peuvent correspondre : le 3 E 9 (1) / 1459 ou le 3 E 9 (1) / 1455. Dans le premier, les folios 149-149v correspondent à une « *convention sur la facture pour bois d'ung banc pour les baylles de la confrayrye de Nostre Dame d'Humilité du couvent des freres prescheurs d'Avignon* ». Dans le

une chapelle établie dans l'angle sud et ouest du cloître[767], où sont exposés un retable au sujet inconnu commandé par les bailes en 1498 au peintre Guilaume Guilhermi (ou Guillermin), ainsi que des « images » des rois mages sous un ciel étoilé à Giovanni Grassi[768]. Se pourrait-il que le retable commandé à Simon de Châlons ait été destiné à remplacer une de ces œuvres, peut-être jugé démodée ? Le sujet de l'*Adoration des bergers* conviendrait tout à fait au thème de l'Humilité vénéré par la confrérie, et la date d'exécution s'accorde tout aussi bien avec le style du tableau. Nous sommes toutefois confrontés au problème de l'identité de l'artiste qui n'est visiblement pas Simon de Châlons. Si la conception peut lui être attribuée sans problème, la main qui a exécuté l'ensemble du panneau est différente. Il n'est cependant pas impossible que le maître ait délégué l'exécution de l'œuvre à un collaborateur après s'être assuré que la composition satisfasse les commanditaires, probablement à l'aide d'un « *pourtrait* » dessiné. En effet, l'année 1554 voit Simon déjà occupé à la réalisation de deux œuvres importantes, le retable de Barthélémy de Péretz et celui des frères Fortia. L'abondance documentaire est donc ici essentielle pour appréhender le fonctionnement de l'atelier et la répartition des tâches en son sein.

L'hypothèse que l'*Adoration des bergers* de Saint-Pierre soit de la main d'un artiste de l'entourage du maître avignonnais est récente. Après la Révolution, le panneau aurait été déposé à l'église Saint-Pierre par l'administration du Musée Calvet en 1816, avant d'être relégué dans le grenier d'une maison pendant les travaux de restauration de l'édifice en 1860[769]. Sa redécouverte en 1856 par Paul Achard et son transfert dans l'église en 1877 firent grand bruit à l'époque car certains pensaient qu'il était de la main de Raphaël lui-même[770]. Le tableau continue dès lors à être fréquemment mentionné dans la littérature, sans que l'attribution ne soit remise en question jusqu'à l'exposition de Marseille de 1987-1988. La manière plus lisse et italianisante de ce peintre incita en effet Marie-Paule Vial à évoquer pour la première fois la possibilité qu'il puisse s'agir d'un peintre de son entourage[771]. A l'instar de Simon de Châlons, l'artiste emploie des modèles de la Péninsule, comme la Vierge (fig. 276) qui est une reprise de cette même figure dans la *Sainte Famille de François I^er^* de Raphaël (fig. 275) et qui se

second, l'acte au folio 149 est effectivement manquant, mais la table des matières n'indique rien pour cet emplacement. Il est possible que l'abbé Requin ait confondu les cotes de deux commandes ayant trait à la confrérie, la note du ms. 4505 ayant été effacée et corrigée au moins à une reprise.

[767] Girard et Requin 1912, p. 84.

[768] Girard et Requin 1912, p. 84.

[769] Marseille 1987, p. 117, n°26.

[770] Achard 1856b, p. 374 ; Achard 1877.

[771] Marseille 1987, p.117, n°26.

retrouve dans une gravure du *Couronnement de la Vierge* par le Maître du Dé. La figure du berger en jaune agenouillé est la même que celle représentée dans l'*Adoration des bergers* du Dorotheum, basée sur une estampe de Parmigianino (fig. 196-198). Le berger de ce dernier est uniquement dessiné en buste, ce qui explique les différences de la partie inférieure du corps dans les deux versions. La femme au chapeau de paille tenant la main de l'Enfant est exactement identique à celle de l'*Adoration* de 1548, mais elle est réalisée dans une touche bien plus moelleuse et grasse. Un examen attentif du panneau révèle que l'artiste a profondément marqué les contours de l'architecture (fig. 278) : le dessin sous-jacent est comme incisé et se distingue en lumière rasante, indice que le maître a dû copier une gravure, qui pourrait correspondre aux colonnes dans la *Vierge assise* de Georges Reverdy réalisée en 1544 (fig. 277). En ce qui concerne la datation, le *terminus post quem* donné par la version du Musée Calvet et le style de l'œuvre situeraient donc bien son exécution autour de 1555.

Fig. 275. Maître du Dé (d'après Raphaël), *Couronnement de la Vierge* (détail).

Fig. 276. Maître de l'Adoration de Saint-Pierre (Léon Guigues ?), *Adoration des bergers* (détail), 1554 ? Avignon, église Saint-Pierre.

Fig. 277. Georges Reverdy, *Vierge assise* (détail), 1544.

Fig. 278. Maître de l'Adoration de Saint-Pierre (Léon Guigues ?), *Adoration des bergers* (détail), 1554 ? Avignon, église Saint-Pierre.

Ce prototype de femme se retrouve dans un panneau inédit d'une *Sainte Famille* (fig. 279 ; cat. II.2) conservée dans l'église du même nom au Pré-Saint-Gervais (Seine-Saint-Denis). Nous possédons peu d'informations sur cette œuvre, dont la première mention remonte à 1879[772]. Devant un mur de feuillages et de fruits évoquant le principe de l'*hortus conclusus*, la Vierge assise au centre, le Christ sur les genoux, est entourée de Joseph, saint Anne, le petit saint Jean-Baptiste et un enfant non identifié. La Vierge partage avec son homologue avignonnaise un même visage pâle surmonté de fins cheveux blonds et bouclés (fig. 282). Saint Joseph et sainte Anne trouvent leurs jumeaux chez des bergers au faciès ridé au second plan de l'*Adoration des bergers* de Saint-Pierre (fig. 281). Quant aux enfants, ils sont tous les trois identiques à ceux de l'*Adoration* (fig. 280) et évoquent clairement le modèle de Simon de Châlons. Outre des morphologies similaires, la matière picturale du tableau est la même, par sa touche brillante et sa palette chromatique. Stylistiquement, elle semble dater des mêmes années que l'*Adoration*, ce qui se confirme par l'emploi d'un prototype de la Sainte Famille dans un cadrage resserré et dont on trouve des exemples chez des peintres italiens contemporains tels que Bronzino, Giorgio Vasari ou encore Prospero Fontana. Le mur de feuillage pourrait évoquer des œuvres plus précoces, comme la *Vierge à la rose* de Bernardo Luini.

[772] Service des Beaux-Arts 1879, p. 346.

Fig. 279. Maître de l'Adoration de Saint-Pierre (Léon Guigues ?), *Sainte Famille*, vers 1555. Pré-Saint-Gervais, église paroissiale.

Fig. 280-282. Maître de l'Adoration de Saint-Pierre (Léon Guigues ?), *Adoration des bergers* (détails), 1554 ? Avignon, église Saint-Pierre.

Nous pouvons encore discerner la main du Maître de l'Adoration de Saint-Pierre dans une œuvre réalisée en collaboration avec Simon de Châlons dans les années 1550. Nous l'avons vu, la *Résurrection de Lazare* de 1556 doit être en partie sortie de son corpus et rendue à un collaborateur. Bien que la main du maître soit décelable dans la conception générale et chez quelques figures, certains personnages sont à nos yeux de la même main que l'*Adoration des bergers* (cat. II.1) et la *Sainte Famille* de Pré-Saint-Gervais (cat. II.2). Pour commencer, le type de la femme agenouillée au premier plan (fig. 283), probablement Marthe ou Marie, est

totalement absent du corpus de Simon de Châlons. Exécuté dans une touche lisse, son visage ovale et à la chevelure bouclée élaborée se rapproche davantage des figures féminines du Maître de l'Adoration de Saint-Pierre (fig. 282). Le groupe d'hommes dans le coin supérieur gauche peut également être comparé à celui des bergers de l'*Adoration* de Saint-Pierre. Toutefois, la main de Simon se retrouve chez quelques personnages, notamment Lazare, dont le corps classicisant est à nouveau employé dans le *Christ en croix entre saint Roch et saint Sébastien* signé et daté de 1557 (cat. I.20).

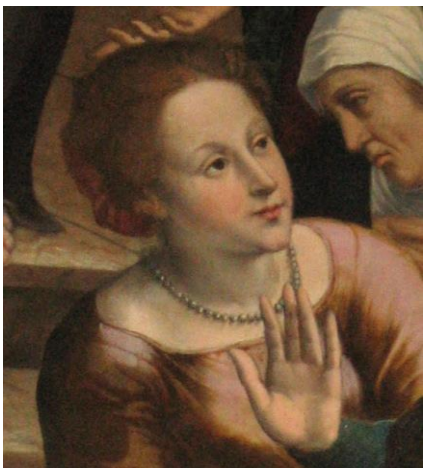


Fig. 283. Simon de Châlons et collaborateur (Maître de l'Adoration de Saint-Pierre ?), *Résurrection de Lazare*, 1556. Uzès, ancienne cathédrale Saint-Théodorit.

Nous proposons prudemment d'identifier ce maître anonyme avec Léon Guigues, qui semble être le seul à pouvoir correspondre à un maître assez âgé et qualifié dans les années 1550. Par un processus éliminatoire, il ne peut s'agir de François Myalhe, dont le contrat avorté en 1542 semble annoncer la fin définitive de sa collaboration avec Simon de Châlons, ni de Benoît Grégoire, qui ne fait pas encore partie de l'atelier. Elzéar de Mailly serait un candidat possible, mais comme nous le verrons plus loin, il peut être identifié à un autre maître dont nous avons reconstitué le corpus. L'italianisme plus marqué du Maître de l'Adoration de Saint-Pierre pourrait s'expliquer par le fait que Léon Guigues n'a pas été soumis à une influence d'un autre foyer, comme Simon de Châlons l'a été en Champagne. Avignonnais de naissance, Léon subit d'autant plus l'impact des œuvres italiennes en circulation et des peintres d'Outremont directement établis en Provence. Sachant qu'il s'établit à Lyon vers 1561, il est intéressant de se prêter à un exercice de confrontation avec les quelques vestiges de la production lyonnaise de la seconde moitié du XVI^{e} siècle. Dans ce sens, il nous faut considérer un panneau rapproché

de l'art lyonnais par Frédéric Elsig[773]. Autrefois considéré comme un portrait de Diane de Poitiers, il est à présent connu sous le nom d'*Allégorie de la Paix* (fig. 284) et se trouve au Musée Granet d'Aix-en-Provence. Une seconde version détenue par le Musée Bargello de Florence et due à un peintre flamand pourrait être l'original[774]. Peints après la mort de Henri II, ces tableaux sont considérés comme des allégories des périodes d'accalmie au temps des troubles religieux, situant vraisemblablement leur exécution au début des années 1560[775]. Le panneau d'Aix nous semble proche de la manière de l'hypothétique Léon Guigues, non seulement dans son effet d'ensemble, mais aussi dans certains détails morphologiques. Réalisée dans une matière picturale lisse et froide, le visage de la femme (fig. 285) s'apparente bien aux figures féminines de l'*Adoration* de Saint-Pierre et à la *Vierge* du Pré-Saint-Gervais. De même, les quelques drapés recouvrant pudiquement le bas de son corps sont typiques de ceux trouvés chez Simon de Châlons et ses émules par leurs rehauts jaunes et leur aspect parfois métallique. Nous pouvons également noter la présence d'une ruine dans le paysage semblable à celle trouvée dans la *Résurrection de Lazare* inspirée par une gravure de Benedetto Montagna. De manière générale, la conception du paysage de l'*Allégorie* correspond aux compositions de Simon de Châlons et de son atelier. Si le pas d'attribuer l'*Allégorie de la paix* d'Aix à Léon Guigues ne peut être franchi, il est néanmoins intéressant de constater leurs similarités, témoignage important des échanges artistiques entre la Provence et le Lyonnais et indice supplémentaire pour identifier le Maître de l'Adoration de Saint-Pierre au fils de Henri Guigues.

[773] Elsig 2014, p. 71.
[774] Elsig 2014, p. 71.
[775] Elsig 2014, p. 71.

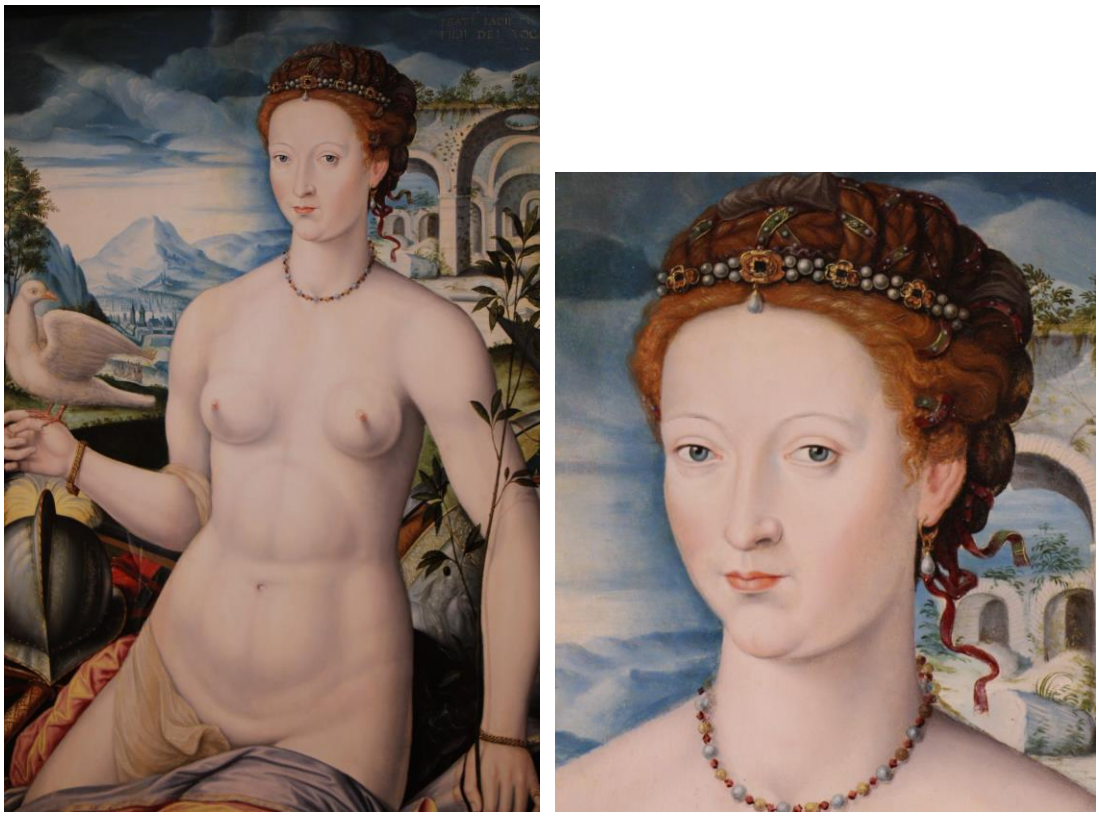


Fig. 284-285. Peintre actif à Lyon ? *Allégorie de la paix* (ensemble et détail), vers 1560. Aix-en-Provence, Musée Granet.

III.3.3. Le Maître de 1563 (Elzéar de Mailly ?)

Un second corpus d'œuvres gravitant autour de Simon de Châlons peut être constitué à partir de deux œuvres datées de 1563 qui lui étaient autrefois attribuées. L'une représente le *Portement de croix* (fig. 286 ; cat. III.1), parfois appelé *Montée au calvaire* et conservé à la cathédrale Notre-Dame-des-Doms, et l'autre le *Couronnement d'épines* ou *Flagellation* (fig. 287 ; cat. III.2), aujourd'hui dans le chœur de l'église Saint-Didier d'Avignon. Ils correspondent aux deux tableaux mentionnés par Jean Mahuet en 1675 qui se trouvaient auparavant accrochés face à face dans l'ante chapelle du couvent des Dominicains d'Avignon[776], avant d'être déplacés à la Révolution[777]. Peu avant, en 1776, le chevalier Charles-François de Bernin, membre de la confrérie des Pénitents Blancs, les restaura lui-même[778]. C'est peut-être à ce moment qu'ils reçoivent des cadres modernes, identiques dans les deux œuvres. Les panneaux devaient à l'origine faire partie d'un même cycle ou retable, ce que semble confirmer l'iconographie des scènes successives de la Passion du Christ. Ils se

[776] Mahuet 1675, p. 22-23.
[777] Marseille 1987, p. 118-119, n°27 et n°28.
[778] Michiels 1873, p. 331-332.

situaient dans le même lieu que les peintures en camaïeu disparues des dix sibylles, des douze apôtres et de prophètes que l'historien attribue à Simon de Châlons, ce qui pourrait expliquer pourquoi ils furent un temps donnés au maître lui-même[779]. La notice de Marie-Paule Vial dans le catalogue de 1987 voit avec raison une même main responsable des deux tableaux de 1563, qu'elle éloigne cependant de la production de Simon de Châlons pour les rapprocher d'une tradition plus nordique dans laquelle les italianismes typiques de l'artiste seraient absents[780]. Toutefois, comme le remarque Henri Zerner[781], malgré leur qualité inférieure, ils présentent des liens évidents avec la production du maître avignonnais.

Fig. 286. Maître de 1563 (Elzéar de Mailly ?), *Portement de croix*, 1563. Avignon, Notre-Dame-des-Doms.

[779] Mahuet 1675, p. 19-22.
[780] Marseille 1987, p. 118-119, n°27 et n°28.
[781] Zerner 1996, p. 218.

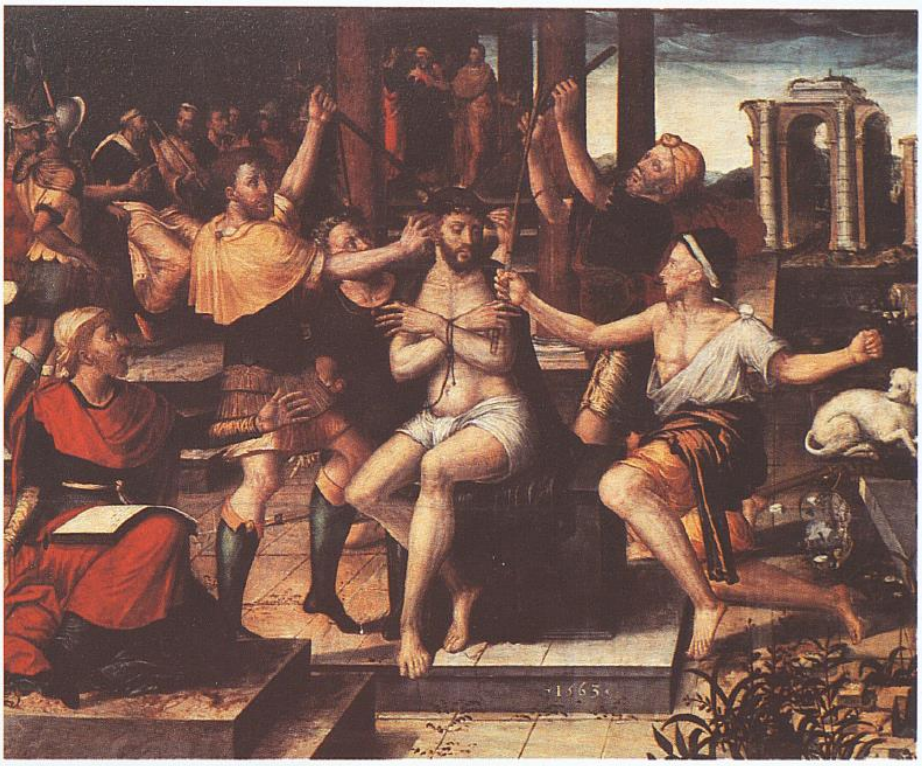


Fig. 287. Maître de 1563 (Elzéar de Mailly ?), *Flagellation*, 1563. Avignon, église Saint-Didier.

Le *Portement de croix*, dont il faut ignorer les armoiries parlantes rajoutées par Melchior de Seyma, un membre de la confrérie des Pénitents Blancs qui possédait l'œuvre en 1793 et dont le nom explique le bras semant de l'or[782], emploie une conception de l'espace similaire à celle du maître avignonnais, plus particulièrement de son *Portement de croix* de 1548 (cat. I.10). L'artiste de 1563 reprend le groupement des différentes figures autour du Christ à genoux dans un paysage laissant apercevoir à l'arrière-plan des cavaliers sortant de Jérusalem et des montagnes bleutées. On retrouve par ailleurs l'utilisation de modèles communs, à commencer par le Christ portant la croix. Cet exemple illustre à quel point un motif original peut être modifié lorsqu'il devient une nouvelle adaptation d'une interprétation déjà personnelle de Raphaël. Ce genre de filtrage explique probablement pourquoi la plupart des sources des figures chez le Maître de 1563 sont difficilement identifiables. Nous pouvons toutefois reconnaître dans le bourreau au-devant de la croix (fig. 289) un emprunt au même personnage du *Christ livré au peuple* de la série de la Passion du Christ de Giulio Bonasone (fig. 288). L'autre bourreau en torsion (fig. 291) pourrait être en grande partie repris de l'*Entellus et Darès* (fig. 290), réalisé par Marcantonio Raimondi d'après un dessin de Raphaël. En plus de partager

[782] Michiels 1877, p. 396-397.

un style très similaire à celui de Simon de Châlons, le Maître de 1563 possède un répertoire stylistique et formel identique à ce dernier.

Fig. 288. Giulio Bonasone, *Le Christ livré au peuple* (détail).

Fig. 289. Maître de 1563 (Elzéar de Mailly ?), *Montée au calvaire* (détail), 1563. Avignon, Notre-Dame-des-Doms.

Fig. 290. Marcantonio Raimondi (d'après Raphaël), *Entellus et Darès* (détail).

Fig. 291. Maître de 1563 (Elzéar de Mailly ?), *Montée au calvaire* (détail), 1563. Avignon, Notre-Dame-des-Doms.

Quoique plus raides, les deux bourreaux sur la droite évoquent également ceux du maître par leur mouvement de torsion, notamment ceux dans la *Résurrection du Christ* d'Uzès (fig. 243 ; cat. I.12). Nous pouvons encore comparer la sainte Véronique (fig. 293) avec la Marie Madeleine de la *Déploration* de 1550 (fig. 292 ; cat. I.11), avec laquelle elle partage une même pose ainsi que des drapés souples et moulants. De même, les drapés et les proportions du Christ ne sont pas sans rappeler ceux des anges dans l'*Adoration des bergers* du Dorotheum (fig. 195 ; cat. I.13) et de la Vierge du retable dit des Berton (fig. 150 ; cat. I.8), dont les vêtements comme mouillés sont très similaires.

Fig. 292. Simon de Châlons, *Déploration sur le Christ mort* (détail), 1550. Avignon, Musée Calvet.

Fig. 293. Maître de 1563 (Elzéar de Mailly ?), *Montée au calvaire* (détail), 1563. Avignon, Notre-Dame-des-Doms.

Fig. 294. Simon de Châlons et collaborateur, *Résurrection de Lazare* (détail), 1556. Uzès, ancienne cathédrale Saint-Théodorit.

Il faut finalement remarquer la similarité de certaines morphologies, en particulier avec les œuvres du Maître de l'Adoration de Saint-Pierre. Le bourreau habillé de rouge trouve son parallèle chez les bergers un peu renfrognés de l'*Adoration* (fig. 274 ; cat. II.1), la sainte Véronique chez la femme aux cheveux roux à droite de la colonne dans la *Résurrection de Lazare* de 1556 (fig. 294 ; cat. I.19), et le saint Jean chez la femme de profil sur la droite du même tableau. Le *Couronnement d'épines* présente lui aussi des rapports indéniables avec le corpus de Simon de Mailly. Les morphologies un peu grimaçantes des personnages masculins

sont caractéristiques de l'atelier de Simon, tout comme la touche fluide et rapide (fig. 295). Certains détails trahissent également son attachement au maître avignonnais, tels que la représentation du chien, dont on trouve d'autres exemples dans les différentes *Adorations des bergers* (cat. I.9 ; cat. II.1), ou encore la petite ruine à l'arrière-plan qui reprend de manière fidèle celle de la *Résurrection de Lazare* (cat. I.19).

Fig. 295. Maître de 1563 (Elzéar de Mailly ?), *Flagellation*, 1563. Avignon, église Saint-Didier.

Nous proposons de donner à l'auteur des deux panneaux de 1563 la *Pietà* du Musée Calvet (fig. 296 ; cat. III.3) que Jean-Christophe Baudequin a attribué à Simon de Châlons en 2008[783]. Il remarque avec justesse que son auteur emploie la gravure de Nicolas Béatrizet éditée en 1547 d'après l'œuvre de Michel-Ange. Il existe également une version de Giulio Bonasone réalisée en 1546. Si la *Piéta* ne peut pas être donnée au maître lui-même, elle est en effet proche de ce que fait son entourage, et plus précisément du peintre responsable des deux tableaux de 1563. Malgré le fait que les figures soient moins raides et plus lisses par endroits, nous retrouvons les caractéristiques essentielles de l'artiste, tels que des drapés comme mouillés et des morphologies évoquant l'art de Simon de Mailly. Les traits de la Vierge (fig. 297) ne sont pas copiés de la gravure, au contraire du Christ qui est plus difficile à juger dans ce sens. Son visage est en réalité très semblable à celui de la Vierge dans le *Portement de croix* de 1563 (fig. 298) et nous retrouvons une même guimpe blanche, recouverte d'un drapé noir qui vient lui

[783] Baudequin 2008, p. 28.

recouvrir le cou et qui ne trouve pas son origine dans l'estampe (l'inclinaison de la tête est par ailleurs elle aussi modifiée). Les enfants la soutenant présentent des types faciaux qui se trouvent de façon récurrente chez Simon de Châlons, par exemple dans la *Sainte Parenté* de 1543 (cat. I.4). La qualité supérieure de la *Piéta*, particulièrement visible dans le traitement du corps plus souple et moins hiératique du Christ, nous pousserait à y voir une œuvre un peu plus tardive que les deux tableaux de 1563, peut-être aux alentours de 1565-70.

Fig. 296. Maître de 1563 (Elzéar de Mailly ?), *Pietà*, vers 1565-70 ? Avignon, Musée Calvet.

Fig. 297. Maître de 1563 (Elzéar de Mailly ?), *Pietà* (détail), vers 1565-70 ? Avignon, Musée Calvet.
Fig. 298. Maître de 1563 (Elzéar de Mailly ?), *Montée au calvaire* (détail), 1563. Avignon, Notre-Dame-des-Doms.

Nous proposons enfin de rattacher de manière hypothétique le *Portement de croix* et le *Couronnement d'épines* à un prix-fait daté du 11 janvier 1563 (reg. 72). Dans celui-ci, Elzéar de Mailly, « *merchand d'Avignon* », demande au peintre Gonet Chanis d'appliquer l'or et l'azur sur le cadre d'un retable, d'après un « portret » qu'il lui a fourni : « *Laquelle hoeuvre et portret est pour le retable que maistre Jacques Longuene, menuisier dudict Avignon, a faict pour le grand aultier de la paroisse de la Principal d'Avignon, assavoir les trois colonnes daurées à plat d'ort bruni, les roses de dessus d'or, l'entourt des piliers d'ort, les petits eufs de blanc pollit, le dessous de la corniche d'ort, et la grille sur* (?) *les rolleaux d'ort, le froncdespic d'ort, excepté le plat qu'il sera de blanc, et les escabeaux d'asur, trois pommelles dessus le froncdespic daurées, le petit filet des escabeaux et aultres dorés et l'escripteau qu'il donnera par escript ledict de Malhie d'ort.* »

Nous pouvons raisonnablement supposer que Elzéar est l'auteur du « *portret* » qu'il a fourni à son confrère. Le contrat nous apprend également que ce retable est destiné au maître-autel de la paroisse Notre-Dame-la-Principale. Il est intéressant de noter que c'est précisément dans cette église que Simon de Châlons demande à être enterré dans son testament de 1561. Il se peut que son fils souhaite honorer la sépulture de son père en offrant un retable à cette église peu après la mort de ce dernier. Il existe un exemple légèrement postérieur d'une telle pratique : en 1602, le peintre Jean Richier, actif à Moulins, orne l'autel surmontant la sépulture de son père, le peintre Etienne Richier, d'un *Martyre de saint Etienne* complété de l'inscription « *Et*

Christo & Stephano & Decori Votiva Paterno / Affixa hic mani picta Tabella piis / Pictoris Gnati obsequium, tumulum que parentis / Richerii docet haec condecoranda sui ».[784]

Autre point digne d'intérêt, le bois du retable est fourni par le menuisier Jacques Longuène (reg. 65), un client habituel de Simon de Châlons de son vivant. Ce dernier avait également fréquenté Gonet Chanis (voir II.3.4.), dont nous connaissons l'activité grâce à plusieurs documents. Il est le gendre du peintre Jean Rollier avec lequel il lui arrive de collaborer. On le trouve pour la première fois en 1518, alors qu'il est l'élève d'Antoine Deleuze et de son fils Henri[785]. Rien de sa production ne nous est parvenue, ni l'ornementation de ce retable, s'il correspond bien à nos deux tableaux datés de 1563. Les très fortes similarités iconographiques et stylistiques entre les panneaux de 1563 et l'art de Simon de Châlons, ainsi que la correspondance chronologique, nous inciteraient à voir dans leur auteur un membre aguerri de son atelier. Bien qu'il soit qualifié de marchand et non pas de peintre à cette occasion, nous pouvons raisonnablement nous demander s'il ne s'agit pas d'Elzéar lui-même, qui aurait peint les deux tableaux et dessiné son projet d'ornementation avant de confier la peinture du cadre à Gonet Chanis. Comme nous avons pu le voir précédemment avec les exemples de Henri Guigues, de Simon de Châlons et de Just de Has, il était chose courante de peindre somptueusement des cadres d'or et d'azur. Notons enfin que la personnalité d'Elzéar est le seul candidat correspondant en tous points au Maître de 1563, Léon Guigues étant déjà installé à Lyon à cette date-là. Si Elzéar est bien l'auteur des panneaux de 1563, il se peut que ces derniers aient été déplacés à une date inconnue au couvent des Dominicains, où Jean Mahuet note leur présence en 1675.

Bien que l'on ne puisse pas attribuer à la main de l'hypothétique Elzéar de Mailly un portrait de l'Avignonnais Louis de Laurent (fig. 299) des collections du Musée des Beaux-Arts d'Arras, celui-ci reste toutefois proche de sa manière. Classé sous « anonyme ». Il est identifié comme Louis de Laurent, fils de Monet de Laurent, gouverneur de la ville de Nice, par l'inscription suivante : « LVDOVICVS DE LAVRENTIIS 1459 / FILIVS MONET DE LAVRENT. / GVBERNATORIS NICIENSIS / PRO SERENISSIMO / DVCE SABAVDIAE / OBIIT AVEN. 1558 ». Raimonet, dit Monet de Laurent était également maréchal de bataille dans l'armée du duc de Savoie. Louis de Laurent est élevé par son père à Nice dans la « profession

[784] Thivolle 2019, p. 33 : « Ce tableau, ici accroché, peint des mains pieuses du peintre Richier, dédié au Christ, à Etienne et au souvenir de son père, nous enseigne que doivent être honorés l'inhumation et la tombe de son père ».
[785] Labande 1932, p. 74.

des armes », avant de s'installer à Avignon avec son frère Nicolas et de devenir docteur en droit en 1498, après son mariage avec Anne de Garens[786]. Les armes de cette dernière, *d'or au chevron de sable accompagné de trois bouquets de (roses ?)*, complètent celles de son époux, *d'or à deux palmes de sinople adossées et posées en pal*. Louis de Laurent, comme l'indique l'*obiit*, naît en 1459 et meurt à Avignon dans sa centième année, en 1558. Il est enterré dans l'église Saint-Agricol, dans la chapelle de saint Grégoire, où l'on voit encore son épitaphe[787]. Il s'agit donc peut-être d'un portrait posthume, à moins que les inscriptions n'aient été rajoutées peu de temps après la mort de Louis de Laurent, qui aurait alors été portraituré de son vivant. Le catalogue de 1907 du Musée d'Arras ne précise pas son origine[788], mais il doit entrer au musée à la fin du XIX^e^ ou au début du XX^e^ siècle, car il n'est pas présent dans le catalogue de 1880. L'effigie de Louis de Laurent est ainsi un des très rares témoignages de la production de portrait en Provence à la Renaissance.

Fig. 299. Peintre actif à Avignon, *Portrait de Louis de Laurent*, avant 1558. Arras, Musée des Beaux-Arts.

III.3.4. Conclusion : la peinture en Provence dans le dernier tiers du XVI^e^ siècle

La quantité de tableaux anciennement attribués à Simon de Châlons et l'étude de sa production nous permettent à présent non seulement de les rendre à leurs véritables auteurs, mais

[786] De La Chenaye-Desbois 1774, p. 565.
[787] *Armorial général* 1764, p. 3.
[788] Arras 1907, p. 165, n° 436.

également d'estimer quel impact il exerce sur la génération suivante. Durant le dernier tiers du XVI[e] siècle, la Péninsule et les modèles qu'elle véhicule par l'estampe continuent d'influencer les peintres avignonnais. C'est le cas du peintre responsable de la *Conversion de Saint Paul* datée 1585 (fig. 300) conservée dans la chapelle des Pénitents Gris d'Avignon et anciennement donnée à Simon de Châlons et auquel nous rendons une *Résurrection du Christ* se trouvant à Maussane-lès-Alpilles (fig. 301). Une inscription sur le panneau des Pénitents Gris révèle qu'il fut commandé par la confrérie des cordiers (« CETTE OEUVRE EST FAICTE PA[R] LES COURDIES »)[789].

Fig. 300. Maître de Maussane-lès-Alpilles, *Conversion de Saint-Paul*, 1585. Avignon, Pénitents Gris.
Fig. 301. Maître de Maussane-lès-Alpilles, *Résurrection du Christ*, vers 1585. Maussane-lès-Alpilles, église paroissiale.

Outre une exécution et des morphologies tout à fait identiques, leur auteur emploie des modèles gravés similaires, ici de Francesco Salviati. A l'instar de Simon de Châlons, le peintre, qui demeure anonyme, reprend aussi du Raphaël, tout en l'adaptant ingénieusement à ses besoins iconographiques et formels : le Christ sortant du tombeau est en effet une adaptation du *Mercure* gravé par Raimondi. Ce collage de différents modèles italiens, exécutés toutefois dans un style et une palette éminemment plus maniéristes, évoque la pratique de Simon de Mailly, tout en marquant définitivement la rupture avec l'art de ce dernier.

[789] Marseille 1987, p. 126, n°31.

Dans ce sens, nous pouvons également aborder plus longuement l'exemple de Just de Has, un flamand établi à Avignon dans les dernières décennies du XVI^e siècle dont nous avons pu retrouver un séjour italien. Parfois appelé Jost de Hasel, Just de Has est connu à Avignon et à Arles entre 1584 et 1615. Selon Joëlle Guidini-Raybaud, il est probablement originaire de la ville de Haselt, dans la région de Limbourg en Belgique[790]. On le trouve documenté comme « *peinctre flament* » à Avignon pour la première fois de 1584 à 1585, puis à Arles dès 1588. Plusieurs commandes lui sont adressées[791]. La première qui nous soit parvenue est un prix-fait passé par Jean de Cocilz en 1584 pour un retable représentant Jésus marchant sur les eaux pour le maître-autel de l'église Saint-Pierre d'Avignon. Pour une raison inconnue, Just de Has ne finit pas l'œuvre, qui est ensuite confiée à Pierre Duplan en 1589. Nous ajoutons à l'appareil documentaire une importante mention d'archives le localisant à Marseille le 21 mars 1597. Il s'agit d'une promesse de la municipalité marseillaise en faveur du cardinal Ferdinand I^er de Médicis concernant un remboursement de blé (AC Marseille, BB55, fol. 2v). Jacques Jansson, capitaine du navire transportant ledit blé, est averti de cet acte par « *Just de Has, peintre flamant ayant bonne langue italienne, et Falmands d'Olande* »[792]. Ce document est capital pour plusieurs raisons : tout d'abord, nous ignorions que le peintre était actif à Marseille, ouvrant ainsi de nouvelles pistes de recherches sur son art et son impact sur la production locale. Ses compatriotes anonymes pourraient-ils par ailleurs être des peintres appartenant à son atelier ? La pièce d'archive révèle également que Just de Has parlait bien l'italien, laissant raisonnablement supposer qu'il ait séjourné un moment considérable dans la péninsule avant de s'établir en Provence, comme il était souvent coutume dans la seconde moitié du XVI^e siècle pour les artistes des anciens Pays-Bas, tels Jan Gossaert, Maarten van Heemskerck ou Hendrik Goltzius.

Plusieurs des œuvres de Just de Has étaient connues au début du XX^e siècle, dont la *Sainte famille* signée de l'ancienne collection Laurens d'Oiselay récemment passée sur le marché de l'art bruxellois (fig. 304). L'apport italien chez Just de Has se comprend d'autant plus car les morphologies des figures sont très fidèles à une estampe de Giulio Bonasone d'après la *Vierge au silence* de Michel-Ange (fig. 302), même si la composition évoque plus précisément un prototype de la Vierge recouvrant l'Enfant endormi d'un drap développé par Lavinia Fontana

[790] Guidini-Raybaud 2003, p. 319.
[791] Pansier ms 5712, fol. 295-302 et Guidini-Raybaud 2003, p. 319.
[792] Micallef 2012, p. 1167.

(fig. 303). Cette dernière étant également très influencée par le modèle de la *Vierge au silence*, il est malaisé de déterminer par quel biais Just de Has fait sien ces motifs.

Fig. 302. Giulio Bonasone (d'après Michel-Ange), *La Vierge au silence* (détail).

Fig. 303. Lavinia Fontana, *Sainte famille avec le petit saint Jean-Baptiste*, 1589. El Escorial, Monasterio de San Lorenzo.

Fig. 304. Just de Has, *Sainte famille*, vers 1590-1600. Collection particulière.

Un autre panneau (151 x 49 cm) a surgi sur le marché de l'art, chez Leclere à Marseille, le 31 mars 2012. Répertorié sans image dans le catalogue de l'exposition *Primitifs et peintres du XVI^e^ siècle* qui se tint à Nîmes en 1950, ainsi que dans celui de *La peinture en Provence au*

XVI^e siècle de 1987[793], il se trouvait alors dans une collection particulière nîmoise. Il représente un *Saint Jean-Baptiste* (fig. 306) qui, selon l'étiquette au dos du tableau, aurait été réalisé en 1597 par Jost de Hasel et appartiendrait à l'ex-voto d'Honorat Julien Bérier d'Arles, autrefois dans l'église Saint-Gilles de cette même ville. Le panneau, qui a été restauré, faisait à l'origine partie d'un ensemble comportant une Vierge entre saint Gilles et saint Jean-Baptiste. Le séjour marseillais redécouvert de Just de Has, précisément en 1597, permet d'expliquer la forte similarité existant entre le *Saint Jean-Baptiste* et une huile sur toile du même sujet (fig. 307) conservée au Musée du prieuré Saint-Jean-de-Garguier à Géménos et que Patrick Varrot a rattaché à Marseille grâce à la présence des armoiries de la ville sur la droite[794]. Ce dernier suggère également qu'il puisse s'agir d'un ex-voto ou d'un fragment de bannière qui aurait pu être réalisé vers 1590-1600 par Bertrand Castagnier ou Antoine Blanc, dont les ateliers exerçaient alors un monopole local. D'un point de vue iconographique, le panneau est extrêmement proche de celui de Just de Has : nous retrouvons une pose extrêmement similaire du saint à côté d'un arbre et d'un agneau, le tout dans un paysage. Il est vraisemblable que Just de Has ait importé ce modèle d'Arles dans la cité phocéenne, modèle qui provient par ailleurs sûrement d'un prototype italien répandu que le peintre aurait pu se procurer lors de son passage en Italie. On peut notamment penser à la peinture murale de Federico Zuccari au Palais Farnèse de Caprarola (fig. 305), dans laquelle nous retrouvons plusieurs éléments identiques, comme le bras tenant l'étendard, la pose du pied aux orteils très allongés sur un rocher, ou encore l'agneau. La récurrence de ce modèle particulier chez les peintres actifs dans le Latium, par exemple Livio Agresti, permet donc d'envisager que Just de Has séjourne à Rome et dans ses environs avant son installation à Avignon en 1584.

[793] Marseille 1987, p. 208, n°62.
[794] Varrot 2009b, p. 6.

Fig. 305. Federico Zuccari, *Saint Jean-Baptiste* (détail), 1566-1567. Caprarola, Palais Farnèse.

Fig. 306. Just de Has, *Saint Jean-Baptiste*, 1597. Collection particulière.

Fig. 307. Peintre actif à Marseille, *Saint Jean-Baptiste*, vers 1590-1600. Géménos, Musée du prieuré Saint-Jean-de-Garguier.

Nous pouvons également rapprocher de la production du peintre un fragment de panneau représentant saint Jacques (fig. 309) mis en vente chez Drouot le 16 décembre 2019 par Millon et Associés (lot 3) comme de la main de Pieter Pourbus. A nos yeux, il est à redonner à l'entourage proche de Just de Has[795], avec lequel il partage une matrice italo-flamande ainsi qu'un type morphologique semblable (fig. 308), quoiqu'exécuté dans une touche plus empâtée et moins lisse. Le *Saint Jacques* a visiblement été découpé et devait faire partie à l'origine d'un retable de composition similaire à celui du saint Jean-Baptiste. Nous pouvons enfin rattacher à son corpus de manière hypothétique un *Buste de femme nue* (fig. 310) conservée au Musée Grobet-Labadié. En tant que peintre itinérant, Just de Has a naturellement été exposé à diverses influences stylistiques qui conditionnent son art, et par là-même la production locale qu'il impacte. Il se situe ainsi dans la lignée de ses prédécesseurs provençaux, notamment Simon de Châlons, célèbre pour avoir combiné des modèles flamands et italiens.

[795] Nous remercions Frédéric Elsig pour ses conseils à ce sujet.

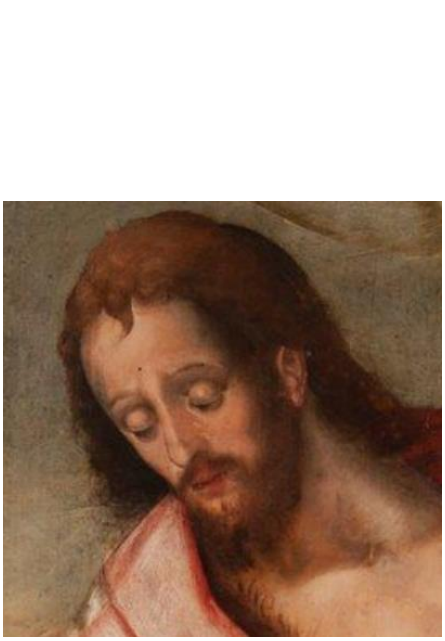


Fig. 308. Just de Has, *Saint Jean-Baptiste* (détail), 1597. Collection particulière.

Fig. 309. Entourage de Just de Has ? *Saint Jacques*, vers 1590. Collection particulière.

Fig. 310. Just de Has ? *Buste de femme*, vers 1590-1600. Marseille, Musée Grobet-Labadié.

Conclusion : la question des modèles

Henri Zerner note à propos de Georges Reverdy : « Il n'est pas un artiste d'invention et il prend son bien où il le trouve »[796]. Tout comme Estelle Leutrat remarque que le constat peut s'appliquer au Maître CC[797], nous pouvons aussi dresser un parallèle avec Simon de Châlons. Tout au long de ce travail, nous avons pu constater à quel point le peintre se repose sur l'emploi systématique de modèles gravés, et tout particulièrement les estampes d'après Raphaël, ainsi que d'autres grands maîtres italiens et du Nord. Si les graveurs français sont bien connus dès le XIX^e^ siècle avec les travaux de Jules Renouvier et Georges Duplessis[798], la pratique de l'emprunt par les peintres du royaume à la Renaissance est quant à elle bien moins étudiée et théorisée d'un point de vue méthodologique. C'est pourtant une pratique largement majoritaire au sein de la production française du XVI^e^ siècle, non seulement en Provence avec Henri Guigues et Pierre Malet suivis de Simon de Châlons, mais également dans d'autres régions comme la Bourgogne avec des artistes tel Grégoire Guérard, les différents maîtres des Puys d'Amiens et d'Abbeville en Picardie, ou encore les peintres du groupe Bellemare à Paris. Cette méthode de composition n'est pas uniquement employée dans le domaine du panneau peint : enluminures, vitraux, orfèvrerie, tapisseries ou encore sculptures et émaux se basent la plupart du temps sur des modèles gravés et dessinés circulant sur le territoire, et cela d'autant plus après la diffusion des modèles bellifontains dans les années 1540. La déconstruction et l'assemblage de divers motifs pour créer de nouvelles compositions est en effet révélatrice de la culture et de la personnalité des peintres actifs en France. S'ils pratiquent un art de la référence, c'est par leur style propre et leur combinaison inédite des formes qu'ils peuvent innover et apporter des variations à un prototype[799].

Bien que cette approche n'ait pas été souvent abordée pour le cas des peintres, la pratique de l'emprunt a été abondamment étudiée chez les graveurs, non seulement du XVI^e^ siècle, mais aussi aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, notamment par Véronique Meyer[800], et plus récemment par Estelle Leutrat dans sa thèse de doctorat sur les graveurs lyonnais du XVI^e^ siècle[801]. Nos

[796] Zerner 1967, p. 15.
[797] Leutrat 2007, p. 127.
[798] Renouvier 1853-1856 ; Duplessis 1861 entre autres.
[799] Leutrat 2007, p. 127.
[800] Meyer 1989 ; Meyer 2001.
[801] Leutrat 2007.

concepts modernes d'originalité, d'innovation et de copies ne peuvent en aucun cas s'appliquer aux œuvres de la Renaissance[802], et il est trop réducteur de juger ces artistes comme manquant d'imagination, comme souvent cela a été le cas, et en particulier dans celui de Simon de Châlons[803], leur démarche artistique s'inscrivant dans une culture qui la demande et même la préconise. Sa situation est d'autant plus particulière au sein du royaume de France, à son époque largement dominé et conditionné par les motifs en provenance du chantier royal de Fontainebleau. Le recensement systématique des modèles employés par Simon de Châlons dans cette étude répond à plusieurs objectifs : premièrement, en connaissant l'ensemble de son répertoire de motifs, de ses références, nous pouvons comprendre comment se développe sa culture visuelle et, deuxièmement, si oui ou non celle-ci évolue lorsqu'elle est exposée à de nouvelles formes ou à de nouvelles esthétiques. Troisièmement, à partir de ces constats, nous pouvons déduire plusieurs hypothèses sur les choix formulés par le peintre, et comment ces derniers sont conditionnés non seulement par son réseau de commanditaires, mais également par la disponibilité des modèles en circulation. Enfin, nous pouvons replacer de manière plus globale le cas de Simon de Châlons au sein des débats humanistes du XVI^{e} siècle valorisant une certaine définition de l'« *inventio* » et de l'« originalité », amenant nécessairement à une réflexion sur le style personnel des artistes, et, par conséquent, sur le *connoisseurship*.

Avant d'appréhender la méthode de sélection de modèles de Simon de Châlons, il nous faut d'abord envisager son répertoire de motifs constitué au fil de sa carrière comme une méthode d'apprentissage et de perfectionnement du *disegno*, peut-être initiée, nous l'avons vu, par Henri Guigues à travers les estampes et dessins ramenés de son séjour romain. Bien que nous ne conservons aucun dessin de leur main, leurs dessins sous-jacents sont extrêmement similaires par leurs traits esquissés rapidement à la plume et délimitant de manière synthétique les figures à peindre. En copiant à main levée les modèles de Raphaël, Dürer et autres grands maîtres, Henri Guigues et Simon de Châlons les interprètent dans leur manière personnelle sans chercher à en faire une copie parfaite, étant visiblement plus intéressés par la simple forme que le style de leurs auteurs. N'oublions pas que Simon de Mailly a sans doute encore davantage développé et cultivé cette pratique au contact des œuvres de Pierre Malet. Véritables outils de travail, la gravure et le dessin, considérés sur un pied d'égalité pour leur qualité reproductive[804], sont un support essentiel d'étude reconnu dès Vasari, Giovanni Battista Armenini, et plus tard

[802] Voir Alexander 1989.
[803] Zerner 1996 p. 218.
[804] Karpinski 1989, p. 102.

Carel Van Mander. Dessins et gravures font ainsi parties des possessions les plus précieuses des artistes : Bernardin Simon, un peintre d'Aix-en-Provence, lègue à son assistant dans son testament de 1498 tous ses dessins, carnets, pochoirs et patrons piquetés[805]. Le statut particulier et l'importance des gravures et des dessins au sein d'un atelier se reflète aussi dans les inventaires des peintres à la Renaissance, dans lesquels les œuvres de Raphaël, Michel-Ange, Titien, Dürer, ou encore Lucas van Leyden, sont celles le plus fréquemment citées. Sans surprise, ce sont également les modèles privilégiés par Simon de Châlons, et naturellement, par ses élèves. En effet, nous avons vu que nous retrouvons chez le Maître de l'Adoration de Saint-Pierre, l'hypothétique Léon Guigues, une Vierge reprise de la *Vierge de François I^er^* de Raphaël (fig. 275-276) ou encore un berger inspiré par une figure du Parmigianino (fig. 196 et 198). Il est donc très probable que le Maître, pendant ses années d'apprentissage auprès de Simon de Châlons, ait appris à copier les modèles de Raphaël et des autres grands peintres reproduits en estampe.

Il nous faut alors interroger la problématique du prestige des modèles employés, et en particulier celui de Raphaël. Ce n'est pas un hasard si Raphaël est l'artiste le plus imité et copié par Simon de Châlons. En-dehors de la stratégie de s'inscrire comme un second Sanzio qui serait le peintre officiel d'Avignon, de l'*Altera Roma*, la fortune gravée en France de l'artiste romain doit surtout à la volonté de ce dernier de disperser volontairement sa production par l'intermédiaire de graveurs comme Marcantonio Raimondi[806]. L'abondance de compositions reproduites d'après le maître est d'autant plus accentuée après le sac de Rome de 1527, favorisant la dispersion de ses œuvres, notamment par des graveurs et éditeurs flamands tels Cornelis Cort et Jérôme Cock[807]. Ces nouvelles formes gracieuses et idéalisées atteignant la France dès les années 1520, notamment grâce à Henri Guigues, sont immédiatement perçues comme un style permettant de « combattre le mauvais goût "gothique" »[808]. Si les œuvres originales de Raphaël restent inaccessibles pour le public français, celui-ci doit se contenter d'estampes servant de substitut d'un dessin ou d'une peinture autographe[809]. Pour illustrer ce phénomène, Estelle Leutrat évoque notamment l'exemple de Pierre Woeiriot et de l'inscription suivante apparaissant dans *La bataille de Constantinople* : « […] *I'ai réduit en forme petite le grand œuvre de / Raphael d'Urbin peintre presque inimitable qui se voit au Vatican à*

[805] Bambach 1999, p. 93.
[806] Vasselin 1983, p. 37 ; Mason et Natale 1984 p. 9.
[807] Vasselin 1983, p. 37.
[808] Vasselin 1983, p. 42.
[809] Vasselin 1983, p. 44.

Rome »[810]. La pérennité du modèle de Raphaël à Avignon s'étend au-delà du XVI[e] siècle : Quirinus van Banken réalise par exemple un dessin à l'encre et au lavis d'un fragment de l'*Ecole d'Athènes* (Avignon, Musée Calvet, inv. 996-7-916)[811]. Le même constat est vrai pour les motifs de peintres célèbres comme Dürer, dont le graveur avignonnais Jean Bœuf réalise une copie du *Saint Antoine* (Edimbourg, National Galleries of Scotland, inv. P 6311), tout en reproduisant le monogramme AD et la date 1519, et auxquels il ajoute sa signature « *Joannes Bovis f. Avenionensis* »[812].

Cela implique de comprendre comment le choix des modèles est naturellement conditionné par la circulation et donc par la disponibilité des œuvres, expliquant que les plus célèbres et les plus prestigieuses connaissent une diffusion plus large. En l'absence de document précis, il est difficile de tracer exactement comment ces estampes et dessins atteignent la ville d'Avignon. Evidemment, les marchands du Nord et du Sud de l'Europe transitant par Lyon et Avignon sont vraisemblablement responsables en grande partie de cet apport, mais nous avons vu au cours de ce travail que le réseau italien de Simon de Châlons n'est pas à négliger. Tout au long de sa carrière, il entretient des rapports étroits soit avec des personnalités de nationalité italienne, soit avec des compatriotes se rendant dans la Péninsule. Il faut ainsi compter non seulement sur ses confrères peintres, comme Henri Guigues, François Myalhe dans une certaine mesure, mais aussi Valentin Geniès qui, à son retour d'Italie, a probablement rapporté avec lui nombre de gravures et/ou d'études, ainsi que Jean Paytot, piémontais de naissance. Comme pour les imprimeurs étrangers établis en France[813], les peintres de nationalité étrangère devaient entretenir des liens constants avec leur pays d'origine et facilement importer des modèles. Ces artistes itinérants transportent des modèles innovants qui doivent impacter la production des villes où ils s'installent, même provisoirement. Les marchands piémontais et florentin Geneto Pole et Jérôme Roncoli, que nous avons rencontrés dans les documents, conjugués à tous ceux apparaissant parmi les débiteurs de Simon de Châlons, doivent également être une source fondamentale pour enrichir le répertoire de motifs de l'artiste. De même, les grandes personnalités comme Thomas II de Gadagne et Elzéar Genet, en tant que commanditaires et familiers des voyages en Italie (par eux-mêmes ou par des intermédiaires), favorisent la circulation des œuvres peintes et des estampes. Parmi les riches commanditaires

[810] Leutrat 2007, p.
[811] Béguin, Di Giampaolo et Malgouyres 1998, p. 192, n°872. Le dessin peut être daté du premier tiers du XVII[e] siècle.
[812] L'auteur de la gravure était jusqu'ici jugé anonyme, la signature ayant été mal lue comme « Joannes Louis ».
[813] Leutrat 2007, p. 132.

du peintre, il faut aussi compter sur le développement des *Kunstkammers*, dans lesquels se multiplient les estampes miniatures[814]. Nous avons vu avec l'exemple de la famille Grilhet que les quatre foires lyonnaises annuelles leur permettent d'acquérir des biens importés d'Europe, biens qu'ils peuvent ensuite acheminer jusqu'à Avignon. Nous avons en outre pu constater qu'ils possédaient visiblement un cabinet de curiosités, comme en atteste le faux corail cité dans l'inventaire après décès de Julien de Grilhet[815]. Les liens unissant Simon de Châlons et l'élite avignonnaise sont donc cruciaux pour comprendre à quelles œuvres, gravées ou non, il a pu avoir accès.

Songeons de plus que Simon de Châlons a pu obtenir des modèles grâce aux liens d'amitié et aux connexions professionnelles qu'il entretient avec les autres peintres, mais également avec différents corps de métiers, notamment les orfèvres. Les relations entre les orfèvres et les graveurs doivent être importantes[816] : Estelle Leutrat souligne qu'il arrive aux orfèvres d'inclure des gravures dans les marchés, destinées à compléter un dessin déjà fourni au client[817]. Faisant partie des destinataires privilégiés des recueils gravés, la plupart du temps de motifs ornementaux, les orfèvres pouvaient vendre eux-mêmes des estampes[818]. Connaissant les liens d'amitié qui unissaient Simon de Châlons et Paulet Chemineau, que nous avons évoqué à plusieurs reprises, il ne serait guère étonnant que des modèles gravés aient facilement pu être échangés entre leurs ateliers respectifs. De même, le peintre aurait pu échanger avec la communauté des brodeurs avec laquelle il collabore probablement lorsqu'il fournit des « *pourtraits* » pour les manches des courriers consulaires, et même avec les sculpteurs pour lesquels il lui arrive de réaliser des polychromies, comme pour celle de Barbentane. La question de la polyvalence et du décloisonnement technique est donc aussi capitale pour envisager la circulation de modèles entre les artistes de différents corps de métiers.

Bien évidemment, le choix des emprunts varie selon le public auquel ils sont destinés, l'ambition du peintre ou encore la destination de l'œuvre[819]. Par exemple, le *Couronnement de la Vierge* de 1539 (cat. I.2) est sélectionné non seulement pour le sujet qu'il représente, en lien avec la dévotion spéciale vouée à la Vierge à Saint-Agricol depuis la consécration de l'autel, mais également pour la grande célébrité de son modèle. L'emploi de modèles de premier plan

[814] Leutrat 2007, p. 138.
[815] ADV, 8 G 254.
[816] Leutrat 2007, p. 29.
[817] Leutrat 2008, p. 29.
[818] Leutrat 2008, p. 29.
[819] Meyer 2001, p. 35.

est donc aussi largement conditionné par les commanditaires, désireux de s'inscrire dans une dynamique de prestige et d'émulation justifiant leur statut social, ecclésiastique, politique, ou même professionnel si nous songeons au banquier Marc Fortia dont le métier justifie l'iconographie d'une *Adoration des Mages*. Si le peintre est visiblement souvent libre dans les compositions, les « *pourtraits* », qu'il présente à ses commanditaires pour approbation, comme celui présenté aux exécuteurs testamentaires de Barthélémy de Péretz en 1553 (reg. 56), cela n'est pas toujours le cas. Par exemple, nous avons vu que le contrat de 1554 passé entre Simon de Châlons et les frères Fortia (reg. 57) exige du peintre de suivre « *deux portraicts illec exhibéz et monstréz par lesdites parties* [...] *lesquelz pourtraictz ont illec eséz remis et expédiéz audit maistre Simon de Magly pour s'en servir en la dite euvres* ». Ces « *deux portraicts* » sont très probablement des estampes représentant une *Adoration des rois mages* et des figures à employer dans le retable. Si ce dernier correspond au fragment passé en vente en 2019 (cat. I.17), les Fortia ont pu fournir par exemple la *Vierge à l'Enfant sur un trône* de Marcantonio Raimondi. Les commanditaires doivent d'ailleurs être une source importante de motifs pour les artistes auxquels ils s'adressent. Comme l'indique le prix-fait du retable des frères Romieu (reg. 62), Simon de Châlons est chargé de réaliser un dessin d'après ces modèles qu'il présente ensuite sur « *unt grand folhe papier* ». Certains modèles prestigieux ne circulent toutefois pas par la gravure et nécessitent donc l'emploi d'études dessinées, par Simon de Châlons lui-même ou par des intermédiaires appartenant à son atelier ou à son réseau. Le panneau de la *Résurrection de Lazare* (cat. I.19), inspiré du tableau du même sujet de Sebastiano del Piombo conservé à l'époque dans la cathédrale de Narbonne, en est un des meilleurs exemples, tout comme l'influence de Titien perceptible dans la composition générale de la *Mise au tombeau* de 1552 (cat. I.14).

D'autres contrats demandent aux peintres d'imiter tel ou tel tableau déjà présent dans l'espace religieux auquel il destine leur nouveau retable. C'est une demande fréquente dans les prix-faits passés à Simon de Châlons, par exemple lorsque le chanoine Pons Félix souhaite que l'œuvre et ses accessoires décoratifs soient semblables à celle de son confrère Upaissi (reg. 32), ou encore lorsque les frères Romieu exigent que leur retable « *sera peinct en huille de bonnes et fines coleurs comme ledict de Malhy a coustume fere et a faict au retable de messieurs de Fortias* » (reg. 62). Il arrive qu'on lui impose comme modèle des oeuvres déjà existantes : c'est le cas lorsque les baillesses de la confrérie Sainte-Catherine-de-Sienne exigent « *ung esmage de Nostre Seigneur avecques deux anges chescun tenent une coronne es mains ainsi comme est peint à ung tableau de ladite chapelle* » (reg. 24). Simon de Châlons devient un modèle à suivre

à son tour, aussi bien de son vivant qu'après sa mort. Nous avons déjà évoqué le contrat de Barthélémy de Rhodes demandant à Pierre Duplan de prendre pour modèle l'*Adoration des Mages* par Simon de Mailly se trouvant dans l'église des Minimes, là où il destine son propre retable[820]. L'importance sociale et artistique du rôle d'un modèle n'est donc pas à négliger, surtout lorsque nous avons ainsi affaire à un système d'émulation multiple : émulation entre des artistes différents, émulation d'un même artiste sur un court laps de temps, émulation au sein d'un même espace, et enfin émulation entre commanditaires.

C'est dans cette optique que le dépouillement systématique et la relecture attentive des archives recensées par l'abbé Requin, Pierre Pansier et Adrien Marcel dans une moindre mesure, permettent également de mieux saisir les exigences des commanditaires en matière de modèle à suivre. Les termes employés dans les différents contrats ne laissent aucun doute sur la relative liberté de l'artiste : Simon de Châlons « *sera tenu comme il aura promis monstrer et exhiber toutefois et quantes requis sera par lesdits seigneurs Fortia* » (reg. 57) ; « *ce que par lesdicts freres* [Romieu] *sera dict et designé* » (reg. 62) ; Simon de Châlons est payé « *pour avoyr refaict ledit pourtret pour cause que le premyer n'etoit pas à nostre plaisir* » (reg. 68) ; ou encore « *lesquelz pourtraictz ont illec estéz remis et expédiéz audit maistre Simon de Magly pour s'en servir en la dite euvres* » (reg 54). Ces quelques échantillons illustrent bien le rôle très actif joué par les commanditaires, aussi variés soient-ils, dans le choix des modèles employés.

Le prestige et la popularité de certains sujets expliquent pourquoi certains modèles sont fréquemment « recyclés » par Simon de Châlons. C'est le cas par exemple de la *Vierge de douleur* de Solario, réemployée dans la *Mise au tombeau* de Villeneuve (cat. I.14). Un phénomène similaire est l'emploi de figures différentes provenant d'une même estampe, technique que nous avons pu observer avec le *Jugement dernier* de Michel-Ange, dont le personnage tenant l'échelle est utilisé pour le Lazare d'Uzès, et les *putti* tenant les croix dans la *Déploration* de 1550 (cat. I.11). Mais c'est avec les séries de *Vierge à l'Enfant* que nous pouvons au mieux appréhender ce phénomène. Les trois panneaux de ce sujet que nous connaissons (cat. I.3 ; cat. I.7 ; cat. I.16) sont formés à partir d'un mélange de références simples ou multiples. Alors que la Vierge perdue des Laurens d'Oiselay copie fidèlement la *Madonne à la Rose,* la version du Musée Calvet mélange différentes figures de Raphaël pour créer une

[820] BMA, ms. 5712, fol. 163.

sorte de variation d'un original inexistant de ce dernier. L'énorme quantité d'images illustrant la Vierge et l'Enfant Jésus, ainsi que le petit saint Jean-Baptiste, permet une variation infinie pour illustrer ce sujet si populaire au Moyen Age et à la Renaissance. Facilement réalisables, et même réplicables dans un temps moindre, ces petits formats destinés à la dévotion privée sont aussi financièrement plus faciles d'accès aux commanditaires. Cette pratique courante des peintres, négativement qualifiés de *Madonnieri* par Vasari[821], atteste de la popularité de ces compositions et de ce thème sur le marché, d'abord italien puis avignonnais par extension. Mais il faut garder à l'esprit que ce conservatisme est avant tout dicté par les commanditaires désireux d'obtenir des œuvres similaires ou avec peu de variation par rapport à un original inaccessible. Citons encore le cas particulier de la reproduction du portrait de Marcantonio Flaminio (cat. I.18). Le domaine du portrait engendre d'autres problématiques : un commanditaire peut vouloir des copies pour démontrer à la postérité l'étendue de son influence socio-économique, son statut et pouvoir politique, ou encore ses accomplissements personnels[822]. Dans le cas du portrait de Flaminio, cette demande pourrait émaner directement du cardinal Farnèse ou de son entourage proche, afin d'amplifier l'importance de sa protection du célèbre humaniste.

Comme il a souvent été remarqué par les historiens, Simon de Châlons, fidèle au modèle raphaélesque, est imperméable aux motifs gravés bellifontains qui commencent à inonder le marché français dès 1542. Son désintérêt quasi total pour les thèmes diffusés par les artistes du chantier royal de Fontainebleau (les reprises de Luca Penni sont choisies pour leur proximité avec l'art de Raphaël plutôt que celui de la cour) est peut-être à mettre en lien avec la situation politique d'Avignon dont nous avons pu constater le statut particulier par rapport à la couronne de France. N'ayant pas besoin de légitimer sa position de vassal en imitant le modèle de cour, Avignon signale surtout son allégeance stylistique et politique à l'Italie, et plus précisément à Rome dont elle est soumise à l'autorité. Nous pouvons d'emblée éliminer l'hypothèse que Simon de Châlons n'aurait pas eu accès aux motifs bellifontains : son voisin lyonnais Bernard Salomon, actif au même moment, en fait un usage abondant qui se répercute jusque dans les publications avignonnaises de l'imprimeur Macé Bonhomme. De même, Camille Trésontin, actif en Dauphiné et dans la cité des papes, comporte dans son répertoire d'images des modèles de Fontainebleau qu'il traduit dans sa propre manière. Le cas du concours de 1547 est d'ailleurs

[821] Bambach 1999, p. 100.
[822] Bambach 1999, p. 108.

exemplaire pour comprendre comment deux peintres traitant le même sujet et un modèle identique, c'est-à-dire les portraits des commanditaires, se différencient totalement par leur style personnel dont les substrats sont très différents. Ce refus d'intégrer ce nouveau modèle bellifontain à la mode est donc un choix conscient et volontaire de la part de Simon de Mailly. De manière générale, les œuvres encore conservées semblent indiquer que le Comtat Venaissin demeure insensible à l'art de Fontainebleau. La génération active dans le dernier tiers du XVI^e^ siècle n'est pas non plus réceptive à cette production et préfère regarder du côté des maniéristes italiens, comme le démontrent Just de Has et le peintre de Maussane-lès-Alpilles. Ce rejet peut-il simplement s'expliquer par la situation politique particulière d'Avignon et être compris comme une volonté de se distancer visuellement du pouvoir royal ? Cette explication est probablement trop simpliste, mais elle peut expliquer en partie l'esthétique particulière des peintres provençaux, de culture trop italienne pour privilégier les modèles bellifontains.

Nous avons vu durant cette étude de la production de Simon de Châlons que sa méthode de mise en page consiste essentiellement en une combinaison de diverses formes, piochées ici et là dans son répertoire de dessins et de gravures. La combinaison de différentes figures au sein d'une même œuvre est à mettre en parallèle avec des principes littéraires et religieux[823]. Tout comme les sermons reprennent la tradition des *exempla*, la littérature adopte le précepte de Jacques Peletier qu'« il y a invention à disposer » en citant l'exemple d'Ovide : « *Prenons garde à la grande industrie dont a usé Ovide en sa Métamorphose* […] *quand lui voyant que la matière et la principale invention n'étaient point siennes : il a inventé la manière de lier tant de diverses Fables ensemble, et de donner à toutes leur place si propre, qu'il semble que ce soit une narration perpétuelle. Voilà comment par une disposition bien dressée, la chose qui était entre les mains du commun, il l'a fait sienne propre* »[824]. De manière générale, le parallèle entre la littérature et la peinture et la manière dont chacun pratique l'emprunt est très éloquent. Gisèle Mathieu-Castellani, qui s'interroge sur le statut et la fonction du modèle dans l'écrit, note que la notion de modèle est jusque dans les années 1570-1580 un « conservatoire de la tradition », un reflet d'un système formel de références qui nécessite une transformation[825]. A la Renaissance, le modèle organise le discours littéraire, et par extension, la production picturale. Comme le souligne avec justesse Michel Foucault, « jusqu'à la fin du XVI^ème^ siècle,

[823] Leutrat 2007, p. 153.
[824] Cité de Leutrat 2007, p. 153.
[825] Mathieu-Castellani 1977, p. 5-6.

la ressemblance a joué un rôle bâtisseur dans le savoir de la culture occidentale »[826]. Jusque dans le dernier tiers du XVI[e] siècle, et comme cela était déjà le cas au Moyen Âge, la tradition reposant sur un ensemble de textes, ou dans notre cas, d'images, est garante d'une *auctoritas*, d'un *exemplum* validant la réalisation[827]. A l'instar d'un type de littérature exhibant ses modèles, la production picturale de la Renaissance se fonde véritablement sur un produit issu de la mimétique mais passé à travers une déformation du modèle qui est restructuré et « détourné » culturellement[828].

Cette pratique de *patchwork* chez Simon de Châlons varie selon les œuvres, mais elle suit la plupart du temps le même schéma. En effet, l'artiste semble concevoir ses paysages de lui-même (les dessins sous-jacents sont extrêmement rapides et très peu détaillés), sans se baser sur un modèle précis, pour y placer ensuite des figures isolées, parfois sans rapport avec la source originale, qu'il réunit en une nouvelle composition. Le choix d'un modèle ou d'un sujet particulier est soumis aux contraintes iconographiques imposées par le commanditaire ou la volonté de l'artiste s'il dispose d'une certaine marge de liberté. C'est ainsi que nous retrouvons régulièrement des figures reprises de gravures mais sorties de leur contexte initial, modifiant par là-même leur fonction première. Comme le note Estelle Leutrat, les modèles sont souvent choisis pour leur qualité polysémique[829]. Ce détournement iconographique est courant dans la pratique de la peinture : nous en avons rencontré de nombreux exemples chez Simon de Châlons et ses confrères, comme le peintre de Maussane-lès-Alpilles transformant le Mercure de Raphaël en un Christ ressuscité surgissant du tombeau (fig. 301). Cette fragmentation des estampes possédées par Simon de Châlons résulte de choix précis dictés par l'iconographie du panneau à réaliser. Il arrive toutefois très fréquemment que l'identité de certaines figures et le contexte dans lequel elles apparaissent soient respectés : c'est le cas par exemple de la sainte Anne dans la *Sainte Parenté* de 1543 qui reprend son homologue de la *Vierge au palmier* d'après Raphaël (fig. 129-131), ou le Christ de la *Résurrection* de Bédoin qui se base sur celui de Caraglio (fig. 225-226).

Plus le modèle initial est dissimulé par de légères modifications, comme le retrait ou l'ajout de certains détails, plus l'artiste crée l'illusion d'une scène nouvelle. Il est difficile de déterminer

[826] M. Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, 1966, p. 32. Cité de Mathieu-Castellani 1977, p. 7.
[827] Mathieu-Castellani 1977, p. 8-9.
[828] Mathieu-Castellani 1977, p. 11, 12, 15.
[829] Leutrat 2007, p. 139.

l'intention derrière cette pratique de la dissimulation : le peintre souhaite-il volontairement cacher ces remplois et faire passer siennes les inventions ? Ou intègre-t-il pleinement ces modèles pour s'en affranchir et créer des œuvres qui lui sont propres ? Une seconde difficulté en résultant est l'identification de la source originelle, tâche parfois ardue tant les motifs sont réappropriés et exploités par le peintre. Il ne faut cependant pas négliger l'importance du plaisir pris par les commanditaires et les spectateurs érudits lors de l'identification correcte d'un modèle[830], plaisir probablement décuplé si le motif est d'autant plus dur à identifier. Alors que certaines références sont ainsi sans équivoque, comme le Christ dans la *Résurrection* d'Uzès, pratiquement identique à celui gravé par Marcantonio Raimondi dans *Le Christ, la Vierge, saint Jean, saint Paul et sainte Catherine* d'après Raphaël (fig. 245-246), elles sont souvent tant intégrées et modifiées par le peintre qu'il devient parfois impossible de retrouver leur source originelle. Cette difficulté à repérer les gravures employées par Simon de Châlons est particulièrement évidente dans le cas de l'*Adoration des bergers* de 1548 (cat. I.9). Alors que les petites figures comme les anges sont facilement identifiables dans des modèles raphaélesques, les sources pour les personnages principaux, qui ne sont visiblement pas une invention de l'artiste, sont plus difficilement reconnaissables. Par son ingéniosité scénographique et iconographique, le peintre peut donc conférer à l'œuvre une qualité unique qui semble à première vue ne pas se reposer sur un modèle en particulier.

La situation se complique encore davantage lorsque Simon de Châlons procède à des *patchworks* sur une seule et même figure, comme sur le Joseph de l'*Adoration* de 1548 dont la partie inférieure du corps cite clairement le saint Joseph dans *La Vierge à la longue cuisse* (fig. 189-190), mais avec des modifications apportées au buste et à la tête. C'est à nouveau le même principe qui est appliqué chez le Christ de la *Résurrection* d'Uzès. Ces cas ne sont pas isolés : nous retrouvons cette manière de procéder dans l'*Adoration des bergers* du Dorotheum (cat. I.13) et le panneau du même sujet de Saint-Pierre d'Avignon (cat. II.1), dans lesquels apparaît la même figure de berger au torse nu simplement drapé sur une épaule. Si seul leur buste est identique dans les deux versions, cela s'explique, nous l'avons vu, par la reprise d'une gravure d'après Parmigianino où seule la partie haute de cette figure apparaît, justifiant les différences dans la position des jambes. Une pratique à mi-chemin de ces deux méthodes (les citations clairement reconnaissables et les dissimulations des motifs) consiste à déformer un modèle tout en respectant l'idée plus générale qu'il représente, par exemple lorsque Simon de Châlons

[830] Orgel 1981, p. 480.

semble utiliser une gravure du pape Paul III pour le visage du pape Innocent VI dans la *Mise au tombeau* de Villeneuve-lès-Avignon (fig. 217-218).

Dans l'ensemble, Simon de Châlons emploie aussi bien des gravures tout à fait contemporaines de sa propre production, comme celles de Luca Penni démontrant qu'il connaît parfaitement les nouveaux apports sur le marché, que des estampes visiblement bien plus anciennes, comme celles de Benedetto Montagna et de Nicoletto da Modena. Ce n'est manifestement pas un hasard si ces deux derniers sont utilisés uniquement pour les formes architecturales de style Renaissance, celles-ci se démodant bien moins vite que les figures. Nous pouvons raisonnablement supposer que ces gravures plus anciennes, c'est-à-dire du début du XVI^e^ siècle, sont un héritage du fonds de Henri Guigues, lui aussi enclin à l'emploi d'architectures classicisantes assez simples, par exemple dans la *Circoncision* de l'Isle-sur-la-Sorgue (fig. 18). De manière générale, les architectures chez Simon de Châlons, qui occupent peu de place dans ses compositions, sont assez génériques et rendent difficiles l'identification d'un modèle gravé précis.

L'ensemble de ces réflexions nous obligent enfin à considérer le concept d'originalité tel qu'il était compris à la Renaissance. Débat complexe et beaucoup étudié, que nous ne prétendons pas présenter ici dans toutes ses subtilités, il nous oblige à envisager plusieurs notions qui s'entremêlent : celle d'originalité, opposée à la copie, ainsi que l'invention confrontée à l'imitation[831]. A partir du début du XV^e^ siècle, la question de l'*inventio* prend de plus en plus d'importance, bien que la pratique de la copie est valorisée comme moyen d'apprentissage, comme vecteur de transmission d'images et de modèles, ainsi qu'une façon d'homogénéiser le style d'un l'atelier[832]. Entre 1490 et 1510, cette tradition est mise en cause par Léonard de Vinci notamment, qui l'accuse de ne pas être fidèle à la Nature, et plus tard par Vasari, qui reproche au Pérugin de trop répéter ses motifs par excès de travail[833]. Au milieu du XVI^e^ siècle, un texte du graveur Enea Vico, traitant des faux et des copies en numismatique, fait la distinction entre la main du maître et celle d'un imitateur, suggérant ainsi une certaine supériorité de l'original sur la copie[834]. Nous pouvons aussi mentionner le très célèbre avertissement d'Albrecht Dürer dans son édition de 1511 de la *Vie de la Vierge* mettant en garde les « voleurs » dérobant les

[831] Schaeffer 1997, p. 98.
[832] Bambach, p. 82
[833] Bambach, p. 83
[834] Schaeffer 1997, p. 100.

inventions des autres, après avoir perdu son procès contre Marcantonio Raimondi à Venise. Mais le principe de la copie est également valorisé chez Vasari, notamment lorsqu'il évoque l'exemple de la copie du portrait du pape Léon X de Raphaël par Andrea del Sarto et que Giulio Romano lui-même n'avait pas su distinguer de l'original[835]. Si les auteurs de la Renaissance veulent prévenir les peintres de la simple imitation stylistique des autres artistes, c'est parce que le principe de *mimésis*, d'imitation de la nature, est primordial[836]. C'est seulement vers la fin du XVI[e] siècle que l'*invention* « commence à désigner la singularité conçue comme manière subjective, non imité et inimitable »[837].

Comme le note Estelle Leutrat, « pendant cette période, la répétition de formules déjà éprouvées étant le processus créatif traditionnel, imitation et innovation sont étroitement liées »[838]. L'invention naît des variations apportées au prototype et des singularités stylistiques de l'artiste, principe que Bernhard Degenhart et Annegrit Schmidt nomment la « schöpferische Nachzeichnung », soit la « copie créative »[839]. Dans ce sens, Simon de Châlons ne cherche pas à imiter le style personnel de Raphaël. Nous savons d'après sa copie du *Diptyque* de Solario (cat. I.5) qu'il est capable d'altérer sa manière jusqu'à rendre difficile son identification sans la présence de la signature. Bien qu'il reprenne les traits essentiels des estampes ou certains types idéaux, il fait véritablement siens ces modèles en les filtrant à travers son style à mi-chemin entre le Nord et le Sud de l'Europe. Il est ainsi capable de romaniser des modèles septentrionaux, par exemple les soldats endormis dans la *Résurrection du Christ* de 1552 (cat. I.15) qui prennent pour base une estampe de Lucas de Leyde mais qui se rapprochent davantage des personnages d'un Giulio Romano par l'aspect glacé des carnations et le rendu métallique des costumes. De même, le peintre avignonnais est capable de « flaminiser » des sources italiennes, comme dans le *Couronnement de la Vierge* de 1539, notamment en conférant plus d'expressivité dans les visages des apôtres, accentuée par une touche vive.

C'est grâce à cette distance, possible par le style qui lui est propre, que Simon de Châlons peut s'affranchir des modèles et glisser vers des compositions originales, c'est-à-dire vers la création[840]. Dans la grande majorité de ses œuvres, il ne copie pas les styles individuels des

[835] Schaeffer 1997, p. 100.
[836] Schaeffer 1997, p. 101.
[837] Schaeffer 1997, p. 101.
[838] Leutrat 2007, p. 127.
[839] Degenhart et Schmidt 1968, p. XLV. Cité par Scheller 1995, p.78 et Leutrat 2007, p. 127-128.
[840] Voir Meyer 2001, p. 49.

graveurs : ce sont les motifs dans leur essence la plus pure qui l'intéressent, sans rechercher une quelconque exactitude dans la reproduction d'un prototype. Il n'indique d'ailleurs jamais le nom de l'inventeur, qu'il ne connaît du reste probablement pas de façon systématique[841]. L'exemple de l'ange Gabriel dans le retable dit des Berton l'illustre bien : le peintre ne reprend que la pose de la figure de Raimondi dans ses traits les plus essentiels, ajoutant de lui-même des drapés complexes et virevoltant et autres détails ornementaux. Il est également possible que Simon de Châlons connaisse certains modèles de façon indirecte, c'est-à-dire qui ont déjà été relayés par des artistes locaux dans leur propre manière, tel Henri Guigues. Ces multiples réinterprétations d'un seul et même motif peuvent peut-être expliquer les écarts parfois si importants entre reproduction et original, que ce dernier devient difficilement décelable. Cette idée de distance est donc capitale pour appréhender l'œuvre de Simon de Châlons, et de façon plus globale, la peinture sur panneau dans le royaume de France au XVI^{e} siècle. La présence de portraits individualisés au sein de sa production laisse toutefois transparaître les capacités du peintre lorsqu'il ne suit pas un modèle existant. Plusieurs retables comportent des portraits de commanditaires : celui d'Antoine Subject (cat. I.10), le chanoine / chantre anonyme de la *Déploration* de 1550 (cat. I.11), et l'homme habillé de noir dans la *Résurrection de Lazare* (cat. I.19). Nous pouvons aussi prendre en compte son hypothétique autoportrait dans l'*Adoration des bergers* de 1548 (cat. I.9), très singulier par rapport aux autres figures peuplant la scène.

A travers l'application de la méthode du *connoisseurship*, nous avons pu retrouver plusieurs œuvres inédites, qui ont elles-mêmes permis de mieux comprendre certains emprunts à la gravure. Le cas exemplaire de l'*Adoration des bergers* vendue par le Dorotheum de Vienne (cat. I.13) éclaire l'utilisation de motifs dans d'autres retables connus, comme dans le *Portement de croix* d'Aimargues (cat. I.10) qui connaît pareillement la série de la guerre de Troie d'après Luca Penni. Ces nouveaux apports permettent de formuler des hypothèses stimulantes sur le répertoire de motifs possédés par le peintre, par exemple possédait-il l'entièreté de la série de Penni et non pas juste deux gravures isolées ? Les ajouts au catalogue de Simon de Châlons illuminent aussi les choix de modèles de ses émules, comme la *Vierge de l'Annonciation* du retable dit des Berton (cat. I.8) qui s'apparente par sa pose au Christ dans le *Portement de croix* du Maître de 1563 (Elzéar de Mailly ? ; cat. III.1), lequel reprend également des figures du *Portement de croix* de 1548 conservé dans l'église paroissiale d'Aimargues (cat.

[841] Leutrat 2007, p. 128.

I.11). Ces nouveautés apportent donc une meilleure compréhension globale de la carrière de l'artiste, et renforcent les liens déjà étroits qu'il entretient avec ses collaborateurs.

Le recensement des estampes utilisées par Simon de Châlons est donc un outil essentiel de la pratique du *connoisseurship*, car il permet souvent de dater plus précisément les œuvres par l'établissement de *terminus post* ou *ante quem*. C'est le cas par exemple de l'*Adoration des bergers* du Dorotheum (cat. I.13) dont la réalisation doit être fixée après 1544. En déterminant une fourchette chronologique, il devient alors possible de formuler de nouvelles hypothèses en lien avec les documents d'archives, comme nous avons pu le faire avec le retable hypothétiquement commandé par Bernardin de Rhodes vers 1551. Inversement, des retables datés peuvent aider à replacer des estampes qui ne le sont pas dans une chronologie plus précise. Par exemple, la *Mise au tombeau* gravée par Martino Rota d'après Luca Penni (signée « *Luca Penis inuentor / Martinus Rota sibinicensis incidebat / Ioannis Mastini Bononiensis Formis* ») n'est pas datée, mais son emploi dans la *Résurrection du Christ* d'Uzès en 1550 (cat. I.12) pjustifie une exécution avant cette date. Ce phénomène organique permet en conséquence d'éclaircir nos conséquences sur l'activité des graveurs, et par-là même des peintures qui s'inspirent de leurs œuvres.

Cette étude approfondie de la pratique d'emprunt cultivée par Simon de Châlons tout au long de sa fructueuse carrière est systémique des méthodes d'apprentissage et de compositions des peintres français du XVI^{e} siècle. Un artiste comme Grégoire Guérard, qui procède de la même façon que son confrère avignonnais en intégrant des motifs italiens et allemands, est pourtant extrêmement différent dans sa manière, influencée par ses origines hollandaises. C'est donc bien par leur style et leur capacité scénographique à réunir des modèles divers et variés que les artistes peuvent s'en détacher et créer des œuvres originales. Cette inventivité, conjuguée à leur manière personnelle, est ainsi assez individuelle pour être aisément reconnue par la pratique du *connoisseurship*.

Catalogue

L'objectif du catalogue raisonné est d'établir une chronologie cohérente de l'artiste grâce à des notices individuelles pour chaque œuvre, mettant en avant ses aspects les plus essentiels tels que l'historique, la technique, la datation et l'attribution, complétés d'une bibliographie exhaustive. Nous juxtaposons au corpus de Simon de Châlons (I) ceux de deux de ses élèves dont nous avons reconstitué les personnalités : le Maître de l'Adoration de Saint-Pierre (II) et le Maître de 1563 (III).

I. Simon de Châlons

Bien que les années de formation de Simon de Châlons demeurent obscures, la richesse documentaire des archives vauclusiennes permet de suivre son activité à Avignon de janvier 1533, alors qu'il collabore avec Henri Guigues, jusqu'à sa mort en octobre 1561. Le nombre de prix-faits conservés et le corpus d'une douzaine d'œuvres signées et datées permettent d'établir une chronologie claire de son art, qui évolue relativement peu tout au long de sa carrière. Il se caractérise par l'emploi systématique de modèles italiens qu'il interprète dans une touche fluide et un chromatisme dramatique typiquement flamand, renforcé par certaines morphologies et paysages du Nord. Les œuvres plus tardives laissent toutefois apparaître des mains d'élèves et des qualités variables.

I.1

En collaboration avec Pierre Malet

Incrédulité de Saint Thomas et *Noli me tangere*, 1535

Bois, 140 x 70 cm (chacun)

Historique : Aix-en-Provence, commande du chanoine Honorat Penchinat en 1534 à Pierre Malet ; achevé par Simon de Châlons en 1535 ; Vaucluse, collection Jean de Faucon ? ; Paris, Louvre, acquis de M. de Grandpré en 1900 pour 500 Fr, inv. RF 1183.

L'attribution de ce panneau à double face a récemment été mise en question malgré la présence de la signature (Kovalevsky et Léonelli 2015). Les sujets et la date correspondent à un prix-fait passé le 7

octobre 1534 par le chanoine Honorat Penchinat à Pierre Malet pour un retable avec une *Résurrection* entourée de volets qui représentaient d'un côté un *Noli me tangere* (comprenant le portrait du chanoine donateur) avec l'*Incrédulité de saint Thomas*, et de l'autre la *Rencontre à Emmaüs* avec l'*Apparition du Christ à sa mère*. Ces panneaux sont stylistiquement plus proches des deux œuvres connues de Pierre Malet que de celles de Simon de Châlons, dont nous ne retrouvons pas la main ici. Il est vraisemblable que Pierre Malet ait commencé le retable et que ce dernier fut achevé pour une raison inconnue par Simon de Châlons, qui apposa ensuite sa signature « SYMO[N] DE CHALO[N] E[N] CHA[M]PEINE PINXIT ME », ainsi que le monogramme AY, non identifié, et la date de 1535 sur le volet de gauche. Le peintre avignonnais aurait pu exécuter le panneau central aujourd'hui disparu. Il s'agit d'une de ses premières collaborations provençales. Une inscription gravée postérieurement dans une graphie du XVI^{e} siècle lirait « Jan (?) de Faucoin », peut-être le nom d'un ancien propriétaire habitant le village de Faucon en Vaucluse.

Bibliographie : Nicolle 1901, p. 279 ; Guiffrey 1909, p. 148 ; Michel 1911, p. 762 ; Errera 1920-1921, p. 106 ; Hourticq 1921, p. 101 ; Demonts et Huteau 1923, p. 7 ; Brière 1924, p. 25, n°88 A ; Leroy 1937, p. 350 ; de Servières 1938, p. 113 ; Réau 1959, p. 1270 ; Paris 1960, p. 43, n°143 ; Roques 1963, p. 252 ; Sterling et Adhémar 1965, p. 169, n°58 ; Marseille 1987, p. 202-203, n°34 ; Rouillard 1996, p. 122 ; Bénézit 1999, p. 826 ; Leszczynska 2002 ; Campbell 2004, p. 768 ; Kiss 2011, p. 154-157 ; Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 45-48, 130.

I.2

Couronnement de la Vierge, 1539

Bois, 450 x 330 cm

Historique : Avignon, commande d'Elzéar Genet, doyen de Saint-Agricol, le 8 octobre 1537 ; commande renouvelée le 18 août 1539 ; Avignon, église Saint-Agricol, maître-autel.

Le *Couronnement de la Vierge* est la seule œuvre documentée et signée de Simon de Châlons qui soit restée dans son emplacement d'origine. Il est commandé le 8 octobre 1537, probablement par le doyen de l'église Saint-Agricol, Elzéar Genet (reg. 4). Le contrat est renouvelé le 18 août 1539 (reg. 9). Absent du catalogue de 1987, le retable est cependant toujours associé au nom de Simon de Châlons au XIX^e^ siècle et au-delà, bien que la signature « 1539 PINXIT SYMON DE CHALONS » était difficilement lisible avant la restauration de 2000-2002. L'influence raphaélesque marque déjà fortement les débuts de Simon de Châlons, qui reprend en grande partie la composition du *Couronnement de la Vierge*, dit la *Madonna de Monteluce*, commencé par Raphaël et achevé par Giulio Romano et Giovan Francesco Penni (Kiss 2011). Il apporte quelques modifications en empruntant d'autres motifs au maître romain, notamment la femme en torsion au premier plan de la *Transfiguration* pour l'apôtre à droite. Si l'*Incrédulité de saint Thomas* **(cat. I.1)** est bien une collaboration, le *Couronnement* constitue la première œuvre connue entièrement de sa main. Le panneau synthétise les caractéristiques essentielles du style adopté par le peintre tout au long de sa carrière, à savoir une réinterprétation de modèles italiens dans une touche vive, un chromatisme chatoyant et des paysages hérités de la peinture flamande.

Bibliographie : Moutonnet 1842, p. 41-42, 113 ; Achard 1873, p. 20 ; Thieme et Becker 1929, p. 574 ; Betton 1979, p. 3-8 ; Laclotte et Thiébaut 1983, p. 328 ; Reynaud 1984, p. 104 ; Bénézit 1999, p. 826 ; Campbell 2004, p. 768 ; Kiss 2011, p. 157-160 ; Breton 2013-2014, p. 174 ; Kovalevsky et Léonelli, 2015.

I.3

Simon de Châlons, *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste*, 1539 ?

Bois, 77 x 55 cm

Historique : Avignon, commande de l'abbé Louis Albe de la Roquemartine en 1539 ? ;

Avignon, Musée Calvet, acquis en 1836 ou 1838, inv. 836.19.

Peint sur noyer, ce tableau a été attribué à Simon de Châlons par Jean-Christophe Baudequin (Malgouyres 1998 et Baudequin 2008). Il existe plusieurs versions de *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste* **(cat. I.7 ; cat. I.16)**, réalisées selon des modèles léonardesque et raphaélesques, mais systématiquement avec une recherche de variété. Celle-ci reprend la Vierge de la *Sainte petite Famille* de Raphaël, gravée par Caraglio et que Simon de Châlons emploie aussi dans la *Sainte Parenté* **(cat. I.4)**. Le petit saint Jean-Baptiste se base sur l'ange portant la cruche dans une gravure de Raimondi de la *Vierge au berceau* d'après Raphaël. Un prix-fait du 23 janvier 1539 (reg. 6) adressé par l'abbé Louis Albe de la Roquemartine, qui commande une Vierge sur bois de noyer, pourrait correspondre à ce panneau. La version du Musée Calvet se rapproche stylistiquement et morphologiquement des premières œuvres de l'artiste, en particulier des figures féminines et des enfants de la *Sainte Parenté* **(cat. I.4)**. Toutefois le chromatisme, par ses teintes jaunes et olives, se rapproche davantage des œuvres précoces comme le *Couronnement de la Vierge*, suggérant une réalisation vers 1540. La correspondance matérielle et chronologique pourrait donc suggérer qu'il s'agit bien du panneau acheté par l'abbé de la Roquemartine.

Bibliographie : Deloye 1858, n°331 ; Deloye 1879, p. 204, n°464 ; Girard 1909, p. 125, n°559 ; Girard 1924b, p. 207, n°414 ; Malgouyres 1998, p. 10-11 ; Baudequin 2008, p. 28 ; Brunel 2015, p. 96, n°74 ; Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 53.

I.4

La Sainte Parenté, 1543

Bois, 188 x 256 cm

Historique : Avignon, commande de Marie de Clermont pour le couvent des Clarisses d'Avignon ? ; Avignon, réfectoire du Grand Séminaire d'Avignon (ancien séminaire de Saint Charles d'Avignon) ; Avignon, Musée Calvet, don en 1907 (dépôt de l'Etat), inv. D 907.4.

Egalement connue sous le nom *L'Enfant Jésus jouant avec d'autres enfants*, la

Sainte Parenté est sans doute l'œuvre la plus célèbre de Simon de Châlons, qui signe sur un phylactère « SIMON DE CHALONS E[N] CHA[M]PEINE MA PEINT », suivi de la date de 1543. Tirée d'une légende apocryphe, elle-même reprise par Jacques de Voragine dans *La Légende dorée*, elle représente sainte Anne et ses trois époux, leur descendance, ainsi que saint François et saint Antoine abbé. La présence des saints franciscains et de l'église dans le paysage trahit une origine d'un couvent des Frères mineurs. L'iconographie de la parenté de sainte Anne étant particulièrement appréciée des Clarisses, l'abbesse Marie de Clermont est probablement à l'origine de la commande, destinée au couvent avignonnais de cet ordre. Faisant partie des premières œuvres de Simon de Châlons, ce tableau démontre son assimilation de différents modèles. Comme il a déjà été relevé (Paris 1983-84), le groupe de la Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste et sainte Elisabeth trouve sa source dans la *Petite sainte Famille* de Raphaël du Louvre, alors que la décoration du berceau est tirée de la *Vierge au chat* de Giulio Romano. L'artiste puise encore chez Raphaël, notamment dans la *Transfiguration*, pour les gestes et les physionomies des saints et la *Vierge au palmier* pour sainte Anne. Le groupe de Marie Cléophas et ses deux enfants provient d'une composition de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine, tout comme les personnages masculins sur la gauche. Saint Joachim, habillé en rouge et accoudé sur un rocher, est emprunté au *Saint Jérôme* de Dürer, conservé à Lisbonne.

Bibliographie : Achard 1856b, p. 375 ; Barbat 1860, p. 679 ; Parrocel 1862, p. 158 ; Achard 1865, p. 258 ; Lhote 1870, p. 326 ; Bérard 1872, p. 758 ; Michiels 1873, p. 330 ; Michiels 1877, p. 394-395 ; Deloye 1879, p. 104, n. 1 ; Frémont 1890, p. 80 ; Guiffrey 1891, p. 140 ; Labande et Mazerolle 1891, p. 6, n°14 ; Requin 1891, p. 140 ; Chaillot 1894, p. 68 ; Péladan 1906, p. 635 ; Clément St-Just 1907, p. 113 ; Girard 1909, p. 85, n°370 ; Girard et Requin 1910, p. 316 ; Boinet 1911, p. 228 ; Seguin 1912, p. 42 ; Errera 1920-1921, p. 113 ; Girard 1924b, p. 162, n°15 ; Thieme et Becker 1929, p. 574 ; Varille 1946, p. 13 ; Marette 1961, p. 230 ; Roques 1963, p. 253 ; Paris 1965, p. 323 ; de la Coste-Messelière 1971, 1973, p. 93 ; Ragghianti 1972, p. 64 ; Gagnière et al. 1979, p. 330 ; Lossky 1979, p. 131-132 ; Cuzin 1983, p. 49 ; Paris 1983, p. 175-176, n°220 ; Marseille 1987, p. 105-106, n°20 ; Loire 1988, p. 650 ; Apt 1991, p. 68 ; Vasselin 1991, p. 346 ; Reinaud 1991, p. 90 ; Venard 1993, p. 223 ; Rouillard 1996, p. 122 ; Zerner 1996, p. 218 ; Bénézit 1999, p. 826 ; Rosenberg 1999, p. 202 ; Chédeau 2002, p. 214 ; Campbell 2004, p. 768 ; Boyer et

Guillaume 2006, p. 188 ; Noet 2006, p. 423 ; Cordellier 2007, p. 43 ; Baudequin 2008, p. 27 ; Boyer 2008, p. 15 ; Brunel 2015, p. 98-99, n°76 ; Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 70-71, 75, 128 ; Elsig 2017, p. 94.

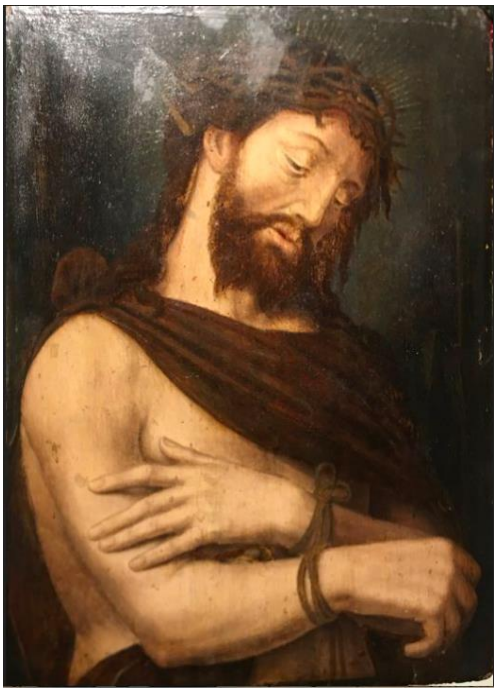
I.5

Vierge de douleur et *Christ au roseau*, 1543
Bois, 28 x 22 cm et 33 x 22 cm
Historique : Rome, Palazzo di Campo Marzio, dès 1693 ; Rome, Galleria Borghese, dès 1891, inv. 280 et inv. 286.

Ce diptyque est documenté à Rome dès 1693. La signature au dos de la Madone, « SYMON DE CHALONS EN CHAPEINE MA PEIN 1543 », n'a été découverte qu'en 1891, lorsque l'œuvre est transportée du Palazzo di Campo Marzio à la Galleria Borghese. Georges Lafenestre et Eugène Richtenberg rapportent déjà en 1877 que le diptyque avait été reconnu comme étant de Simon de Châlons par Gustavo Frizzoni. Il est l'une des premières œuvres connues de Simon de Châlons, qui copie fidèlement *La Vierge de douleur* d'Andrea Solario de la collection Crespi de Milan et un prototype aujourd'hui perdu du *Christ au roseau* du même artiste et qui devait faire pendant à la Vierge. Il s'agit d'un des rares tableaux de l'artiste situé en-dehors de France. Adolfo Venturi (1893) suppose qu'il fut acquis par le cardinal Scipion Borghèse, qui fonda la Galleria, lorsqu'il était légat à Avignon. On pourrait aussi y voir une preuve de l'activité documentée de marchand de Simon, notamment avec l'Italie. Il existe de nombreuses copies de ces tableaux, dont deux exemplaires conservés au Musée Garinet à Châlons-en-Champagne et attribués de façon peu convaincante à Simon de Châlons. La version de la Galleria Borghese traite les figures de façon moins volumineuse et dans une matière plus matte que le maître lombard, mais la couche picturale est plus épaisse et plus détaillée que dans l'autre œuvre de Simon de Châlons datée de 1543, la *Sainte Parenté* **(cat. I.4)**. Cela dénote d'une véritable volonté de copiste, au contraire des tableaux dont il est l'inventeur.

Bibliographie : Lafenestre et Richtenberg 1877, p. 182, 192 ; Piancastelli 1891, p. 297, 337 ; Venturi 1893, p. 243 ; Frizzoni 1899, p. 154-156 ; Venturi 1900, p. 234,

236 ; Gerspach 1902, p. 32 ; Lafenestre et Richtenberg 1905, p. 53 ; Rusconi 1906, p. 88 ; Suida 1906-1907, p. 362, 370 ; Braun 1907, p. 293 ; Malaguzzi Valeri 1908, p. 167 ; Meier-Graefe et Klossowski 1908, p. 45 ; Reinach 1910, p. 172, 830 ; Crowe, Cavalcaselle et Borenius 1912, p. 380 ; de Schlegel 1913, p. 23 ; Badt 1914, p. 157, 195-196, 203, 215 ; Conway 1914, p. 57 ; Cantalamessa 1915, p. 101 ; Suida 1920a, p. 33 ; Longhi 1928, p. 202 ; Thieme et Becker 1929, p. 574 ; de Hevesy 1930, p. 183 ; de Rinaldis 1939, p. 47 ; Blunt 1953, p. 95 ; Della Pergola 1959, p. 173, n°254, n°255, ; Roques 1963, p. 252 ; Ragghianti 1972, p. 64 ; Julia 1978, p. 175 ; Béguin 1985, p. 46 ; Marseille 1987, p. 203, n°35 et n°36 ; Bellot 1988, p. 131-138 ; Loire 1988, p. 650 ; Rouillard 1996, p. 122 ; Bénézit 1999, p. 826 ; Moreno et Stefani 2000, p. 273 ; Chédeau 2002, p. 214 ; Campbell 2004, p. 768 ; Sarti 2005, p. 182 ; Fagnart 2009, p. 212, 282, 398 ; Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 53 ; Delieuvin 2017, p. 98.



I.6.

Christ aux liens, vers 1545

Bois, 37,8 x 28 cm

Historique : Vienne, Dorotheum, 24 juin 2014, lot 71 ; collection privée.

Vendu sous l'appellation « école hispano-flamande », ce *Christ aux liens* est à rendre à Simon de Châlons et à mettre en relation avec le diptyque de 1543 **(cat. I.5)**. La popularité du modèle de Solario parmi les commanditaires avignonnais explique probablement l'existence de ce type d'œuvre. Outre une matière picturale chaude appliquée rapidement, typique de Simon de Châlons, nous reconnaissons les morphologies particulières du peintre, le visage du Christ étant très semblable à celui de Cléophas dans la *Sainte Parenté* **(cat. I.4)**, justifiant une datation autour de 1545. Le chromatisme plutôt doux de la

matière picturale évoque également les tons des premières œuvres de l'artiste.

Bibliographie : inédit.

I.7

Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste, vers 1545

Bois, 64,5 x 51,5 cm

Historique : Besançon, Musée des Beaux-Arts, acquis en 1836 pour 300 Fr, inv. 836.4.1.

Auparavant rapproché des écoles romaine et ombrienne, ce tableau a été attribué de manière convaincante à Simon de Châlons par Jean-Christophe Baudequin en 2008. Il y retrouve la même physionomie des enfants et de la Vierge que dans la *Sainte Parenté* **(cat. I.4)**, ainsi qu'une même gamme chromatique. L'artiste copie un modèle léonardesque qui fut lui-même adapté par Joos van Cleve, duquel il reprend la mise en scène de l'Enfant assis sur un coussin, sur un parapet flanqué d'un rideau (Baudequin 2008). Tout comme l'autre *Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste* **(cat. I.3)**, sa proximité stylistique avec la *Saint Parenté* et la matière picturale lisse du diptyque d'après Solario suggère une réalisation autour de 1545. Ce panneau détonne quelque peu dans le corpus de Simon de Châlons, habituellement peu enclin aux motifs de Léonard de Vinci.

Bibliographie : Lancrenon 1844, p. 48, n°205 ; Lancrenon 1850, p. 48, n°205 ; Lancrenon 1853, p. 56, n°265, ; Lancrenon 1858, p. 64, n°265 ; Lancrenon, 1865, p. 69, n°291 ; Lancrenon et Castan 1879, p. 52, n°192 ; Castan 1886, p. 81, n°204 ; Castan 1889, p. 74, n°4 ; Baudequin 2008, p. 27-28 ; Joyeux 2013, p. 105.

I.8

En collaboration avec Pierre Duplan ?

Retable de la famille Grilhet dit de la famille Berton, 1547 et 1572 ?

Bois, 136 x 90 cm (chaque volet)

Historique : Avignon, mis au concours par Claude-Philippe Grilhet, 1er juillet 1547 ; Avignon, collection particulière.

Ces panneaux sont la seconde version du retable Grilhet réalisée par Simon de Châlons et un collaborateur dans le cadre du concours organisé le 1er juillet 1547 (reg. 28) par Claude-Philippe Grilhet et qui l'oppose au peintre dauphinois Camille Trésontin. Les inscriptions sur les prie-Dieu (« EGIDIUS BALBUS A. BRITONIBUS DE CHOERIO » et « LUD.US BALBUS A. BRITONIBUS – AVEN FILIUS EGIDIUS DE EHVENIO ») sont postérieures et identifient les figures comme Gilles et Louis des Balbes de Berton. Elles ont sûrement été ajoutées par les propriétaires, peut-être de la famille Balbe de Berton, ceux-ci étant apparentés aux Grilhet par alliance et ayant vraisemblablement acquis l'œuvre après après sa vente selon les termes établis par le contrat. Simon de Châlons a peint l'*Annonciation* au revers, alors que les avers ont été achevés dans le dernier tiers du XVIe siècle. Certains personnages, notamment le saint Philippe, ont en effet été retouchés. Ces repeints et l'ajout des inscriptions pourraient être dus à Pierre Duplan, engagé en 1572 par Louis des Balbes de Berton pour « acoutrer » deux portraits de famille. Cette hypothèse semble confirmée par des comparaisons avec la seule œuvre documentée de Pierre Duplan, un *Saint Pierre marchant sur les eaux*, conservé dans les boiseries du chœur de l'église Saint-Pierre d'Avignon.

Bibliographie : Marseille 1987, p. 204, n°40 ; Varrot 2009a, p. 222-224 ; Larraz 2019, p. 204-209.

I.9

Adoration des Bergers, 1548

Bois, 147 x 149 cm

Historique : Avignon, Grand Séminaire, échangé en juillet 1836 contre des livres en double ; Avignon, Musée Calvet, inv. 836.26.

De provenance inconnue, ce tableau signé et daté « SIMON DE CHALONS EN CHA[M]PEIGNE LA PEIN. 1548 » représente l'*Adoration des bergers* dans un cadre architectural en ruine italianisant. Malgré la présence d'une Vierge au modèle italien ainsi que de citations de Raphaël et du Parmigianino pour certaines figures, le tableau est caractéristique de la période à tendance particulièrement nordique de Simon de Châlons à la fin des années 1540. Le peintre montre de plus une certaine affinité pour la représentation d'objets comme de petites natures mortes, notamment le perroquet évoquant les gravures de Dürer. La luminosité dramatique et le paysage montagneux évoquent aussi des peintres flamands comme Pieter Coecke van Aelst. Cette *Adoration des bergers* est souvent rapprochée du panneau du même sujet conservé dans l'église Saint-Pierre d'Avignon **(cat. II.1)**. Le berger à la cornemuse, en raison de ses traits individualisés, pourrait être un autoportrait.

Bibliographie : Meynet 1801, p. 147, n°49 ; Bourquelot 1846, p. 2243 ; Achard 1856a, p. 184 ; Achard 1856b, p. 374 ; Deloye 1858, n°257 ; Barbat 1860, p. 679 ; Parrocel 1862, p. 158 ; Lejeune 1863-1864, p. 244 ; Achard 1865, p. 258 ; Clément de Ris 1864, p. 147 ; Lhote 1870, p. 326 ; Bérard 1872, p. 758 ; Michiels 1873, p. 324-325 ; Siret 1874, p. 866 ; Michiels 1877, p. 388 ; Deloye 1879, p. 104, n°252 ; Frémont 1890, p. 78 ; Fontanié 1896, p. 71 ; Frizzoni 1899, p. 154 ; Gonse 1900, p. 50 ; Reinach 1901, p. 172 ; Bryan 1905, p. 83 ; Bailly 1907, p. 67 ; Gnoli 1908, p. 192 ; Finney 1909, p. 216 ; Girard 1909, n°371, p. 85 ; Girard et Requin 1910 p. 316 ; Boinet 1911, p. 228 ; Hourticq 1911, p. 174 ; Michel 1911, p. 762 ; Suida 1920b, p. 281 ; Errera 1920-1921, p. 118 ; Doré 1921, p. 94 ; Girard 1924b, p. 163, n°16 ; Thieme et Becker 1929, p. 574 ; Girard 1930, p. 120 ; Maillet 1933, p. 140 ; Leroy 1937, p. 350 ; Varille 1946, p. 13 ; Blunt 1953, p. 95 ; Girard 1955, p. 52 ; Marette 1961, p. 218 ; Alauzen

1962, p. 42 ; Bouffard 1962, p. 71 ; Roques 1963, p. 253 ; Ragghianti 1972, p. 64 ; Lossky 1979, p. 131 ; Julia 1978, p. 175 ; Gagnière et al. 1979, p. 330 ; Esquieu 1980, p. 239-240 ; Marseille 1987, p. 106-107, n°21 ; Loire 1988, p. 650 ; Vasselin 1991, p. 346 ; Reinaud 1991, p. 90 ; Venard 1993, p. 428, 1239 ; Rouillard 1996, p. 122 ; Bénézit 1999, p. 826 ; Rosenberg 1999, p. 204, 207 ; Chédeau 2002, p. 214 ; Campbell 2004, p. 768 ; Noet 2006, p. 423 ; Le Peillet 2012, p. [8] ; Brunel 2015, p. 97, n°75 ; Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 33.

I.10

Portement de croix, 1548

Bois, 234 x 166 cm

Historique : Avignon, commande de l'archidiacre et préchantre Antoine Subject en 1548 pour la chapelle de la Croix de Notre-Dame-des-Doms ; saisi en 1792 ; Aimargues (Gard), église Saint-Saturnin.

Signé « SIMO[N] DE CHALO[N]S EN CHA[M]PEIGNE LA PEINT 1548 » sur un feuillet lui-même collé sur une palette de peintre, ce panneau a été mis en lien par André Reyne et Daniel Bréhier (2002) avec un prix-fait pour un *Portement de croix* destiné à orner la chapelle de la Croix de Notre-Dame-des-Doms, daté du 13 mars 1548 (reg. 33) et adressé à Simon de Châlons par deux chanoines, Adrien Peretti et Antoine Subject, préchantre et archidiacre de la métropole. Le chanoine à gauche est Antoine Subject, qui était à l'origine du projet de réaménagement de cette chapelle et dont les armoiries représentées sur le gradin, aujourd'hui disparues, étaient *de gueules au croissant d'or et au chardon tigé et feuillé de même.* Le chardon correspond à son pseudonyme, « Cardot ». De manière générale, le *Portement de Croix* d'Aimargues se rattache à la tradition nordique par son expressivité graphique et son chromatisme dramatique, qui ont pu être rapprochés de l'art de Dürer (Marseille 1987). On peut cependant repérer plusieurs emprunts italiens, comme les soldats à cheval repris du *Portement de croix* de Raphaël et de la

Bataille au coutelas de Giulio Romano, ou encore le groupe du Christ, du bourreau et du larron, copié d'après une composition de Sebastiano del Piombo. L'homme tenant la croix est repris d'une gravure de Jean Mignon, d'après *Les Troyens faisant entrer dans leurs murs le cheval de bois* de Luca Penni.

Bibliographie : Nîmes 1950, n°1 ; Marseille 1987, p. 109, n°22 ; Loire 1988, p. 650 ; Vasselin 1991, p. 346 ; Reinaud 1991, p. 75-97 ; Venard 1993, p. 428, 1197 ; Zerner 1996, p. 398 ; Reyne et Bréhier 2002, p. 323-324 ; Campbell 2004, p. 768 ; Breton 2013-2014, p. 211-213 ; Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 33-37, 71, 73, 84.

I.11

Déploration, 1550

Bois, 189 x 189 cm

Historique : Avignon, Notre-Dame-des-Doms, chapelle Notre-Dame-de-Pitié ; Avignon, Musée Calvet, acquis en 1836, inv. 802.1.

Également trouvée sous le nom de *Descente de croix* dans la littérature, cette *Déploration* a souffert de nombreux nettoyages et repeints qui compliquent la lecture matérielle de l'œuvre (restauration 2013). Elle est signée et datée sur un feuillet « SIMON DE CHALLO[N]S EN CHA[M]PAIGNE LA PEINT 1550 ». Nous ignorons l'identité du chanoine sur la droite, qui porte la même chape rouge qu'Antoine Subject, vêtement officiel des chantres de la Métropole. Il s'agit probablement du retable, signé et daté de 1550, mentionné par le rédacteur de la visite pastorale de 1627 et qui se trouvait encore au XVIII^{e} siècle dans la cathédrale d'Avignon, dans la chapelle anciennement connue sous le nom de Notre-Dame de Pitié (Reyne et Bréhier 2002). Le peintre démontre à nouveau sa connaissance des modèles romains, ici Michel-Ange, dont il adapte la composition des deux lunettes supérieures du *Jugement dernier* (Marseille 1987). La Vierge est probablement une variation du prototype d'Andrea Solario et la Madeleine semble inspirée des diverses gravures de Psyché de Raphaël et ses élèves, alors que la morphologie décharnée

du Christ rappelle les compositions de Dürer. Le motif de saint Jean supportant le Christ est récurrent dans l'art italien, bien qu'il n'ait pas été reproduit en gravure. On remarque une légère évolution stylistique dans l'application de la touche, qui devient un peu plus rapide et moins appliquée par endroits à partir des années 1550.

Bibliographie : Meynet 1801, p. 107, n°21 ; Bourquelot 1846, p. 2243 ; Achard 1856a, p. 184 ; Achard 1856b, p. 374 ; Barbat 1860, p. 679 ; Parrocel 1862, p. 158 ; Lejeune 1863-1864, p. 244 ; Clément de Ris 1864, p. 146 ; Lhote 1870, p. 326 ; Bérard 1872, p. 758 ; Michiels 1873, p. 325-326 ; Siret 1874, p. 866 ; Michiels 1877, p. 387 ; Deloye 1879, p. 105, n°253 ; Frémont 1890, p. 78-79 ; Frizzoni 1899, p. 154 ; Bryan 1905, p. 83 ; Girard et Requin 1910, p. 316 ; Boinet 1911, p. 228 ; Michel 1911, p. 762 ; Errera 1920-1921, p. 119 ; Girard 1924b, p. 163, n°17 ; Thieme et Becker 1929, p. 574 ; Chobaut 1939, n°205 ; Maillet 1933, p. 140 ; Leroy 1937, p. 350 ; Varille 1946, p. 13 ; Roques 1963, p. 251 ; Marseille 1987, p. 203, n°37 ; Reyne et Bréhier 2002, p. 178 ; Campbell 2004, p. 768 ; Noet 2006, p. 423 ; Brunel 2015, p. 94-95, n°73 ; Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 37, 75, 84, 86, 90, 129, 137.

I.12

Résurrection du Christ, 1550

Bois, 192 x 145 cm

Historique : Avignon, Notre-Dame-des-Doms, chapelle de la Résurrection ; Uzès, ancienne cathédrale Théodorit, don de l'abbé Chambon en 1810.

Nous ne connaissons pas le commanditaire de ce tableau, signé et daté « SIMON DE CHALON EN CHAMPAGNE L[A] PEINT 1550 », mais Marie-Claude Léonelli et Sophie Kovalevsky (2015) proposent de voir dans cette *Résurrection du Christ* celle mentionnée dans les descriptions et relevés du chanoine Deveras et de l'abbé Corenson. Ces derniers font état d'une *Résurrection* datée de 1550 se trouvant au XVIII[e] siècle dans l'ancienne chapelle de la Résurrection de la cathédrale de Notre-Dame-des-Doms. La signature

coïncide en outre avec celle relevée par les visiteurs de la cathédrale au XVIII[e] siècle (De Brosses 1799). Nous pouvons en déduire que le panneau est commandé par un chanoine de la Métropole, à l'instar de Claude Upaissi, Antoine Subject, Pons Félix et le commanditaire anonyme de la *Déploration* **(cat. I.11)**. L'œuvre fut jugée très durement dans le catalogue de 1987, en raison des nombreuses restaurations qu'elle a subi et de sa relative faible qualité. Cela soulève la question de l'intervention d'un ou des membres de l'atelier de Simon de Châlons, dont nous retrouvons toutefois plusieurs types morphologiques habituels. Le peintre procède à de nombreux emprunts italiens. Par exemple, la figure du Christ ressuscité est par exemple une reprise de la gravure de Marcantonio Raimondi de *Jésus Christ, la Vierge, saint Jean-Baptiste, saint Paul et sainte Catherine d'Alexandrie* alors que le soldat tombant à terre trouve son origine dans une gravure de *Bataille* de Gaspare Ruina de Corte d'après Titien.

Bibliographie : de Brosses 1799, p. 25 ; du Tremond 1899, p. 443 ; Miltoun 1905, p. 247 ; de Servières 1938, p. 113 ; Nîmes 1950, n°15 ; Marseille 1987, n°38, p. 203 ; Reinaud 1991, p. 90-91 ; Campbell 2004, p. 768 ; Kiss 2011, p. 154 ; Breton 2013-2014, p. 209-210 ; Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 37, 84.

I.13

Adoration des bergers, 1551-1552 ?

Bois, 145 x 154,8 cm

Historique : Avignon, commande de Bernardin de Rhodes pour la chapelle de la Nativité de l'église Saint-Didier ? ; collection privée européenne ; Vienne, Dorotheum, 17 octobre 2017, lot 41 ; collection privée.

Provenant d'une collection privée et vendu en 2017, ce panneau représente une *Adoration des bergers* que nous avons pu le réattribuer à Simon de Châlons en 2019. Les dimensions sont pratiquement identiques à celles de l'*Adoration des bergers* de 1548 **(cat. I.9)**, dans lequel on observe une mise en page et des types morphologiques semblables ainsi que des auréoles à la conception similaire. L'auteur reprend pour les bergers des modèles de

Luca Penni provenant des scènes de l'histoire de Troie, réalisées au plus tard en 1544. L'indice iconographique des modèles gravés et la proximité stylistique avec l'*Adoration* de 1548 et la *Mise au tombeau* de 1552 **(cat. I.14)** invitent à dater le panneau vers 1550. Le panneau pourrait correspondre à la *Nativité* vue et décrite en 1670-1671 par Monseigneur Ariosto dans la chapelle de la Nativité de l'église Saint-Didier (ADV, 1 G 307, fol. 65). Bernardin de Rhodes, qui possédait cette chapelle depuis 1551 et dont la famille semble avoir fait appel aux services du peintre en 1553 **(cat. I.16)**, pourrait être responsable de la commande vers 1551-1552.

Bibliographie : Larraz 2019, p. 200-204.

I.14

Mise au Tombeau, 1552

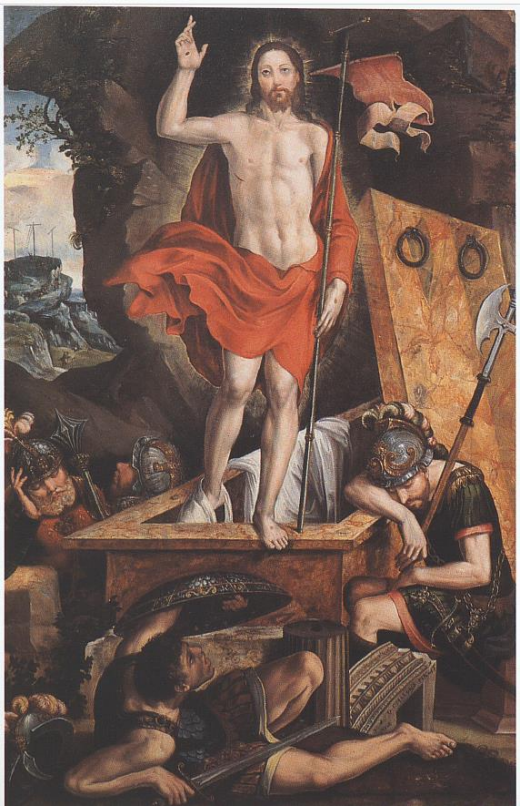
Bois, 173 x 173 cm

Historique : Villeneuve-lès-Avignon, commande de François de Simiane de Caseneuve en 1551 pour chapelle de Saint-Bruno de la chartreuse Notre-Dame-du-Val-de-Bénédiction ; Villeneuve-lès-Avignon, Musée Pierre de Luxembourg, dès 1869, inv. PL 86.1.2.

Outre la signature et la date « SIMONIS, D.M. PINXIT, 1552 », les inscriptions peintes « BEA[TUS] PAPA I[N]NOCE[N]TIUS VI HUIUS DOMUS FU[N]DATOR » et « R ; M^9. D, PETRUS CARD, II FU[N]DATOR » identifient les hommes en prière devant cette *Mise au Tombeau* comme le pape Innocent VI (1352-1362), fondateur de la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, et son neveu le cardinal Pierre de Monteruc, considéré comme second fondateur. L'œuvre est commandée le 20 novembre 1551 (reg. 46) par François de Simiane de Caseneuve, prieur de la chartreuse. Le panneau central était à l'origine encadré de deux volets, sur toile, représentant une *Annonciation* en grisaille. Le tout était complété par une prédelle avec la *Résurrection, sainte Anne et sainte Anastasie*. Le document précise aussi que le retable devait être placé dans la « chapelle des chartreux », c'est-à-dire la chapelle de Saint-Bruno, où l'œuvre est documentée au XVIII^{e} siècle (Guiraud et al. 1791) et où était d'ailleurs enterré Pierre de

Monteruc. La scène de la mise au tombeau est complétée par le texte porté par les *putti* : « O DOMINE IESUS CHRISTE ADORO. TE IN SEPULCHRO. POSITUM MIRRHA ET AROMATIBUS CONDITUM DEPRECCOR TE UT TUA MORS SIT VITA MEA ». La Vierge est une reprise de la *Vierge de Pitié* d'Andrea Solario, que Simon de Châlons avait déjà copié en 1543 **(cat. I.5)**, mais le modèle prédominant pour saint Jean, la sainte femme en prière et le paysage trouve son origine dans une *Mise au Tombeau* du Titien, dont il existe uniquement des versions d'atelier (Vienne, Kunsthistorisches Museum ; New York, collection privée). L'utilisation d'un modèle vénitien est surprenante chez l'artiste, plutôt prédisposé aux formules romaines.

Bibliographie : Guiraud et al. 1791 ; Müntz 1859, p. 385-386 ; Achard 1865, p. 258 ; *Inauguration* 1869, p. 68, n°15 ; Michiels 1873, p. 326 ; Coulondres 1875, p. 132, 162 ; Courtet 1876, p. 50 ; Michiels 1877, p. 388 ; Ténougi 1877, p .64 ; Deloye 1879, p. 104, n. 1 ; Palustre 1882, p. 741 ; Frémont 1890, p. 80 ; *Catalogue du musée municipal de Villeneuve* 1896, p. 17 ; Gonse 1900, p. 55 ; Paris 1900, p. 308, n°4541 ; Migeon 1900, p. 371 ; Plessier 1901 p. 189 ; Reinach 1901, p. 172 ; Germain 1904, p. 507 ; Lafenestre 1904, p. 67 ; Formigé 1909, p. 28 ; Okey 1911, p. 380 ; Alauzen 1962, p. 42 ; Roques 1963, p. 253 ; Gagnière 1968, p. 92 ; Girard et Le Blevec 1986, p. 26 ; Marseille 1987, p. 110-112, n°23 ; Amargier et al. 1988, p. 181 ; Girard 1988, p. 30-31 ; Girard 1989, p. 30 ; Loire 1988, p. 650 ; Vasselin 1991, p. 346 ; Reinaud 1991, p. 90-91 ; Girard 1993, p. 30-31 ; Zerner 1996, p. 219 ; Bénézit 1999, p. 826 ; Chédeau 2002, p. 214 ; Campbell 2004, p. 768 ; Sournia et Vaysettes 2006, p. 304 ; Kovalevsky et Léonelli, 2015 p. 48-49, 136, 137.



I.15

Résurrection du Christ, 1552

Bois, 242 x 162 cm

Historique : Les Baux de Bédoin, église paroissiale Saint-Denis.

De nombreux témoignages manuscrits (BMA, ms. 2381, fol. 106v ; BMA, ms. 2083, fol. 88v ; BMA, ms. 2348, fol. 380 ; BMA, ms. 4505, fol. 73 ; BMA, ms. 5590, fol. 65-66) mentionnent une *Résurrection du Christ* de 1554 qui se trouvait avant la Révolution dans la chapelle précédant l'église des frères Mineurs de l'Observance d'Avignon. Il pourrait s'agir de celle-ci si nous supposons que la graphie du 2, assez pointue et un peu effacée, fut mal interprétée. L'oeuvre doit plutôt correspondre à une autre *Résurrection*, aujourd'hui disparue, commandée en 1553 par les exécuteurs testamentaires de feu Barthélémy de Péretz pour une chapelle de cette église. L'hypothèse de Marie-Claude Léonelli qui voit dans le panneau de Bédoin la commande de 1531 de la confrérie des Cinq-Plaies de Carpentras à Henri Guigues ne doit pas être retenue (Marseille 1987). La restauration du tableau a révélé qu'il avait souffert de restaurations abusives et de nombreux repeints « de goût » qui compliquent sa lecture stylistique (Marseille 1987). Signé « SIMO[N] D. CHALONS PINXIT 1552 », nous retrouvons la manière sculpturale de représenter les figures nues **(cat. I.19 ; cat. I.20)** ainsi qu'une touche vive et lissée évoquant la *Mise au tombeau* de la même année **(cat. I.14)**. L'artiste reprend fidèlement le modèle de l'*Agonie au jardin* de Lucas van Leyden (1521) pour les soldats endormis. Le Christ cite la *Résurrection* de Caraglio d'après Parmigianino, mais dans une pose plus sculpturale et hiératique.

Bibliographie : Parrocel 1862, p. 158-159 ; Achard 1865, p. 258 ; Michiels 1873, p. 331 ; Courtet 1876, p. 50 ; Michiels 1877, p. 396 ; Deloye 1879, p. 104, n. 1 ; Frémont 1890, p. 80 ; Marseille 1987, p. 37, n°24, p. 112-113 ; Vasselin 1991, p. 346 ; Reinaud 1991, p. 90, 93-94 ; Zerner 1996, p. 443-444, n. 39 ; Bénézit 1999, p. 826 ; Campbell 2004, p. 768 ; Boyer et Guillaume 2006, p. 188 ; Kiss 2011, p. 153-154 ; Breton 2013-2014, p. 215-216 ; Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 71, 129.

I.16

Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean-Baptiste, 1553

Bois, dimensions inconnues

Historique : Avignon, commande d'un membre de la famille de Rhodes en 1553 ? ; Avignon, couvent du Saint-Sacrement ; Avignon, collection Laurens d'Oiselay ; localisation actuelle inconnue.

En 1873, Alfred Michiels mentionne l'existence d'une *Sainte Famille* au couvent du Saint Sacrement d'Avignon. L'œuvre est dite peinte sur bois et portant la date 1553 ainsi que la signature « SIMON M. PINXIT », le M étant par-dessus une miniature représentant une poule (hypothétiquement mise en lien avec une personnalité de la famille *Poulle*, dans le Comtat Venaissin). En 1879, Augustin Deloye note la présence d'un cartel décoré des armoiries d'un évêque de la famille de Rhodes (*de gueules, à la roue d'or à six rayons*). Ce tableau se retrouve pour la dernière fois dans l'Exposition d'art provençal organisée en 1911 par Joseph Girard dans la chapelle du Palais des Papes. La seule photo subsistante, provenant d'une coupure de presse de l'époque, laisse apercevoir une Vierge avec l'Enfant Jésus et un petit saint Jean-Baptiste, basés sur le modèle de Raphaël (la *Madone à la rose*), une habitude chère à Simon de Châlons. Le catalogue de l'exposition nous apprend que cette *Sainte Famille* appartenait à l'époque à la baronne Guillaume du Laurens d'Oiselay. Elle est depuis non localisée.

Bibliographie : Michiels 1873, p. 327 ; Deloye 1879, p. 105 ; Frémont 1890, p. 80 ; Frizzoni 1899, p. 154 ; Avignon 1911, p. 25, n°471 ; Boinet 1911, p. 228-229.

I.17

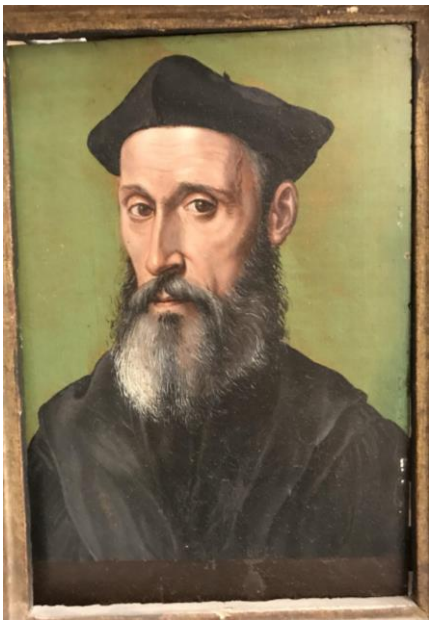
Adoration des Mages, 1554 ?

Huile sur toile, 123 x 107 cm

Historique : Avignon, commande des frères Fortia en 1554 pour leur chapelle familiale à l'église de la Merci ? ; Lucerne, Galerie Fischer, 8 novembre 1989, lot 2066 ; Lucerne, Galerie Fischer, 18 mai 1992, lot 2020 ; Berne, Galerie Stuker, 9 novembre 1995, lot 1199 ; Vienne, Dorotheum, 18 décembre 2019, lot 37.

Récemment vendue par le Dorotheum de Vienne comme « manière de Simon de Châlons » après être passée à trois reprises sur le marché de l'art suisse sous ce même nom, cette *Adoration des Mages* doit être considérée avec grande prudence. Le panneau a été découpé dans un format ovale, transféré sur toile et abondamment repeint à une époque indéterminée. Plusieurs éléments confortent une attribution hypothétique au peintre avignonnais. L'emploi de modèles italiens comme la *Vierge à l'Enfant sur un* trône de Raimondi d'après Raphaël trahit une culture semblable et le visage raphaélesque de la Vierge s'apparente bien aux prototypes de Simon de Châlons. La parenté de Jésus avec les enfants dans l'*Adoration des bergers* de Saint-Pierre **(cat. II.1)** et l'esprit d'ensemble suggèrent une datation tardive dans la carrière de l'artiste, autour de 1555. Le panneau pourrait ainsi correspondre à l'*Adoration des Mages* commandée par les frères Fortia en 1554 (reg. 57) pour la chapelle de feu leur père à l'église de la Merci d'Avignon.

Bibliographie : inédit.



I.18

Portrait présumé de Marcantonio Flaminio, vers 1555

Bois, 21.6 x 14.9 cm

Historique : Château de la Roch (Tarn-et-Garonne), collection du comte de Montbrizon ; New York, collection de Michael Friedsam ; New York, Brooklyn Museum, inv. 32.781.

Sorti du corpus de Corneille de Lyon et identifié à tort avec le Père Edmond Auger par Anne Dubois de Groër (1996), ce petit portrait représente en réalité le poète et humaniste Marcantonio Flaminio (1498-1550), dont il existe une réplique plus tardive à la Walker Art Gallery de Liverpool (WAG 3290) comportant une inscription donnant l'identité de l'homme. Il existe également une gravure très proche de ce portrait dont les traits morphologiques confirment l'identification avec Flaminio.

Le tableau semble prendre pour modèle une version italienne du sujet, vendue par Sotheby's (8 juin 2007, lot 330), à laquelle Simon de Châlons aurait eu accès et qu'il aurait copié. Le portrait original aurait pu être emmené à Avignon par le légat Alexandre Farnèse, protecteur de Flaminio, lors de ses séjours en 1553 et 1555. Nous retrouvons la touche lisse et fluide typique de l'artiste présente dans les portraits au sein de ses œuvres religieuses, comme celui du chanoine de la *Déploration* **(cat. I.14)**, confirmant une datation vers 1555. C'est le premier portrait individuel que nous pouvons attribuer à l'artiste, modeste témoin d'une production qui a dû être abondante.

Bibliographie : Sperling 1927, p. 156-157, n°69 ; Dubois de Groër 1996, p. 258, n°212.

I.19

En collaboration avec le Maître de l'Adoration de Saint-Pierre (Léon Guigues ?)

Résurrection de Lazare, 1556

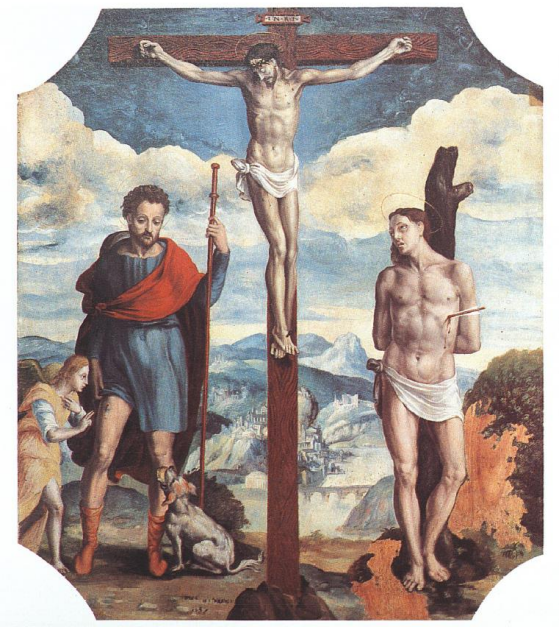
Bois, 195 x 147 cm

Historique : Avignon, église Saint-Agricol ? ; saisi à la Révolution et vendu en 1808 (lot 61, comme peintre anonyme) ; Uzès, ancienne cathédrale Saint-Théodorit, don de l'abbé Chambon en 1810.

Confondues avec la *Résurrection du Christ* de 1550, la signature et la date de ce tableau ont été mal retranscrites dans la littérature. Il n'est pas signé « Simon de Chalons en Champagne la peint 1550 » (Marseille 1987), mais simplement « 1556 PINXIT » sur les pieds du tombeau, selon une graphie et une formule proches de celles du *Christ en croix entre saint Roch et saint Sébastien*

(cat. I.20). D'après les écrits d'Esprit Calvet et du chanoine Néry, une *Résurrection de Lazare* de l'artiste se trouvait à Saint-Agricol avant les saisies révolutionnaires. Le tableau est réputé comme étant saisi à Saint-Didier, mais les inventaires n'en gardent aucune trace (Breton 2013-2014). Il a été suggéré par Marie-Claude Léonelli et Sophie Kovalevsky qu'il pourrait s'agir de la *Résurrection de Lazare* commandée par Gaspard de Ponte à un peintre inconnu en 1551, mais l'écart chronologique est trop important. Le panneau a été coupé dans sa hauteur et la restauration de 1990 a montré que le tableau avait souffert de repeints et de restaurations « de goût ». La figure de Lazare reprend une figure du *Jugement dernier* de Michel-Ange, tout en citant, la *Résurrection de Lazare* de Sebastiano del Piombo, également employée pour la conception générale et certaines figures masculines. Bien que l'œuvre soit proche de la manière de Simon de Châlons, plusieurs aspects trahissent la présence d'une deuxième main : le nom de Simon n'apparaît pas à proprement parler dans la signature, la matière picturale est plus épaisse et lisse que dans le reste du corpus, le chromatisme est plus clair et froid, et certains types morphologiques sont différents de ses habitudes. L'œuvre se rapproche donc stylistiquement de la phase tardive de l'atelier, et plus particulièrement du Maître responsable de l'*Adoration des Bergers* de l'église Saint-Pierre d'Avignon.

Bibliographie : de Tremond 1899, p. 443 ; Miltoun 1905, p. 247 ; de Servières 1938, p. 113 ; Nîmes 1950, n°12 ; Marseille 1987, p. 203-204, n°39 ; Reinaud 1991, p. 90-91 ; Chédeau 2002, p. 214 ; Campbell 2004, p. 768 ; Kiss 2011, p. 154 ; Breton 2013-2014, p. 157, 209-211 ; Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 38-40, 84, 137.



I.20

Christ en croix entre saint Roch et saint Sébastien, 1557

Bois, 190 x 150 cm

Historique : Avignon, maison de campagne du Grand Séminaire, réfectoire de Saint-Gabriel ; Avignon, chapelle du Grand Séminaire.

Nous ignorons l'origine de la commande de ce retable, mais la présence des deux saints antipesteux indique une fonction vraisemblablement votive (Marseille 1987), hypothèse renforcée par les mesures prises par la ville d'Avignon lorsque la peste touche Marseille en 1556-1557. Les crucifixions flanquées de saints font partie des sujets fréquemment demandés au peintre dans les prix-faits conservés. Comme l'indiquent ses dimensions tronquées, le panneau a été découpé dans ses angles une époque inconnue. C'est la dernière œuvre signée et datée que nous connaissons de Simon de Châlons. Comme d'autres œuvres des années 1550, la signature privilégie une formule latine : « OPUS SYMONIS 1557 ». Le panneau correspond à la phase tardive de l'atelier : il est stylistiquement proche de la *Résurrection de Lazare*, où le maître collabore avec un de ses élèves, par les tons bleutés et les morphologies sculpturales des figures nues. Il reste toutefois stylistiquement proche des œuvres de début de carrière par sa touche vive et ses drapés métalliques, démontrant peu d'évolution sur l'ensemble de la carrière du peintre. L'ange est une reprise de celui soutenant le petit saint Jean-Baptiste dans une gravure de la Vierge à l'Enfant de Marcantonio Raimondi.

Bibliographie : Barbat 1860, p. 679 ; Lhote 1870, p. 326 ; Michiels 1873, p. 331 ; Courtet 1876, p. 50 ; Michiels 1877, p. 396 ; Deloye 1879, p. 104, n. 1 ; Penjon 1889, p. 88 ; Frémont 1890, p. 80 ; Labande et Mazerolle 1891, n°15, p. 6 ; Requin 1891, p. 140 ; Péladan 1906, p. 635 ; Thieme et Becker 1929, p. 574 ; Marseille 1987, p. 114-115, n°25 ; Vasselin 1991, p. 346 ; Montbrison 1991, p. 42, 46 ; Reinaud 1991, p. 90, 94 ; Bénézit 1999, p. 826 ; Campbell 2004, p. 768 ; Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 84.

II. Maître de l'Adoration de Saint-Pierre (Léon Guigues ?)

Ce maître tire son nom de commodité d'une *Adoration des bergers* conservée dans l'église Saint-Pierre d'Avignon. En-dehors des œuvres de collaborations avec Simon de Châlons, un panneau peut lui être rendu : une *Sainte Famille* à l'église paroissiale du Pré-Saint-Gervais (Seine-Saint-Denis). Nous proposons de l'identifier, à titre d'hypothèse, avec Léon Guigues, fils de Henri Guigues, qui dut se former auprès de son beau-père avant d'être documenté à Lyon dès 1561.

II.1

Adoration des bergers, 1554 ?

Bois, 178,5 x 160 cm

Historique **:** Avignon, couvent des Dominicains, chapelle Notre-Dame-d'Humilité ? ; Avignon, église Saint-Pierre depuis 1816 : pendant la restauration de l'église, il est emporté à la Cure et ensuite relégué dans les combles de l'église jusqu'en 1877, puis conservé provisoirement au presbytère ; Avignon, église Saint-Pierre depuis 1891.

Selon Auguste Deloye, cette œuvre se trouvait dans l'église du couvent des Dominicains d'Avignon, avant d'être déposée dans l'église Saint-Pierre en 1816. Elle pourrait correspondre au retable apparemment commandé en 1554 à Simon de Châlons par la confrérie Notre-Dame-d'Humilité (reg. 61), dont la chapelle est installée dans ce couvent. Le panneau est attribué à Simon de Châlons depuis au moins le XIX^{e} siècle. Il est vrai que le modèle du maître avignonnais est décelable dans la mise en page, très similaire à l'*Adoration des Bergers* de 1548 **(cat. I.9)**, et dans certaines morphologies, mais les différences importantes de style indiquent qu'il s'agit plutôt d'un membre de son atelier. La matière picturale est plus grasse et lisse, et les figures plus douces et « italianisées », alors que le coloris est plus chaud et l'atmosphère plus pastorale. La Vierge reprend celle de la *Sainte Famille de François I^{er}* par Raphaël et le berger agenouillé un berger d'une gravure du Parmigianino. Pour les enfants, le maître emploie les gravures de *Dieu apparaissant à Noé* d'après Raphaël et l'*Assomption de la Vierge* d'après Giulio Romano. La proximité stylistique avec les tableaux tardifs de l'atelier, comme la *Résurrection de Lazare* de 1556 **(cat. I.19)**, dans laquelle nous trouvons des figures féminines proches, incite à dater le panneau vers 1555, indice supplémentaire pour l'identifier avec le retable destiné au couvent des Dominicains.

Bibliographie : Meynet 1801, p. 147, n°49 ; Achard 1856a, p. 184 ; Achard 1856b, p. 374 ; Canron 1858, p. 60 ; Barbat 1860, p. 679 ; Parrocel 1862, p. 158 ; Achard 1865, p. 258 ; Lhote 1870, p. 326 ; Michiels 1873, p. 327-328 ; Siret 1874, p. 866 ;

Courtet 1876, p. 50 ; Achard 1877 ; Michiels 1877, p. 390-391 ; Deloye 1879, p. 104, n. 1 ; Penjon 1889, p. 89 ; Frémont 1890, p. 79 ; Bayle 1897, p. 82-84 ; Frizzoni 1899, p. 154 ; Requin 1901, p. 152 ; Bryan 1905, p. 83 ; Clément St-Just 1907, p. 92 ; Girard et Requin 1910, p. 316 ; Okey 1911, p. 341 ; Thieme et Becker 1929, p. 574 ; Girard 1930, p. 120 ; Marignane 1938, p. 21 ; Varille 1946, p. 13 ; Roques 1963, p. 252 ; Gagnière 1968, p. 25 ; Aliquot 1985, p. 188 ; Marseille 1987, p. 116-117, n°26 ; Loire 1988, p. 650 ; Blanc et al. 1991, p. 114 ; Venard 1993, p. 1239 ; Bénézit 1999, p. 826.

II.2

Sainte Famille, vers 1550-1555

Bois, 96 x 71 cm

Historique : Paris, ancienne chapelle Saint-Gervais et Saint-Protais ; Pré-Saint-Gervais, église de la Sainte Famille.

Nous ignorons l'origine de ce tableau, mais il peut être attribué au collaborateur de Simon de Châlons qui a réalisé l'*Adoration des Bergers* conservée à l'église Saint-Pierre d'Avignon **(cat. II.1)**, où nous retrouvons les mêmes morphologies, en particulier de la Vierge et des enfants, une affinité pour des motifs végétaux ainsi qu'un italianisme plus prononcé que chez le maître avignonnais. Le cadrage resserré sur la sainte famille est typique des modèles italiens à partir d'Andrea Mantegna et qui se retrouvent chez des artistes plus tardifs tels que Bronzino. La Vierge aux fins cheveux blonds et bouclés est identique à la bergère au chapeau de paille, tout comme les trois enfants qui trouvent aussi leurs jumeaux dans le panneau de l'*Adoration*. De même, le visage ridé de sainte Anne est également employé pour les bergers au second plan. Ce type de composition suggère une réalisation vers 1550-1555.

Bibliographie : Service des Beaux-Arts 1879, p. 346 ; Brégeau et al. 1994, p. 259.

III. Le Maître de 1563 (Elzéar de Mailly ?)

Ce maître est désigné d'après deux tableaux datés de 1563 qui étaient auparavant accrochés face à face dans la chapelle des Pénitents Blancs d'Avignon. Nous ajoutons à son corpus la *Pietà* d'après Michel-Ange du Musée Calvet que Jean-Christophe Baudequin donne à Simon de Châlons. La touche fluide du peintre et l'emploi de modèles de Simon de Châlons le situent dans son entourage direct. Il pourrait être identifié avec le fils de ce dernier, Elzéar de Mailly, documenté en tant que peintre dès 1552. Les panneaux de 1563 pourraient correspondre à un prix-fait qu'il passe cette année-là au peintre Gonet Chamier pour la réalisation des décors d'un retable destiné à l'église de Notre-Dame-la-Principale et dont il a fourni le « portret » (reg. 72).

III.1

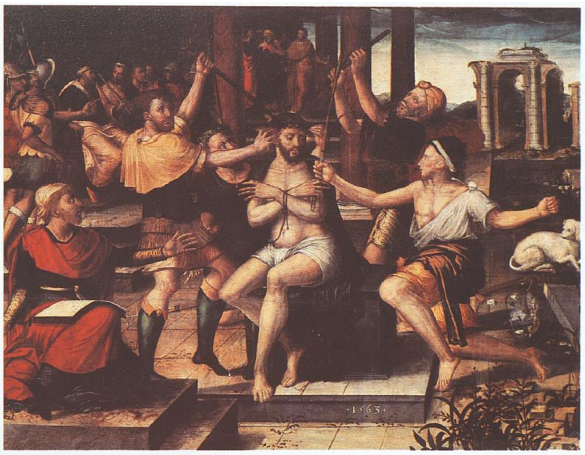
Portement de croix, 1563

Bois, 145 x 175 cm

Historique : Avignon, Notre-Dame-la-Principale, maître-autel ? ; Avignon, couvent des Dominicains, chapelle des Pénitents Blancs ; Avignon, propriété de Melchior de Seyma en 1793 ; Avignon, Notre-Dame-des-Doms, chœur.

Daté de 1563, ce tableau fut attribué à Simon de Châlons jusqu'à ce que l'on découvre qu'il décéda en 1561. Le blason fut ajouté par Melchior de Seyma, un membre de la confrérie des Pénitents Blancs qui possédait l'œuvre en 1793 expliquant les armoiries parlantes (Michiels 1877). Ce *Portement de croix* est habituellement mis en parallèle avec le *Couronnement d'épines*, également daté de 1563 et anciennement attribué à Simon de Châlons **(cat. III.2)**. Les deux tableaux se trouvaient face à face dans l'ante chapelle de la chapelle des Pénitents Blancs (Mahuet 1675) et ont été réalisés par la même main. On détecte une forte influence de Simon de Châlons, notamment dans les modèles de source italienne, les morphologies des figures et la touche picturale rapide. Simon de Châlons demandant à être enterré à Notre-Dame-la-Principale dans son testament, il se peut qu'il s'agisse d'un retable destiné à honorer sa mémoire et qui fut par la suite démembré et installé au couvent.

Bibliographie : Mahuet 1675, p. 23 ; Bourquelot 1846, p. 2243 ; Achard 1856a, p. 188 ; Canron 1858, p. 40 ; Parrocel 1862, p. 206-207 ; Lhote 1870, p. 326 ; Michiels 1873, p. 328-329 ; Michiels 1877, p. 396-397 ; Frémont 1890, p. 79 ; Chouvet 1904, p. 88 ; Clément St-Just 1907, p. 87 ; Thieme et Becker 1929, p. 574 ; Gagnière 1968, p. 5 ; Gagnière et al. 1979, p. 330, 336 ; Marseille 1987, p. 118-120, n°27 ; Blanc et al. 1991, p. 114 ; Rouillard 1996, p. 122 ; Zerner 1996, p. 218 ; Reyne et Bréhier 2002, p. 182-183 ; Breton 2011-2013, p. 64-65.



III.2

Couronnement d'épines ou *Flagellation*, 1563

Bois, 143 x 178 cm

Historique : Avignon, Notre-Dame-la-Principale, maître-autel ? ; Avignon, couvent des Dominicains, chapelle des Pénitents Blancs ; Avignon, église Saint-Didier, trésor.

Comme son pendant **(cat. III.1)**, ce *Couronnement d'épines* est daté de 1563 et était anciennement attribué à Simon de Châlons. Les deux panneaux ont été restaurés en 1776 par le chevalier Charles-François de Bernin, membre de la Confrérie des Pénitents Blancs (Michiels 1877). Ces deux attributions trouvent probablement leur origine chez Mahuet (1675), qui décrit, outre les deux tableaux, des peintures murales qu'il attribue à Simon de Châlons et qui se trouvaient également dans l'ante chapelle du couvent des Dominicains. Comme dans le *Portement de croix*, nous détectons l'influence de Simon de Châlons dans la mise en page et les différentes figures, ainsi que dans l'application de la matière picturale.

Bibliographie : Mahuet 1675, p. 23 ; Achard 1856a, p. 188 ; Canron 1858, p. 65 ; Parrocel 1862, p. 158, p. 206-207 ; Achard 1865, p. 258 ; Lhote 1870, p. 326 ; Michiels 1873, p. 331 ; Courter, 1876, p. 50 ; Michiels 1877, p. 396-398 ; Deloye 1879, p. 104, n. 1 ; Penjon, 1889, p.91 ; Frémont 1890, p.79 ; Chaillot 1894, p. 39, p.58 ; Fontanié 1896, p. 74 ; Chouvet 1904, p. 88 ; Clément St-Just 1907, p. 95 ; Okey 1911, p. 344 ; Thieme et Becker 1929, p. 574 ; Gagnière 1968, p. 31 ; Marseille 1987,

p. 118-120, n°28 ; Blanc et al. 1991, p. 114 ; Zerner 1996, p. 218 ; Bénézit 1999, p. 826 ; Reyne et Bréhier 2002, p. 182 ; Breton 2011-2013, p. 64-65.

III.3

Pietà, vers 1565-1570 ?

Bois, 94 x 75 cm

Historique : Avignon, Musée Calvet, acquis en 1836 chez Guérin, Avignon, inv. 836.15.9.

Jean-Christophe Baudequin attribue à Simon de Châlons cette *Pietà* d'après Michel-Ange, inspirée en grande partie par la gravure de 1547 de Nicolas Béatrizet (Baudequin 2008). Le panneau est en effet proche de la manière du peintre, mais il est à rendre au Maître de 1563, avec lequel il partage la même matière plus sèche. Le visage de la Vierge ne reprend pas le modèle gravé ; elle est extrêmement similaire à la Vierge dans le *Portement de croix* de 1563 (église Saint-Didier), en particulier par sa guimpe. De même, les deux enfants la soutenant reprennent des types d'atelier de Simon de Châlons. Le Christ, fidèle à l'estampe, est plus difficile à juger, mais l'exécution plus aboutie du corps en comparaison avec la *Flagellation* de 1563 invite à dater le panneau de façon légèrement postérieure.

Bibliographie : Deloye 1858, n°173 ; Deloye 1879, p. 206, n°470 ; Girard 1909, p. 125, n°561 ; Girard 1924b, p. 208, n°432 ; Malgouyres 1998, p. 144-145, n°38 ; Baudequin 2008, p. 28 ; Brunel 2015, p. 100, n°77.

Registre documentaire

Simon de Châlons est un peintre extrêmement bien documenté grâce à la richesse archivistique de la région provençale. Nous réunissons ici les documents les plus importants le concernant. La plupart d'entre eux ont été recensés et transcrits par Pierre Pansier (BMA, ms. 5712), la plupart du temps de façon correcte mais souvent de manière incomplète (par exemple des ellipses nécessaires sont fréquemment omises, les numéros de folios sont incomplets, et les témoins ne sont jamais précisés). Pansier avait lui-même hérité des notes manuscrites de l'abbé Requin (BMA ms. 4505, ms. 5753), le premier à avoir retrouvé de nombreuses pièces d'archives. Adrien Marcel (BMA, ms. 5590) a également retrouvé quelques documents importants. Les dates, résumées ici selon le schéma « année, jour, mois », sont toutes en nouveau style (au contraire de nombreuses régions françaises, les notaires avignonnais employaient le style de Noël pour dater les actes). Nous n'avons pas transcrit les formules traditionnelles précisant la date et le statut du notaire en début de texte. Dans le cas des registres notariaux, le contenu de chaque pièce justificative est habituellement résumé par le notaire et est indiqué dans la transcription par le /. Les ellipses sont symbolisées […] et les mots incertains sont suivis d'un (?). Les abréviations n'ont volontairement pas été précisées, afin de faciliter la lecture des documents. Le latin employé par les notaires comporte fréquemment des erreurs grammaticales et des traductions littérales du français. Le français est par ailleurs souvent employé au sein de contrats en latin lorsque des éléments importants sont évoqués. Les nombreux prêts entre particuliers effectués par Simon de Châlons sont résumés dans le tableau en annexe.

Nous employons les abréviations suivantes : ADV pour les Archives départementales de Vaucluse, AMA pour les Archives municipales d'Avignon, BMA pour la Bibliothèque municipale d'Avignon et ADG pour les Archives départementales du Gard. Les renvois dans le texte sont indiqués de la façon suivante : (reg. X).

1.

1533, 24 janvier.

ADV, 3 E 5 / 482, fol. 11-11v.

Prix-fait à Simon de Châlons et Laurent de Rotterdam par le banquier Louis Breton pour achever le retable

commandé le 17 janvier 1532 précédent à Henri Guigues.

Pro nobili viro Ludovico Britonis de Avinionensis /

Cum ita sit et de anno proxime preterito a nativitate domini millesimo quingentesimo tricesimo secundo, nobilis Ludovicus Britonis, campsor de Avinione, dedisset et tradidisset ad precium factum probo quondam viro magistro Henrico Guigoni, pictori, habitatori Avinionis, ad depingendum unum retabulum sub notis pactis et promissionibus contentis in nota sumpta per magistrum Claudium Pichoni, notarium, habitatorem Avinionis, precio quadraginta scutorum auri regis solis ad rationem quadraginta duorum solidorum turonensium et ibi in illorum deductione seu diminutione solverit ipse Briton dicto magistro Henrico de viginti scuta auri solis ad dictam rationem ; reliqua vero viginti scuta solvere promisit facto opere. Et ultra hoc, si dictum retabulum esset bene depictum et placeret eidem Britonis, solvere promisit ipse Britonis eidem Henrico decem florenos, prout latius constat nota dicti precii facti ut premittitur per dictum Pichoni notarium sumpta.

Verum, cum ex post, dictus magister Henricus viator persolveret debitum non depicto dicto retabulo. Hinc siquidem proptera fuit et est, quo anno a nativitate domini millesimo quingentesimo tricesimo tercio et die et die vicesima quarta mensis Januarii in mei notarii personnaliter honesta mulier Catherina, relicta dicti magistri Henrici Guigonis, necnon discreti viri Symon de Maly, de Chalons en Champanhe, et Laurencius Rotredama, d'Utrect en Orlandia, pictores, dicti quondam Henrici servitores, habitatores Avinionis, omnis tres insimul, […] *promiserunt et convenerunt dicto idem Ludovico Britonis predicti perficere et depingere sibi dictum retabulum bene debite et optime sub eisdem pactis, qualitatibus, modis, formis in dicta nota per dictum Pichoni scripta contentis, et hoc hinc ad festum nativitatis beati Johanis Baptiste proxime futurum, et nullam peticionem sibi ipse Britonis facere de dictis viginti scutis auri solis per eumdem Britonis dicto quidem magistro Guigonis traditis, qui quidem de eisdem eidem Britonis quittaverunt. Et facto opere, ipse Britonis promisit solvere eisdem magistris Symoni et Laurencio dicta viginti scuta auri solis ad dictam rationem quadraginta duorum solidorum turonensium pro quolibet scuto, et ulterius si dictum retabulum fuit et est bene et optime depictum et placeat eidem Britoni, eisdem ultra precium factum dare dictos decem florenos* […].

Actum Avinione in domo in qua inhabitabat dictus quondam Henricus Guigo dum vivebat, […] *presentibus ibidem discretis*

viris Guilhelmo Garini et Johannis Richard, saxto, de diocesis Viennensis, habitatoribus Avinionis, testibus, […] *et me Claudio Durandi, notario.*

Transcription : Requin 1904, p. 515-516 ; Pansier, complétée par nous.
Bibliographie : BMA, ms. 5753, fol. 102v ; BMA, ms. 5712, fol. 351, 356, 368 ; BMA, ms. 5590, fol. 43 ; Requin 1904, p. 515-516.

2.
1533, 16 février

ADV, 3 E 45 / 314, fol. 155.
Simon de Châlons, en tant que procureur de Catherine Vignon, veuve de Henri Guigues, donne la quittance finale du retable de Louise Astoaud (dans la marge).

[…] *Magister Symon de Malhi, procuravit Catherine Vignone, matrem et tutricem Leonis Guigo, filii et heredi magistri Anrici Guigo,* […] *confessus fuit habuisse a dicta nobili Ludovica viginti scutos et XXVI grossos pro resta,* […] *hoc viagium factum per ipsum Symonem de loco Masani ad civitatem Avinionensem, omnibus inclusis*.

Notre transcription.
Bibliographie : Chobaut 1939, p. 11-12.

3.
1533, 25 septembre.

ADV, 3 E 9 (1) / 2092, fol. 262-263.
Contrat de mariage entre Simon de Châlons et Catherine Vignon, veuve du peintre Henri Guigues.

Matrimonium /
Cum tractatum fuerit matrimonium in facie Sancte Matris ecclesie per verba de futuro per et inter providum virum magistrum Symonem de Malhi, pictorem habitatorem Avinionis, ex una, et honestam mulierem Catherinam Vinhone, uxorem relictam quondam magistri Henrici Guigonis, etiam pictoris, habitatoris dum viveret Avinionis […]. *Anno predicto et die vicesima quinta mensis septembris* […] *dicta Catherina Vinhone* […] *constituit in dotem et ex causis dotis sue supradicto Symoni de Malhi, eius sponso futuro presenti videlicet, omnia et quicumque bona sua mobilia et imobilia* […]. *Simon de Malhi* […] *dedit et donavit dicte Catherine presenti in augmentum dotis* […] *centum et quinquaginta florenos,* […] *et ulterius promisit eadem Catherine presenti etiam contemplatione hujus matrimonii suis sumptibus et expenditis allimentare ac victum et vestitum necessarios prestare Leoni Guigonis, filio heredio dicti quondam magistri Henrici Guigonis et dicte*

Catherine, […] *et quousque dictus Leo actingerit decimum annum.* […] *Et ulterius confessa fuit et recognovit bonam filem agnoscendo dictum quondam magistrum Henricum Guigonis, eius primum virum, dicto Symoni de Malhi, eius sponso futuro presenti, tam ex causa suorum stipendiorum per mutui sibi ipso magistro Henrico existente in longua infirmitate ex qua decessit in diversis vicibus facti, videlicet summam quinquaginta scutorum auri solis regiorum* […].
Actum Avinione in aula domus habitationis dicte Catherine, presentibus […] *viris domino Petro Richardi, presbitero et curato sancti Petri Avinionis,* […] *Johanne Richardi, sartore, et Guilhermo Garini, sabbatero, habitatoribus Avinionis, testibus, et me Jacobo Vilhardi, notario.*

Transcription : Pansier, complétée par nous.
Bibliographie : Requin 1895, p. 204 ; BMA, ms. 5712, fol. 351, 369 ; BMA, ms. 5590, fol. 43.

4.
1537, 8 octobre.

ADV, 3 E 5 / 1105, fol. 248.
Prix-fait non conservé du chapitre de Saint-Agricol à Simon de Châlons. L'acte est en blanc avec un renvoi indiquant que le contrat se trouvait dans les archives secrètes, aujourd'hui perdues.

Acta originalis est in scripturis secretis /
Pacta et conventiones inter capitulum Sancti Agricoli et magistrum Symonem de Mailhi pictorem habitatorem Avinionis /

Transcription : Pansier, complétée par nous.
Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 356, 370 ; BMA, ms. 5590, fol. 43.

5.
1538, 18 novembre.

ADV, 3 E 9 (1) / 1874 (bis), fol. 387-388.
Contrat d'apprentissage dans l'atelier de Simon de Châlons de François Myalhe, originaire de Pignerol, dans le diocèse de Turin.

Apprentissagium sive locatio opperum pro magistro Symone de Malhi, pictore Avinionensis. Habet idem M. Symo die XVIII /
[…] *Franciscus Mialhe, de Pigneyrolle, diocesis Turinensis, major ut asservit XVIII annis vel minor vero XXV, cum dupplici juramento recognovit universis etatis et*

restitutionis in integrum gratis profecit a dicti magistro Symone de Malhi presente ipsum bene diligenter et fideliter instruere circa dictam artem pictoris et in omnibus aliis rebus licitis et honestis, per quinque annos proxime futuros et continuos incipiendos die prima mensis decembris proxime futuri, et simili die finiendis dictis quinque annis revolutis et completis cum paxtis sequentibus.

Et primo quod ipse Franciscus teneatur et debeat facere nunc et de presenti pro se ipso tantum unum sayonum et unum par calligarum, et satillarium bonorum et sufficientorum ac providere sibi ipsi de camisis dicto tempore durante.

Item plus fuit de pacto quod ipse magister Symonus teneatur et debeat ipsum Franciscum juxta a Deo sibi dotare prudentiam erudire in dicta artem pictorie ac in omnibus bonis moribus, […] *ipsum dicto tempore durante alere et nutrire ac vestire et calseare juxta statum persone et apprentissagium.*

Et insuper ibidem mei notarii presentia personaliter constitutus, discretus vir Genetus Pole, mercator dicti ville Pigneyrolli, habitator Avinionensis, qui ad preces et requisitionem dicti Francisci, […] *pro dicto Francisco se reddidit fideiussorem et* […] *insolidum pagatorem.*

[…]

Actum Avinione in aula domus habitationis dicti magistri Symone, presentibus Joanne Richardi, sartore, et Martino Georgeti, borderio Avinionensis, testibus […] *et me Johanne de Ruffo, notario, presento.*

Notre transcription.

Bibliographie : BMA, ms. 4505, fol. 72 ; BMA, ms. 5753, fol. 102.

6.

1539, 23 janvier.

ADV, 3 E 5 / 276, fol. 90v-91.

Prix-fait à Simon de Châlons de Louis Albe de la Roquemartine, abbé de Saint-André de Villeneuve, pour un tableau de la Vierge destiné à la grande salle de sa maison d'Avignon.

Precifacti pro reverendo patro domino Ludovico Albe, abbatis Sancti Andree secus Avenionenm diocesis Avenionensis /

[…] *Dictus reverendus pater abbas, qui gratis, per se et suos, tradidit ad construendum et faciendum unam ymaginem beatissime Virginis Marie ad similitudinem illius Hectoris de Marcoys, mercatoris Avenionis, seu alias ad inventionem pictoris infrascripti, granditatis place in qua erat ipsa ymago de Marcoys, in eadem domo dicti domini abbatis et prope caminium magne aule superioris eiusdem, ac tante seu plus*

valoris ad dictamen expertorum ~~et hoc hinc ad festum Resurexionis domini nostri Ihesu Christi promixo futuro pro precio~~ [illisible], *discreto et honorabili viro magistro Symoni de Mailhy, pictori habitatori presentis civitatis Avenionis presenti. Pro precio nomine precii inter ipsas partes conventi viginti quinque scutorum auri solis regiorum cum signo solis boni auri et legitum ponderis in cuiusquidem precii diminutionem dictus magister Symon, pictor, ab eodem reverendo domino abbati habuisse et realiter recepisse confessus fuit sex scutos* […]. *Cum pacto predictus magister Symon teneatur construi facere le tableau boni ligni de nuce, seu alias boni sufficientis sumptibus suis* […].

Acta fuerunt hec Avenione in domo dicti domini abbatis, aula superiore eiusdem, presentibus viris Johanne Baptista de Claudenes, domino de Puymichel, et Marcho de Castellana, regente, et me Anthonio Cayssolis, notario.

Transcription : Pansier, complétée par nous.

Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 356, 371.

7.

1539, 5 mai.

ADV, 3 E 5 / 276, fol. 90v.

Quittance de Simon de Châlons pour le retable de l'abbé de Villeneuve.

[…] *Dictus Symon de Mailhy qui gratis confessit habuisse ab eodem reverando domino abbati restantes decem novem scutos pro complemento dicti precifacti et quibus. Et dictus dominus abbas confessit etiam habuisse dictam ymaginem* […].

Actum Avenione in domo dicti domini abbatis, presentibus venerabili et honorabili viris dominis Guillelmo Belloni, religioso […] *et rectore de Dijono Avenionensis, et Ludovico Sabaterii, doctore, habitatoribus Avenionensis, et me Anthonio Cayssolis, notario*.

Notre transcription.

Bibliographie : inédit.

8.

1539, 10 août.

ADV, 3 E 9 (1) / 1206, fol. 218v.

Quittance du menuisier Adrien Augier en reconnaissance du paiement par Simon de Châlons pour le bois du retable destiné à l'église Saint-Agricol.

Quittancia pro mutua inter magistros Symonem de Malhi, sartorem [*sic* pour

pictorem], *ex una, et Andrianum Augerii, menuiserium, Avinionis, presentibus ex alia* /

[…] *Dictes* […] *partes, qui gratis, per se et suos, consentur* […] *ad causam cuiusdam precii facti et tradditi dicto magistro Adriano de quodam retabulo magni altaris Sancti Agricoli Avinionis, constante nota sumpta et assentur per magistrum Anthonium Antonii, notarium publicum, mei notari infrascripti substituti, sub anno et die in ea contentis, se invicem predictes quittaverunt* […].

Actum Avinione in apothece scribatus mei notarii infrascripti, presentibus ibidem discretis viris Michaele Migneii, aromathano, et Johanne Peris, habitatoribus Avinionis, testibus, et me Ludovico Gauterii, notario.

Transcription : Pansier, complétée par nous.

Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 356, 372.

9.

1539, 18 août.

ADV, 3 E 5 / 1111, fol. 231v-233.

Prix-fait à Simon de Châlons par Louis Albe de la Roquemartine, abbé de Saint-André de Villeneuve, pour un retable destiné au maître-autel de l'église de son monastère.

Promissio de faciendo unum retabulum prout infra pro reverando domino abbati Sancti Andree /

[…] *Magister Symon de Mailhi, pictor, habitator Avinionis, bona fide, gratis, per se et suos, promisit et convenit reverando patri domino Ludovico Albe, decretorum doctori abbati devoti monasterii seu abbatie Sancti Andree secus Avinionem,* […] *facere unum retabulum in et pro magno altari ecclesie abbatie predicte Sancti Andree sub forma sequenti seu modo infrascripto, videlicet altitudinis decem et octo palmorum, largitudinis duodecim cum duobus scabellis desubtus sub eadem altitudine, altitudinis unius palmi cum dimidio alterius palmi, ita quod pars interior ipsius retabuli erit duodecim palmorum et revestitura desuper in qua erunt architraves frize, corniche et frondespi, accotoyre cum quibusdam pueris desuper, insimul largitudinis quatuor palmorum cum dimidio, et sic in universo ut supra altitudinis decem et octo palmorum.*

Et in tabulario dicti retabuli vulgo dicto le fons, promisit ipse magister Symon facere portraicturam seu ymaginem cruci affixi Domini Nostri Ihesu Christi et Virginis Marie a dextris, ac beati Johannis evangeliste a sinistris, debite depictas, ac sancti Andree pariter a dextris, ac sancti

Benedicti a sinistris, necnon facere effigiem ipsius Ludovici, abbatis, juxta ymaginem seu effigiem sancti Benedicti.

In residuo vero dicti retabuli promisit apponere vulgo or et asur fins, et fere le tout comme dessus avecques bones et dehues colleurs, et à l'entretailhure là où sera de besoyn de blanc polli à samblanse d'eymailh.

Et premissa ut supra facere promisit ipse magister Symon hinc ad festum Pascatis proxime futurum, ~~unacum dampnis~~, precio vero pro monime precii nonaginta scutorum auri […].

Fuit de pacto inter dictas partes […] *quod ultra precium predictum ipse dominus Ludovicus, abbas, prefatus tenebitur prout promisit suis sumptibus portari facere dictum retabulum ad dictam ecclesiam Sancti Andree, et alias de suo proprio vulgo pagare les esfrays tam fusteriis, lathomis quam sarralheriis qui facient necessaria pro ponendo dictum retabulum in dicto magno altari ipsumque retabulum plantari facere pro dicto Symone. Ac etiam fuit de pacto quod si quid frangatur, quod ipse Symon tenebitur sic fracta suis sumptibus reparare* […].

Actum Avinione in aula superiore domus dicti Ludovici, abbati, ibidem presentibus Guillelmo Brei, boneterio, et Andrea Bonaguo, sartore, habitatoribus Avinionis, testibus, et me Francisco Morini, notario.

Transcription : Pansier, complétée par nous.

Bibliographie : BMA, ms. 5753, fol. 102v ; BMA, ms. 5712, fol. 357, 373 ; BMA, ms. 5590, fol. 43.

10.

1539, 25 août.

ADV, 3 E 9 (1) / 1875, fol. 77v–78.

Prix-fait par Simon de Châlons au menuisier Jean Salhent pour le bois du retable du monastère de Villeneuve.

Prefactum retabulo pro magistro Symone Mahi, pictore Avinionensis /

[…] *Joannes Salhientis, alias grand Jehan, menuiserius Avinionensis, gratis, promisit et convenit magistro Symoni de Malhi, pictore, presenti facere unum retabulum nemoris nucis reponendum in ecclesia conventus fratrum Minorum Sancti Andree secus Avinionem, sub pactis sequentibus. Et primo fuit de pacto inter partes jamdictas quod ipsum retabulum teneatur et debeat habere* (?) *a magno altari eiusdem ecclesis de usque ad altum, dicte de aultore XVIII palmos, per totum et latitudinis* […] *XII palmos.*

Item plus teneatur et debeat facere scabellam dicti retabuli duorum palmorum et dimidium, […] *scabellam et fundum dicti*

retabuli in dictum fundum dicti retabuli altitudinis et seu autor XII, et latitudinis X palmorum.

Item plus au dessus du fontz sentent qu'il a architrava, frisa et cornicho, puys au de dessus un frontdespic avecques le fontz plat, puys troys aquotoyres, et sus chascune aquotoyre ung petit angello.

Item aux deux coustés du fontz, deux pilliers carrés de l'ordre corinthien, enrichi de tailhe. Les pilliers, l'escabello, la friza et la cornicho en sus comme requiert l'ordre corinthien, et ce entre cy et troys moys prochainement venant pour le pris de vingt uno scutos solis […].

Actum Avinione in appotheca domus magistri Bernardi, magistro Bruno Spiritu Bernardi, presbitero Ebredunensis diocesis, et magistro Claudio Regis, sabbaterio, testibus, et me Johanne de Ruffo, notario presento.

Transcription : Pansier, complétée par nous.

Bibliographie : BMA, ms. 5753, fol. 102 ; BMA, ms. 5712, fol. 357, 374.

11.

1540, 1er mai.

ADV, 3 E 5 / 1112, fol. 97-98.

Commande d'Eléonore Roys à Simon de Châlons pour un retable pour la chapelle de feu son frère Gilles Roys dans l'église de l'Observance d'Avignon.

Promissio de faciendo unum retabulum pro heredi nobilis quondam Egidii Roys /

[…] *Magister Symon de Malhi, pictor, habitator Avinionensis, bona fide, gratis, per se et suos, promisit et convenit nobili et honeste fide Helyenori Roysse, sorori et heredi universali nobilis quondam Egidii Roys cuius dum viveret Avinione, presenti acceptanti, pro se et suos, eidem Helyenori heredi praefate, facere seu fieri et construi facere ac in propria depingere, suis ipsius Symonis sumptibus et expenditis, unum retabulum pro capella et altari capelle quam construm et edifficari fecit in ecclesia denoti conventus fratrum Minorum de Observantia dicte confatis Avinionensis prefatus nobilis quondam Egidius, et infra quam capellam illius cadaver sepultum est et quiescit, altitudinis duodecim palmorum in universo, latitudinis vero novem palmorum, ut premittitur ipsius Symonis sumptibus ad operatum et perfectum, prout infra sex menses proxime futuros et immediate sequentur, et sub forma per eumdem tunc Symonem dicte heredi exhibita et manu mei notarii in su medio signata,* […] *dictum Symonem remanente et eidem restituta.*

Et erit seu fiet retabulum huiusmodi, seu illius tabula vel fundus vulgo plan, ac faciet, prout promisit, retabulum ipsum de bonis et ciccis ac sufficientibus lignis, adeo quod si infra annum a die affixionis ipsius retabuli, lignorum deffectu, vulgo se fendesse, gitesse ou rompesse, quod tunc et eo casu ipse magister Symon, pictor, tenebitur, prout promisit, ad reffectum dicti retabuli suis sumptibus. Pillaria vero dicti retabuli vulgo dicta les colones, erunt prout promisit ipse pictor rotunda secundum formam predictam, sive vulgo le portret.

Et faciet seu apponet ipse pictor, prout promisit, picturas seu colores vulgo fines et d'or fin, cum azuro fino, ubi necesse fuerit, aut vulgo de blanc polli, facietque istoriam dicti retabuli ut sequitur, videlicet in medio faciet, prout promisit, effigiem domini nostri Iesu Christi cruci affixi magnam, et ab uno latere ipsius cruci affixi, effigiem sancti Iheronimi in penitentia, et ab alio latere, effigiem Sancti Francisci cum stigmatibus, adorantium et respicientium cruci affixum.

Et faciet, prout promisit ipse pictor, vulgo le cham dudict retable ung paysage respondent à l'istoire.

Facietque ipse pictor prout promisit dictum retabulum portari et plantari facere in dicto altari capelle predicte suis sumptibus, ac in muro circum circa, et retro retabulum predictum depingere, seu picturam facere in pariete, hinc ad dictos sex menses proximo futuros, et immediate sequentur precio et nomine precii, inter dictas partes conventi et concordati, sexaginta scutorum auri […], *solvendum nunc et de presenti triginta scutos similes, quos habuisse confessus fuit, prout habuit in presentia mei notarii et testium infra scriptorum reali, et continua numeratorum inter me notarii et de quibus fuit contentis, quictavit cum pacto reliquos triginta solvere promisit dicta Helyenis eodem Symon, presenti, stipulantur pro se et suos, videlicet decem scutos similes in plantatione seu affixient dicti retabuli, et reliquos viginti plantato seu affixo dicto retabulo, et facta pictura predicta in muro sub reffectorum dampnorum* […].

Actum Avinione in domo habitationis dicte Helyenoris in camera eiusdem retro aulam, ibidem presentibus domino Guilhermo Serre, canonico Sancti Desiderii Avinionensis, et Matheo Grangerii, diocesis Viennensis, habitatoribus Avinionensis, testibus, et me Francisco Morini, notario.

Transcription : Pansier, complétée par nous.

Bibliographie : BMA, ms. 5753, fol. 102v ; BMA, ms. 5712, fol. 358, 375 ; BMA, ms. 5590, fol. 43.

12.

1540, 7 mai.

ADV, 3 E 9 (1) / 1875, fol. 148v-149.

Prix-fait par Simon de Châlons au menuisier Antoine Chapuis pour le bois du retable de Gilles Roys.

Prefactum retabuli pro magistro Symoneto de Malhi /

[…] *Magister Anthonius Chapussii, menuiserius Avinionensis, gratis, promisit dicto magistro Symoni de Malhi, pictori presenti, videlicet facere seu construere unum retabulum nemoris nucis de bene eyssuyc, longitudinis XIII, et latitudinis novem palmorum, inclusa scabella, ad modum pertracti per dictum magistrum Symonem eidem Chapussii expeditum, et per me notarium presentum signati, et hoc ad tres menses proxime futuros* […]. *Et hoc precio unviersali quindecim scutorum auri solis* […].

Actum in aula domus habitationis dicti magistri Symonis, magistro Grigorie Guilhermori, fusterio, et magistro Andrea Prondifa (?)*, fornero, habitatoribus Avinionensis, testibus, et me Johanne de Ruffo, notario.*

Transcription : Pansier, complétée par nous.

Bibliographie : BMA, ms. 5753, fol. 102 ; BMA, ms. 5712, fol. 358, 376.

13.

1540, 30 juillet.

ADV, 3 E 5 / 1427, fol. 137-137v.

Elzéar Genet, doyen de Saint-Agricol, emprunte 50 écus d'or à Simon de Châlons pour un voyage à Rome. Remboursement le 13 juin 1541 (quittance dans la marge du fol. 137v).

Obligatio pro discreto viro magistro Simone de Malhi, pictore, cive Avinionensis /

[…] *Reverandus pater dominus Elziarus Geneti, decimus ecclesie collegiate Sancti Agricoli Avinionensis et privata persona, gratis, per se et suos, confessus fuit debere supradem Simoni ibidem presenti et stipulenti pro se et suis, summam videlicet quinquaginta scutorum auri* […] *et hoc ratione, et ex causa vivi realis et amicabilie mutui ad suplementes, pro quadam expeditione in Curia Romana pro dicto domino decano, prout ibidem dixit et asservit amicabiliter facti et quos quidem confessus fuit habuisse et realiter recepisse, de quibus fuit contentus* […], *solvendum huic ad decem dies post festum omnium sanctorum proximum, unacum damnis et expensis* […].

Actum Avinione in domo confati domini decani, et aula superiori eiusdem,

presentibus ibidem venerabili et discreto viris domino Imberto Romano, presbitero Vapincensis diocesis, et Johanne Rogueti de Avinione, testibus, et me Gabriele Sauran, notario […].

Notre transcription.

Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 352 ; BMA, ms. 5590, fol.43.

14.

1540, 18 août.

ADV, 3 E 9 (1) / 1875, fol. 149.

Quittance d'Antoine Chapuis en faveur de Simon de Châlons pour le bois du retable de Gilles Roys.

[…] *Chapuyssii gratis confessit habuisse a supradicti magistro Symoneto de Malhi, pictore, presenti,* […] *quinque scuta* […].

Actum in appotheca mei notarii, magistro Carolo Bigle, menuiserio, et Hugueto Michaelis, sabbatio, testibus, et me Joanne de Ruffo, notario.

Notre transcription

Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 376.

15.

1540, 29 décembre.

ADV, 3 E 5 / 1114, fol. 3-4.

Quittance par Simon de Châlons pour le retable de Gilles Roys à l'Observance.

Quictancia mutua inter nobilem Helienoream Roysso et magistrum Simonem de Malhi, pictorem Avinionensis / […] *Symon de Malhi, habitator Avinionensis, bona fide, gratis, per se et suos, habuisse ac realiter et cum effectu recepisse confessus fuit a nobili Helieonora Roysso, sorore et herede nobilis quondam Egidii Roys cuius dum viveret Avinione, presenti stipulanti per se et suos, summam videlicet triginta scutorum auri,* […] *et hoc pro resta et complemento* […] *maioris sexaginta scutorum similium per eamdem Helienoram eidem magistro Symoni pro confectorie cuiusdam retabuli* […], *per eumdem magistrem Symonem eadem Helienora in dicta nota fieri promissis hoc salvo quod si retabulum ipsum de bonis cicis ac sufficientis lignis non factum faciet, et infra anno a die affictionis ipsius retabuli lignoris defectu vulgo sic fendesse ou rompesse,* […] *reficiat dictum retabulum suis sumptibus* […].

Actum Avinione infra domus habitationis eiusdem Helienoris, […] *ibidem presentibus Antonio Blanquici, tonsore,* […] *et Bartholomeo Blanqui, volluterio,*

habitatoribus Avinionensis, testibus, et me Francisco Morini, notario.

Notre transcription

Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 375.

16.

1541, 4 février.

ADV, 3 E 5 / 1397, fol. 14v-15.

Procuration pour Simon de Châlons contre son apprenti François Myalhe, qui s'est enfui de l'atelier.

Procurationum pro discreto viro magistro Symone de Malhi, pictore, habitatore Avinionensis /

[…] *Dictus magister Symeon de Malhi gratis, citra revocandum, de novo fecit et constituit procurationes suos honorabilis viros magistrum Claudium Pichoni, notarii, Franciscum Roberti, sivi* […] *notarii pape consortem.*

Licet absentes tanquam presentes, et eorum quemlibet in solidum specialo et expresse ad ipsius constituentis nomine, et pro eodem interimam et notificandum honorabili viro Geneto Paulo, mercatore, habitatore Avinionensis, uti fideiussori Francisci Malhe, servitoris dicti constituentis qualiter.

Idem Franciscus a servicio dicti constituentis recessit contra velle, et consensum ipsius constituentis jam plures labuntur dies cumque sicuti, et Franciscum jamdudum interpellandum, et requirendum quaternis pacta promissiones, et conventiones contenta et descripta, contentasque et descriptas in quodam justitio (?) *locationis servitoris et adiscetis sumpto per magistrum Johannem de Ruffo, notarium Avinionensis, sub anno domini millesimo quingentesimo* [laissé en blanc] *et die* [laissé en blanc] *mensis* [laissé en blanc], *observare et in eo observantum dictus Franciscus eidem constituenti ad et pro tempus promissum servire ceteraque, in dicto justitio* (?) *contenta observare volluit interpellandum et requirendum. Et in casum denegationis aut cessationis promissoris quas cumque protestandum faciendum. Et generalo promittens relevans de quibus.*

Actum Avinione in aula domus dicti constituentis, presentibus ibidem probis viris Claudio Alamandi de Argenteria, diocesis Vivariensis, et Michaelle Reynaudi, presoneta, habitatoribus Avinionensis, testibus, et me Ph. Sarpillon, notario.

Notre transcription.

Bibliographie : BMA, ms. 4505, fol. 72 ; BMA, ms. 5753, fol. 102v ; Requin 1895, p. 199 ; BMA, ms. 5590, fol. 62.

17.

1541, 26 mars.

ADV, 3 E 5 / 1534, fol. 49-49v.

Prix-fait par Eléonore Roys à Simon de Châlons pour réaliser la peinture des murs du tombeau de son frère dans sa chapelle à l'église de l'Observance.

Promissio seu precium factum pro nobili et honorabili muliere domina Elienosa Roysse, sorore et herede quondam nobilis Egidii Roys, habitatoris Avinionensis /

[…] *Magister Symon de Mailhy, pictor, civis et habitator Avinionensis, gratis, per se et suos, promisit et convenit domino Elienose Roysso sorori et herede jamdudum ibidem presenti et stipulanti suis ipsius magistri Symonis propriis sumptibus et expenditis facere seu depingere hinc ad festum Pentecostes proxime futurum* […] *in capella eiusdem nobilis Egidii Roys, et in qua ipse Roys est sepultus, existente infra ecclesiam de Observantia Avinionensis, sequentia. Videlicet primo unam ymaginem seu verius historiam de Resurrectione domini nostri Ihesu Christi in muro sive pariete eiusdem capelle de et cum bonis ac sufficientibus coloribus oleo nucis compositis et constructis, continentem a cornisse eiusdem ymaginis sive retabuli usque ad votam eiusdem retabuli et per totum predictum parietem a predicto retabulo usque ad partem inferiorem seu in terram en jaspie.*

Item fundum predicte sepulture eiusdem quondam nobilis Egidii et sive corperturam lapideam eiusdem sepulture cum et in marmore nigro et unam epitapham in eadem sepultura cum et in auro, reservatis illius litteris nigris seu que esse debebunt nigre, et bordum sive le bord galie eiusdem epitaphe de et cum seu in colore de jaspe.

Item et sex armas seu arma eiusdem Egidii in eadem capella modo et forma quibus fuerunt et sunt alia arma eiusdem nobilis Egidii in eadem capella jam facta et constructa, et […] *pro precio inter ipsas partes convento et concordato viginti scutorum auri* […].

Actum Avinione in aula superiori domus habitationis […] *Helienose Royse, presentibus ibidem discretis viris magistro Petro Borgeo, sartore, et nobili Michaele Sere, civibus, habitatoribus Avinionensis, ac Johanne Paulelli, loci Sarriani, diocesis Auraycensis,* […] *testibus, et me Michaele Taleponi, notario.*

Transcription : Pansier, complétée par nous.

Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 359, 377.

18.
1541, 27 juin.

AMA, II / 71, fol. 207 (folios manquant). Commande à Simon de Châlons par les consuls d'Avignon pour des écussons.

Domini […] *consules dederunt ad pingendum magistro Symoni, pictori, habitatori Avinionensis, videlicet arma et insignia tam Serenissimi D. N. pape quam Romani domini legati et civitatis, numero novem et hoc ad rationem unius scuti auri pro quolibet insigni* […].
Promisit dictus magister Symon fecisse hinc ad festum Magdalenes proxime futurum […].
Actum Avinione […].

Transcription : Pansier.
Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 359, 378.

19.
1541, 1er août.

AMA, CC 457, Comptes d'André Pebre, dépenses extraordinaires, mandat 11. Paiement à Simon de Châlons par la ville d'Avignon pour des blasons peints sur les portes de la cité.

A maître Symon de Malhi, peintre, […] *d'Avignon la somme de dix escus au sollelh* […], *pour les armes faictes par luy tant de notre sainct Père reverendissime monseigneur le legat que de la ville aulx pourtaulx de ladite ville* […].
G. Breton, consul.
M. Cavalis, consul
J. Garin, consul.

Transcription : Pansier, complétée par nous.
Bibliographie : BMA, ms. 1575, fol. 630 ; BMA, ms. 5712, fol. 378 ; BMA, ms. 5590, fol. 43v.

20.
1541, 18 août.

ADV, 3 E 5 / 1534, fol. 49.
Quittance de Simon de Châlons pour les peintures payées par Eléonore Roys.

[…] *Magister Symon confessit habuisse* […] *a dicta Helienosa octo scuta auri pro duobus ymaginibus seu pictura illorum in dicta cappella videlicet pro complemento eadem nota* […].
Actum Avinione in aula domus habitationis […] *Helienose Roysse, presentibus ibidem magistro Michaele Col, fusterio, habitatori Avinionensis, et Johanne Pauleli, de*

Sariano, diocesis Auraycensis, testibus, et me Michaele Taleponi, notario.

Notre transcription.
Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 377.

21.
1542, 12 septembre.

ADV, 3 E 9 (1) / 1874 (bis), fol. 388.
Annulation et suppression du contrat d'apprentissage entre Simon de Châlons et François Myalhe (*addendum* à la suite de l'acte du 18 novembre 1538).

[…] *Nota de consensu supradictori magistri Symonis et Franciscis principales fuit cancelata et abollita* […].
Actum Avinione in appotheca mei notarii, nobili Anthonis Bernardi, notario, et domino Constantio Fortis, […] *Georgii Bordeno, testibus, et me Johanne de Ruffo, notario.*

Notre transcription.
Bibliographie : inédit.

22.
1543, 1er juin.

ADV, 3 E 12 / 1655, fol. 204v-207v.
Quittance de Simon Châlons et du marchand Jérôme Roncoli pour 25 écus reçus du chanoine uzétien Louis Roux pour le retable de Saint-Victor-la-Coste, dont le prix-fait du 21 mars 1542 n'est pas conservé.

Quictance avec plege pour maistre Loys Rous, chanoyne d'Uzes, contre maistre Symon de Mailhi, paintre, et Jherosme Roncoli, marchant, habitans d'Avignon /
[…] *Comme aussi soit que maistre Loys Rous, presbstre et chanoyne regulier de l'esglise cathedrale d'Uzes, aict bailhé à pris faict à maistre Simon de Mailhi, peinctre habitant d'Avignon, à luy peindre ung retable pour fere planter et dresser au grand autel de l'esglise parosselle du lieu de Sainct Victour la Coste, diocese d'Uzes, pour le pris entre eulx accordé cent et dix escuz d'or au solleil, payables en certains termes entre eulx accordés, et entre aultres choses aict esté de pacte que à la premiere paye que ledict maistre Loys feroit audict maistre Symon de Mailhi, et en recepvant le premier payment dudict prisfaict pour icelluy faire dans ung an seroit tenu bailher audict maistre Loys Rous ung respondent en Avignon souffisant et capable, lequel se obligerat en bonne fourme comme plus amplement des choses susdictes luy a dict apparoir par instrument public surce poins receu par maistre Guilhem Masmejan,*

notaire royal habitant du lieu de Sainct Lorens des arbres, sur l'an mil cinq cens quarante deux prins à l'incarnation et le vingt uniesme jour du moys de mars.

Or est il que l'an et jour que dessus en presence de moy notaire public soubz signé et des tesmoins cy après nomméz personellement estably ledict maistre Symon de Mailhi, peintre, lequel […] *confesse et a confessé avoir heu et receu dudict maistre Loys Rous combien qu'il soit absent et par les mains de Jacques Decolons, barbier dudit lieu de sainct Victeur,* […] *la somme de vingt cinq escuz d'or au solleil* […] *pour la premiere paye dudit prisfaict, et tant en ung escu d'or au solleil par luy receu avant le present contraict* […]. *Et la mesmes à la requeste dudict maistre Symon de Mailhi personellement estably, honorable homme Iherosme Roncoli, merchant florentin habitant à present en Avignon, lequel de son bon gré,* […] *pour la promesse par ledit maistre Symon de Mailhi faicte de avoir bien deuement faict ledit retable celon les pactes,* […] *s'est rendu plaige et principal payeur pour ledict maistre Symon envers ledict maistre Rous* […].

Faict et passé en Avignon en la botique de moy notaire public soubz signé presents homme venerable et discrete personnes maistre Jehan Melhat, chanoyne de l'esglise de Beaulmes, diocèse d'Orange, et Raymond Alfonso, changeur d'Avignon tesmoings requiz et appellés, et moy Gilles Robert, notaire.

Transcription : Pansier, complétée par nous.

Bibliographie : BMA, ms. 4505, fol. 72 ; BMA, ms. 5712, fol. 379 ; BMA, ms. 5590, fol. 62.

23.
1544, 18 avril.

ADV, 3 E 8 / 666, non folioté.
Quittance finale pour le retable de Saint-Victor-la-Coste entre Simon de Châlons et Louis Roux.

Magister Symon de Malhii, pictor, habitator Avinionensis, confessit habuisse et realiter recepisse a venerabili viro domino Ludovico Ruffi, canonico ecclesie Uticensis et priore Sancti Victori de Costa, eiusdem diocesis Uticensis, et per manus Hieronimi Roncoli, habitatori Avinionensis, ibidem presentis, videlicet viginti scutos auri solis et hoc pro resta et complemento solutionis et precii cujusdam retabuli depicti per dictum magistrum Symonem de Malhi eidem domino priore pro dicta ecclesia Sancti Victoris de Costa, facti seu constructi […] *constante dicta nota sumpta per magistrum Egidium*

Roberti […] *1543 et die in eadem fuit contentis de quibus viginti scutos* […].
Actum Avinione in […] *domus habitationes heredes condam nobilis Thome de Gadagnis, testibus magistro Hendrinco Molny, pellipario, et Piarro de Avinione, laboratore, habitatoribus Avinionensis.*

Transcription : Pansier, complétée par nous.
Bibliographie : BMA, ms. 4505, fol. 72 ; BMA, ms. 5712, fol. 380 ; BMA, ms. 5590, fol. 62.

24.
1545, 8 octobre.

ADV, 3 E 8 / 667, fol. 257-258.
Commande à Simon de Châlons d'un retable par les baylesse de la confrérie de Sainte-Catherine-de-Sienne aux Prêcheurs d'Avignon.

Primissio depingendum retabulum pro baiulis confratrie Sancte Catherine de Seynis Avinionensis /
[…] *Magister Simon de Mally, pictor, habitator Avinionensis, bona fide, gratis, per se et suos, promisit et convenit honestis mulieribus Antonie Morguete, uxori Ludovici Archeleti, mercatoris, Francesie Grilhete, Ysabelli, relicte quondam Claudii Bassineti, Margarite Baconiere, uxori Augustini Razeti, Marthe Santelle, relicte quondam Jacobi Girardini, alias Botofuoc, Avinionensis, baiulis devote confratrie Sancte Catherine de Seynis que celebratur in conventu fratrum Predicatorum Avinionensis ibidem presentibus eisdem dominabus baiulis depingere unum retabulum de ligno nucis constructum pro cappella eiusdem Sancte Catherine de Seynis in eodem conventu Predicatorum constructa* […] *et sub pactis verbis vulgaribus* […] *sequentibus.*
Premierement sera tenu ainsi que de present promet ledit maistre Symon paindre ledit retable à luy realement la exhibé et par luy veu et regardé, c'est de six instoires, assavoir troys d'ung chascun dez costés tout ainsi que sera designé estre peint audit maistre Symon par lesdites baillesses.
Item de pache que ledit maistre Symon sera tenu peindre de fin azur au mylieu dudit retable, c'est au dernier là out sera mys l'esmage de saincte Catherine dans ung armière, et au dessut dudit armière faire ung esmage de Nostre Seigneur avecques deux anges chescun tenent une coronne ès mains ainsi comme est peint à ung tableau de ladite chapelle.
Item à l'escabeau dudit retable sera tenu peindre six des confrairesses de ladit chappelle et confrerie, mains joinctes à devotion, à luy designées, et escripre au dessoubz de chescune leur nom et surnom.

Item sera tenu dourer les petites molures, tant dessus que dessoubz, et dez coustéz, et les aultres molures plates seront escriptes pour cognoistre les instoires, et les clerevoies de dessus avec les boquetz des piliers et le cul dessoubz lesdits boquetz doréz. Et le plat dessoubz lesdites clerevoises avecques le plat des piliers où sont les culs de lampes avec coleurs comme mieux seront designées et convenables à bailler lustre audit retable. Et sera tenu faire et fournir toutes les coleurs fines et aussi l'or et l'azur fin.

Et hinc ad festum sancti Catherine de Seynis proxime futurum, […] *precio* […] *decem octo scutorum auri regiorum et in signo solis boni auri et reali ponderis, solvendorum per dictas baiulas eidem magistro Symoni videlicet nunc et presenti decem scuta* […] *dictus magister Symon ab eisdem confessus fuit habuisse et recepisse,* […] *et quatuor scuta constructo et finito dicto retabulo et reliqua quatuor sex mensibus post festum eiusdem Sancti Catherine de Seynis* […].

Actum Avinione in domo habitationis Joannis dez Auches, alies Cornomuse, et in basso computorio eodem Joanne des Auches, et presentio Sebastiano Archeleti, jure doctore, […] *habitatoribus Avinionensis, testibus, et me Symone Lhieuterii, notario.*

Transcription : Pansier, complétée par nous.

Bibliographie : BMA, ms. 4505, fol. 72, 73 ; BMA, ms. 5712, fol. 360, 382 ; BMA, ms. 5590, fol. 62 ; BMA, ms. 5700, cahier 11, pièce 436 ; Girard et Requin 1910, p. 316-317.

25.

1546, 3 août.

ADV, 3 E 8 / 667, fol. 257.

Quittance pour le retable de la confrérie Sainte-Catherine-de-Sienne.

[…] *Dictus magister Symon de Mally confessit habuisse a dictis dominabus baiulis confratrie Sancti Catherine de Seynis* […] *tria scuta pro resta decem octo scutorum* […] *et se quictaverunt ad invicem.* […]

Actum Avinione in studiolo domus habitationis ès Sebastiano Archeleti, jure doctore, eodem Archeleti, et presentibus Rossiacholli (?) *Bochirio et Laurentio Rosse* (?), *servitore de eis Archeleti, Avinionensis, et me Lhieuterii, notario.*

Transcription : Pansier, complétée par nous.

Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 382.

26.

1546, 10 octobre.

ADV, 3 E 8 / 1121, fol. 85-87v.

Registre abîmé, seul le microfilm 2Mi 947 et consultable.

Valentin Geniès, peintre d'Aix-en-Provence habitant La Tour-d'Aigues, reconnaît avoir reçu de Simon de Châlons douze tableaux à vendre à Gênes ou ailleurs, et promet de lui restituer les invendus.

[…] *Magister Valentinus Genesii, pictor origine civitatis Aquensis, incola tamen et habitator Turris Eyguodonis,* […] *habuisse ac reliater et cum effectu recepisse confessus fuit a discreto viro magistro Simone de Mailhy, pictore, civi et habitatori Avinionensis, presenti,* […] *sequentia in vulgari descripta videlicet douze tableaux de peincture, c'est assavoir ung sainct Hierosme garni d'un chassis doré et le boy enrichi de tailhure, plus ung aultre sainct Hierosme de ceste mesme grandeur sans dorure, plus une grande Nostre Dame faicte de mayn de maistre Benedicte, plus une caritas de ceste mesme grandeur, plus une fasse de dieu portant la croys, plus aultres quatre tableaux tous de une grandeur, c'est assavoir trois Magdeleynes et une nostre Dame, plus deux aultres petitz tableaux de nostre Dame, plus ung assez grand tableau de paisage où est une tour de Babilloyne. Testontz desdits tableaux paintz à huylle et ad fine et effectus promissa viator vendendi, distrahendi et alienandi vice et nomine magistri Symonis de Mailhy, et que promissa et eorum singula idem Valentinus cum sex scutos auri solis regis, sive ut dixit partem traditis et expeditis predictum Symonem de Mailhy habuisse ac realiter et cum effectu recepisse confessus fuit a dicto Symone, presenti, et ut supra stipulantes ad fines et effectus dictos tableaux et peinctures vendendi, distrahendi et alienandi, et de quibus fuit contentus et contentum solutum et satisfactum dixit tenuit et reputavit et ut contentus de eisdem* […]. *Valentinum Genesy presentem et acceptantem ipsius Symoni* […] *distrahendum, alienandum illa que eorum singula transportum et conducendum in civitate Janue aut alibi ubi melius* […].

Et de quibus tresdecim petiis sunt pictoris pariter, et dictis sex scutis promisit et convenit dictus Valentinus, gratis, per se et suos, predicto eidem Symoni, presento, et ut supra stipulantem bonum et legale computum reddere et reliqua prestare, et si […] *non vendiderit que vendenda restabunt, eadem restiluntur. Et que promissa idem Valentinus promisit conducere et vendere meliora precio, et aliis prout melius potent ad utilitatem dicti*

magistri Symonis, et insuper facet apparere per acta aut aliis instinctiores sufficientes et sufficientia de venditiore, et precio promissaris pariter promisit ipsus Valentinus […].

Acta fuerunt hec eadem promissa Avinione in comestorio basso domus mei notarii infrascripti, ibidem presentibus […] *Antonio Vestati, in jure perito, et Johanne Cailhaud, presbitero benedicto in ecclesia collegiate Sancti Agricoli Avinionensis, et Francisco Morini iuniore, habitatoribus Avinionensis, testibus,* […] *et me Francisco Morini, notario.*

Transcription : Pansier, complétée par nous.

Bibliographie : BMA, ms. 4505, fol. 78 ; BMA, ms. 5712, fol. 353, 381.

27.

1546, décembre.

AMA, CC 462, Comptes de Jean de la Roue, dépenses extraordinaires, mandat 84.

Paiement de la Ville d'Avignon à Simon de Châlons pour un travail non spécifié.

La despence du moys de decembre 1546.

[…]

Plus à maistre Symon le peinctre ; fl. 5.

[…]

Notre transcription.

Bibliographie : BMA, ms. 1575, fol. 632 ; BMA, ms. 5590, fol. 62v.

28.

1547, 1er juillet.

ADV, 3 E 12 / 575, fol. 719v-720.

Convention entre Simon de Châlons et Camille Trésontin, peintre de Vienne, en Dauphiné, pour réaliser un retable pour Claude-Philippe Grilhet, qui se garde le droit de choisir le meilleur des deux.

Promissio inter discretos viros magistros Simonem de Malhi, pictorem, habitatorem Avinionensis, ex una, et Camillum Tresontini, pictorem pariter, civitatis Viennensis, ex altera partibus.

[…] *Dictes partes, gratis, per se et suos, promiserunt una alteri, et e contra, videlicet dictus de Malhi dicto Camillo presenti, casu quo una pecia per eumdem Simonem capta et data ad faciendum eidem Simono per Phillippum Grilheti, Avinionis, sit melius facta et melius videatur per eumdem Grilheti esse facta quam una similis pecia dicto Camillo pariter per dictum Grilhetum eidem Camillo pariter data eidem Camillo, dare, si pecia sua*

eidem Camillo remaneat, eidem Camillo dare triginta scuta auri solis. Item pariter ipse Camillus promisit eidem magistro Simono dare si pecia per eumdem Camillum promisit facere dicti Grilheti eidem remaneat tanquam non sufficientem, quod ipse Camillus teneatur eidem Simono dare similiter triginta scuta auri solis. Et fuit de pacto quod pecia remanens et non recuperata per eumdem Grilheti tanquam non sufficiens vendatur et unus teneatur dare alteri medietatem precii et valoris dicte pecie […].

Actum Avinione in domo habitationis mei notarii, presentibus Stephano Brosellier, pictore, et Jehalerto Sele, sartore.

Transcription : Pansier, complétée par nous.

Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 361, 383.

29.

1547, 2 juillet.

ADV, 3 E 12 / 575, fol. 727.

Simon de Châlons prête dix écus à Camille Trésontin au lendemain de la convention, probablement pour l'achat de matériel destiné à la réalisation du retable Grilhet. L'argent est remboursé le 30 août suivant (quittance dans la marge).

Obligatio pro magistro Symone de Malhi, pictore, habitatori Avinionensis.

[…] *Magister Camillus Tresontin, pictor habitator interdum civitatis Viennensis, et interdum Avenionensis, gratis, per se et suos, confessus fuit debere dicto magistro Symone de Malhi, pictori, videlicet decem scuta auri solis* […].

Actum Avinione, presentibus magistro Stephano Borselhier, pictore, et Thomo Someto.

Transcription : Pansier, complétée par nous.

Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 504.

30.

1547, 30 septembre.

ADV, 1 G 437, fol. 81v-82.

Délibération du chapitre métropolitain à propos du don, en guise de droit de chape, par le chanoine Claude Upaissi à la chapelle des Navarin d'une *Nativité* de Simon de Châlons.

Capitulo congregatis reverendis, presentibus dominis preposito archidiacono sedato precentore, Belli,

Flores, Upaissi, Finelli, Cornesii, de Castellana, Garini, de Panissiis, de Tullia et de Ponte, Blegerii.

[…] *Dominus Upaissi, qui a multo tempore solvit 50 florenos pro capa sue admissionis, dicit quod ipsus emit quoddam retabulum depictum per magistrum Simonem depictorem, in quo est Nativitas Domini et illum pro ponere loco sue cape in capella de Navarinis, pro sua capa* […].

Transcription : Pansier, complétée par nous.

Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 361 ; BMA, ms. 5590, fol. 63.

31.

1548, 17 février.

ADV, 1 G 437, fol. 91-91v.

Délibération du chapitre de Notre-Dame-des-Doms au sujet du retable qu'Antoine Subject, archidiacre, veut faire réaliser par Simon de Châlons et placer dans la chapelle de la Croix.

Capitulo congregatis reverendis, presentibus omnibus preposito archidiacono sedato, Jeneti, Finelli, Flores, Upaissi, Blegerii, de Castellana, Garini, de Tullia, et de Ponte.

[…] *Dominus Jeneti retullit quod de archidiaconis primus vult facere unum retabullum in capella Crucis, et petiit an capitulum contentetur quod pecunie permisse, pro capa, dicti domini archidiaconi ponantur in uno retabullo per eadem capella, et immagines sunt in eadem tenentur, sub hac conditione quod si retabulum non placeat capitulo, quod magister Simon, pictor, faciat restituere in locum suum suis sumptibus imagines tenendas, et fuit conclusum quod quando dictis domini archidiaconis scritebit capitula illud esse intentionis sive permidebitur, seu respondebitur sibi.*

[…] *Magister Ayme Johannis dixit quod tamquam heredi scripturarum magistri Simonei debet habere triginta florenos a capitulo debitor,* […] *et petiit sibi satisfacti et fine conclusum quod ipse qui debet dare quinque florenos capitulo* […].

Actum Avigno Archidiaconis, P. Flores, Gas. de Ponte.

Notre transcription.

Bibliographie : BMA, ms. 5590, fol. 63.

32.

1548, 21 février.

ADV, 1 G 437, fol. 89-89v.

Le préchantre de la Métropole (Pons Félix), demande, en paiement de son droit de chape, à faire réaliser un retable par Simon de Châlons pour la chapelle des Mathei de Notre-Dame-des-Doms.

Capitulo congregatis reverendis, presentibus omnibus preposito archidiacono sedato precentore, Geneti, Belli, Flores, Upaissi, Lauris, Finelli, Blegerii, Cornesii, de Castellana, de Pavissiis, de Tullia, et de Ponte.
[…] *Domine precentor dicit quod pro capa sua vult facere unum retabullum in capella de Mathei, et illam depinge et deaurari facere in qua exponet ad meius summam datam per eum, pro capa, de petit quod dominus Cornesii in devotionem 100 florenos per eum datam, pro dicta capa, det de pecuniis quas debet capitula triginta scutos magistro Simoni, depitore, qui facit retabullum, et fuit conclusum ad dominem Cornesii det dictos triginta scutos et permissum domini de Castellana quod si videat an dicta reparatio assendat ad eamdem summam.*

Notre transcription.
Bibliographie : BMA, ms. 5590, fol. 63 (Adrien Marcel date de façon erronée le document du 21 janvier).

33.
1548, 13 mars.

ADV, 1 G 739, fol. 181v-182v.
Prix-fait à Simon de Châlons par les chanoines Adrien Peretti et Antoine Subject pour des travaux de réfection et la réalisation d'un retable dans la chapelle de la Croix de Notre-Dame-des-Doms.

Prefactum reparandi cappelam Sancti Crucis et faciendi unum retabulum […] /
[…] *Magister Symon de Mailhy, pictor Avinionensis, gratis, promisit et convenit reverando domino Adriano Pereti, decano Sancti Agricoli et canonico Avinionensis respective ecclesiarum archidiacono, Joani Garini, mercatori Avinionensis, nomine reverandi archidaquoni dicte ecclesie Avionensis presentibus, reparare capellam Sancte Crucis eiusdem ecclesie et in ea unum retabulum facere modo sequenti.*
Primo ledit maitre Symon abayssera ladite chapelle de doas marches la mettant à plein pied sellon le bardat de ladite esglise et la chapella acoustrada darnierement par maistre Fauchier, et en icella fara les codieras à la forme de ladie chappella dudit maistre Fauchier.
Item margera sive scrotara de largeur et longueur jusques à terra ladite chapelle là où sera mis et pausé le retable pour charger ladite chapella d'ung cavos.

Item blanchira ladite chapella et murailhes dicelle bien et deubement d'ault en bas et de bas en hault, et blanchit la sepolture d'ung evesque et releve dans icelle chapelle et ferment la fenestra regardant dans la chappella de messire d'Avignon […].

Item fera una cortine de toille fine rouge persse ou noyer, à la couleur plus divisante, avecques una croix d'avec sa coleur à la dite tella et les armes dudit messire Subiect Antoine bien et deubement.

Item fera le retable de quinze pans d'ault et neuf pans de largeur en tout, de bon boys essuit, en sorte qu'il ne se puisse getter, et les pilliers sive colones et corniches seront faictes à la forma et maniera du retable faict […] *à la chapella de sainct Andreu de laditte esglise.*

Item fera ledit retable et peindra le portement de la Saincte Croix à grandz personaiges et de bonas et fines peinctures, de couleur tout ainsins qu'est contenu et specifié à ung portreict sur tella faict mandé audit monsieur l'arcidiaque, et dourant bien et deubement de bon or et fin les pilliers sive collones, corniches et bordure, leur donant l'azeur neccessaire.

Et lequel prefach sera parachevé entre sy et la festa de Tous Sainctz prochainement venant, et se pour le pris de huictante escus sol de bon or et bon poix au cong du Roy, lesqueulx ledit sieur Jehan Garin en a faict son propre debte pour aprins payés audict sieur Simon ou ès siens, assavoir est de maintenent dix sous sol, lesqueulx a heu reallement, desqueulx s'est tenu pour content, et en a quitté et quitte ledit monseigneur l'arcidiaque et sieur Garin respectivement, avecques pasches de jamays ne rien demander, autres semblables dix sous d'or sol à la fin de may prochain, et les soixantes sous restants ladicte euvre estant parachevée et finie […].

Actum Avinione in camera publica ante apothecam magistri Petri Fenielli, sabbateri, presentibus ibidem eodem Fenielli et magistro Claudio Birbeso, aromataro, testibus, et me Johanne de Ruffo, notario […].

Transcription : Pansier, complétée par nous.

Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 362, 384-385.

34.

1548, 12 mai.

AMA, II / 105, fol. 203v-204v.

Prix-fait à Simon de Châlons par le chanoine et préchantre Pons Félix pour un retable destiné à la chapelle saint Simon, saint Jude et sainte Catherine de Notre-Dame-des-Doms. Elzéar Genet,

doyen de Saint-Agricol, est témoin de l'acte.

Pro reverando domino Poncio Felicis, precentore ecclesie cathedralis ac metropolitane Avinionensis. Datio ad pretium factum retabulum /

[…] *Dominus Poncius Felicis, precentor ecclesie cathedralis ac metropolitane Avinionensis, gratis, per se et suos, dedit ad pretium factum honorabili viro magistro Symoni de Malhi, pictori, habitatori Avinionensis, ibidem presenti et stipulanti, pro se et suos, ad fieri faciendum et deppingendum unum retabulum trium regum in dicta ecclesia metropolitana et capella sanctorum Symonis et Jude ac sancte Catherine, secundum exemplar et le pourtrach quod ibidem fuit exhibitum, cum pactis sequentibus.*

Primo fuit de pacto quod teneatur ipse magister Symon fieri facere et solvere ligna ad constructionem retabuli necessaria, et fieri facere dictum retabulum suis sumptibus et expenditis unacum ferramentis et portis necessariis.

Item fuit de pacto quod teneatur dictus magister Symon facere dealbare ac deppingere totam cappellam et deppingere ad cortinage rubey griseique colorum.

Item fuit de pacto quod teneatur dictus magister Symon etiam deppingere cledatum ferreum similium colorum ad instar cappelle Sancti Andree, seu cappelle domini Upaycii, et facere unam coquillyam pro vaucheriis […] *similitudine alterius dicte capelle domini Upaicii.*

Item tenebitur dictus magister Symon depingere dictum retabulum de bonis et finis coloribus et picturis ad instar alterius domini Upaycii et melioribus si inveniri poterunt.

Item tenebitur dictus magister Symon in altera portarum dicti retabuli deppingere ymaginem Sancti Poncii cum ymagine dicti domini precentoris ab intra, et in altera Sancte Catherine, et ab extra dictas portas ymagines sanctorum Symonis et Jude.

Item fuit de pacto quod teneatur dictus magister Symon perfecisse dictum retabulum et picturas, ac illud reddere erectum et ferratum ac clausum hinc ad festum Ascentionis beate Marie medii mensis augusti.

Item fuit de pacto quod teneatur dictus dominus Felicis, precentor, dare ac solvere dicto magistro Symoni summam sexaginta scutorum auri regiorum cum signo solis bene auri et legitimi ponderis, solvendorum nunc videlicet nun triginta et hinc ad tres menses viginti et restantes viginti perfecto opere […].

Actum Avinionensis in aula superiori domus decanalis Sancti Agricoli, presentibus ibidem reverendis dominis Elziario Genneti, decano jamdicti ecclesie Sancti Agricoli, Lazaro Tornesii et Amoroso de Ponte, canonicus ecclesie

jamdicti beate Marie de Dompnis, testibus, et me Girardo Henrici, notario.

Transcription : Pansier, complétée par nous.
Bibliographie : BMA, ms. 4505, fol. 73 ; BMA, ms. 5712, fol. 363, 386 ; BMA, ms. 5590, fol. 63.

35.
1548, 23 juin.

ADV, 3 E 5 / 1124, fol. 108v-109.
Reconnaissance de dette en faveur de Simon de Châlons par un bayle de la confrérie de Saint-Eloi de Barbentane pour une statue de leur saint patron.

Obligatio pro discreto viro magistro Symone de Mailhi, pictore, cive Avinionensis /
[…] *Johannes Bartholomei, laborator, loci Berbentane, diocesis Avinionensis habitator, cum baiulus confratrie Sancti Heloy dicti loci,* […] *debere confessus fuit dicto magistro Symoni, presenti stipulanti, per se et suos, videlicet tres scutos auri solis regis in auro boni,* […] *ex causa unius effigiey, vulgo de ung eymage de sainct Heloys relevée et tailhée en boys en fasson d'evesque portant croce et mittre,* […] *et dictos tres scutos solvere promisit in fine mensis augusti proxime futuri* […].
Actum Avinione in appotheca scribamatus mei notarii infrascripti, ibidem presentibus domino Johanne Cauheli, clerico Avinionensis, et Valerio Ruffiolloro, de Valriaro, diocesis Vasionensis, habitatoribus Avinionensis, testibus, et me Francisco Morini, notario.

Transcription : Pansier, complétée par nous.
Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 364, 388 ; BMA, ms. 5590, fol. 64.

36.
1548, 20 août.

ADV, 3 E 6 / 364, fol. 185.
Quittance par Simon de Châlons en faveur du menuisier Adrien Augier pour les bois des retables de Pons Félix et d'Antoine Subject, chanoines de la Métropole Notre-Dame-des-Doms.

Quittancia pro magistro Symone de Malhe, pictore Avinionensis /
[…] *Adrianus Ogerii, qui gratis, per se et suos, confessit habuisse et realiter recepisse a prenoto magistro Symone de Malhi* […] *septem scutos solis* […] *pro resta de deux retables nucis per dictum*

Ogeri fieri promissorum pro et nomine venerabilium virorum dominorum Phillippi Felix, canonici ecclesie Avinionensis, et Anthonii Subgect, dicti Cardot, cantoris […].

Actum Avinione in domo habitationis mei notarii in aula superiore eiusdem, presentibus ibidem Johanne Puscen et Johanne Rosset, sarralheriis, Avinionensis testibus […].

Transcription : Pansier, complétée par nous.

Bibliographie : BMA, ms. 4505, fol. 73 ; BMA, ms. 5712, fol. 362, 387 ; BMA, ms. 5590, fol. 64.

37.

1548, 3 septembre.

ADV, 1 G 739, fol. 223.

Quittance par Simon de Châlons au chapitre de Notre-Dame-des-Doms pour le reste dû du retable de Pons Félix.

Quictancia pro capitulo

[…] *Magister Simon de Mailhi, pictor Avinionensis, gratis, confessit habuisse et recepisse a reverandis patris dominis preposito canonicis et capitulo ecclesie Avinionensis* […] *videlicet quadraginta scuta auri solis cugnis regis boni auri et legitimi ponderis, et hoc pro resta solutionis sexaginta scutorum pro pretio retabuli in capella sanctorum Symonis et Judee apostolorum in eadem ecclesia fondati facti* […].

Actum Avinione in appotheca scribatus mei notarii infrascripti, presentibus ibidem magistro Claudio Regis, sabbaterio, et Johanne Boyssellier (?), *habitatoribus Avinionensis, testibus, et me Johanne de Ruffo, notario* […].

Transcription : Pansier, complétée par nous.

Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 363.

38.

1549, 24 mai.

ADV, 3 E 9 (1) / 1645, fol. 64v.

Commande par Simon de Châlons au menuisier Jacques Longuène pour le bois d'un retable.

Pro magistro Symone de Malhi, pictore Avinionensis /

[…] *Jacobus Longuene, menuiserius, habitator Avinionensis, qui gratis, per se et suos, promisit eidem magistro Simoni, presenti, suis sumptibus et expenditis, facere aut fieri facere unum retabulum de nupce exeptis les quatre plas fons ubi erit*

pictura, lesquels quatre plas fons seront d'aulbe, et hoc modo et forma et prout en le portret à lui exhibé et signé mea propria manu, altitudinis triginta palmorum vel circa in simul, et largitudinis quatuordecim palmorum […]. *Et hoc huic ad sex menses proxime ventutos. Et pro pretio seu summa triginta sex scutorum auri solis eodem magistro Symone, presenti, confessit habuisse et recepisse summam* […].
Actum Avinione in appotheca mei notarii, presentibus ibidem magistro Stephano Bochelier, pictore, et Johanne Bosquet, calsatoro, habitatoribus Avinionensis, testibus, et me Cathelino Mondanelli, notario.

Transcription : Pansier, complétée par nous.
Bibliographie : BMA, ms. 4505, fol. 73 ; BMA, ms. 5712, fol. 364, 389.

39.
1550, mars.

AMA, CC 465, Comptes de Baudart de Revis, dépenses extraordinaires, mandat 75.
Paiement de la Ville d'Avignon à Simon de Châlons pour la peinture des manches des courriers consulaires.

La despence du moys de mars 1550.
[…]
Plus à mestre Simon peinctre pour le patron des manches des couriers ; fl. 3 ; gr. 9.
[…]

Notre transcription.
Bibliographie : BMA, ms. 1575, fol. 633 ; BMA, ms. 5590, fol. 64v.

40.
1550, 28 mai.

ADV, 3 E 9 (1) / 1645, fol. 64v.
Quittance de Simon de Châlons en faveur de Jacques Longuène pour le bois de retable fourni.

[…] *Dictus magister Symon confessit habuisse a dicto Jacobo presenti dictum retabulum* […].
Actum Avinione in appotheca mei notarii, presentibus magistro Stephano Bochelier, pictore, et Andrea Jaqueti, calsatoro, testibus, et me Cathelino Mondanelli, notario.

Notre transcription.
Bibliographie : inédit.

41.

1550, 11 octobre.

ADV, 3 E 5 / 1124, fol. 109.

Quittance de Simon de Châlons pour la statue du saint commandée par la confrérie de Saint-Eloi de Barbentane.

[…] *Dictus magister Simon de Mailhi, gratis, per se et suos, habuisse confessus fuit a dicto Johanne Bartholomei presenti dictos tres scutos auri solis regis* […].
Actum Avinione in appotheca mei notarii, presentibus ibidem magistro Anthonio Cayssolis, notario, et Johanne Lambrichin iuniore, habitatoribus Avinionensis, testibus, et me Francisco Morini, notario.

Transcription : Pansier, complétée par nous.
Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 388.

42.

1550, 16 novembre.

AMA, CC 466, comptes de Claude Tulhe, dépenses extraordinaires, mandat 102.

Paiement Ville d'Avignon à Simon de Châlons pour un ouvrage non spécifié. Il s'agit probablement du dessin pour les manches des courriers, la somme étant similaire à celle des autres occurrences.

La despence du moys de novembre 1550
[…]
Plus le XVIe de, […] *à maistre Symon peinctre pour auvraige qu'il a faict pour la ville ; fl. 3, gr. 10.*
[…]

Notre transcription.
Bibliographie : BMA, ms. 1575, fol. 631 ; BMA, ms. 5590, fol. 64v.

43.

1551, 23 février.

ADV, 3 E 9 (1) / 1647, fol. 24.

Achat par Simon de Châlons de feuilles d'or au batteur avignonnais Jean de Lafont.

Pro honorabili viro magistro Symone Malhet, pictore Avinionensis /
[…] *Johannes de la Font, batitor aurifaber, Avinionensis, qui gratis, pro se et suos, vendidit eodem magistro Symoni, presenti, videlicet unum milliare cum dimidio foliorum auri batiti, et hoc pro pretio viginti duarum librarum cum dimidia, quas viginti duas libris cum dimidia dictus venditor confessuit habuisse* […]. *Et quod milliare cum dimidio dictus venditor promisit dare et expedire infra et secundum formam unius labor papirei rubei manu mea propria*

signati, et boni auri et boni recepti hinc quindecim dies proximos unum milliare, et hinc ad octo dies tunc sequentes dictum medium milliare […].
Actum Avinione in appotheca mei notarii, presentibus Andrea de Colongia, notario, et Bernardo Laglisi, blancherio Avinionensis, testibus, et me Cathelino Mondanelli, notario.

Transcription : Pansier, complétée par nous.
Bibliographie : BMA, ms. 4505, fol. 75 ; BMA, ms. 5712, fol. 352 ; BMA, ms. 5590, fol. 65.

44.
1551, 15 juin.

ADV, 3 E 9 (1) / 1647, fol. 73.
Commande d'une bannière à Simon de Châlons par Manaud Coste et Guillaume Varelhes, savetiers et bayles de la confrérie de Saint-Crépin.

Pro magistro Symone Malhet, pictore Avinionensis. Habet dictus Malhet /
[…] *Magister Symon Malhet, qui gratis, pro se et suos, promisit magistris Manaldo Coste et Guilhermo Varelhes, sabbateriis, habitatoribus Avinionensis, baiulis confratrie Sancti Crispini sabbateriorum Avinionensis presentibus, facere et fieri facere unam banderiam taffetacii ad instar eo secundum volumen d'ung portret per dictos baiulos dicto Malheti expedictum. Et hoc hinc ad festum Sancti Crispini proxime venturum et incontinenti recepto pretio infra scripto. Et hoc pretio quadraginta scutorum auri solis* […].
Actum Avinione in aula domus habitationis ipsius Malheti, presentibus Stephano Barberii, affanatori, et magistro Silvestro Faulqueti, mercerio, habitatoribus Avinionensis, testibus, et me Cathelino Mondanelli, notario.

Transcription : Pansier, complétée par nous.
Bibliographie : BMA, ms. 4505, fol. 73 ; BMA, ms. 5712, fol. 364, 390 ; BMA, ms. 5590, fol. 65.

45.
1551, 11 juillet.

ADV, 3 E 9 (1) / 1647, fol. 24.
Quittance par Simon de Châlons pour l'achat de feuilles d'or en faveur des héritiers de feu Jean de Lafont, qui dut décéder entre-temps.

Emptio auri /

[…] *Dictus Symon Malhet confessit habuisse ab heredibus dicti quondam Johannis de la Font plenariam attensionem milliaris cum dimidio super vendito fuit contento* […].

Actum Avinione in appotheca ipsius Malheti, presentibus Petro Breton […] *et Martino Chuneau, aurifaber, testibus, et me Cathelino Mondanelli, notario.*

Notre transcription.

Bibliographie : inédit.

46.

1551, 21 novembre.

ADG, 2 E 80 / 53, fol. 254

Commande à Simon de Châlons par le prieur François de Simiane de Caseneuve d'un retable destiné à la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon.

Bailh à priffait à faire ung retable à l'eglise des chartreux de Villeneuve /

Le vingtièsme novembre l'an mil cinq cent cinquante ung, estably en sa personne reverend paire domp François de Casaneuve, prieur du couvent des chartreux de Villeneufve lez Avignon, lequel de son gré au nom dudit couvent a bailhé à prisfaict à maitre Symon de Malhy, paintre d'Avignon present, à luy faire ung retable sellon les personnaiges qui sont […] *au pourtraict, signés de la main de domp prieur et de moy notaire, qui est hamenés* (?) *au prieur dudit maitre Symon, de longueur tout neuf pans, et hauteur en tout dix pans, et ledit retable en son plain fons sera de bois aulbe et bon essuyts, et aussi le marchepied d'aulbe et les corniches de les pilliers de bon noyer de bien essuyt, et paindre les personnages de bones et fines colleurs bien au vif et en huylle, et les corniches et pilliers peindre de bon or et azur le tout bien et deuement,* […] *et garnir ledit retable de deux portes de toylles, les ymaiges painctz le dedans de bones colleurs de toylles et le desous en blanc de gris out il sera une Anunciade, et ledit retable randra mys, planté et affixé à ses despans à la chapelle desdits chartreux per Pasques fleuries prochaines, et ce pour le pris de cinquante cinq escus vallant quarante six soulz le pressis. Item a promis au quant que ledit retable se vinct à fandre de le reprendre et en faire ung autre de semblable forme et peinture que le precedant. Item a promis faire au marchepied dudit retable une Resurrection de notre seigneur avec une petite ymage de saincte Anne d'ung costé et une saincte Anastasie d'autre costé de bones et vives ou colleurs paingt en huylle, et le tout rendra posé en bone et deue forme que dessus dans ladite église des chartreux au lieu où luy sera monstré, le tout à ses despans dudit*

maitre Symon de Malhi au terme dessus. Et le tout pour ledit pris de cinquante cinq escus or sol au roy de quarante six soulz pour escu en deduction, duquel pris ledit maitre Symon a reçu reallement dudit domp prieur vingt escus or sol dont luy a quité et quicte. Et le demeurant dudit pris ledit domp prieur a promis luy expedier audit terme de Pasques fleuryes prochaines, quant il luy aura rendu pozé ledit retable en la qualité susdite […]. *Acte faict audit couvent des chartreux de Villeneusve et en la chambre dudit paire prieur, presens à ce Jehan Permery, natif de la cité d'Oyze en Lyoeonoys, et André Montaigne, de Meaune en Provence, diocese de Marceilhe, demourant en service ausdits chartreux, et moy J. Anastays.*

Notre transcription.

Bibliographie : Sournia et Vayssettes 2006, p. 304, 380, n. 93.

47.

1551, décembre.

AMA, CC 467, comptes de Clément Rapalle, dépenses extraordinaires, mandat 96.

Paiement de la Ville d'Avignon à Simon de Châlons pour le patron de manches (des courriers probablement).

La despence du mois de decembre 1551

[…]

Plus ay donné à monsieur le consul Jaquinot pour maistre Symon le peinctre qui avoit faict le patron des manches ; fl. 3, gr. 10.

[…]

Notre transcription.

Bibliographie : inédit.

48.

1552, janvier.

AMA, CC 467 ou 468, information qui n'a pas pu être vérifiée.

Paiement de la Ville d'Avignon à Simon de Châlons pour la peinture des manches des courriers consulaires.

Bibliographie : BMA, ms. 1575, fol. 631 ; BMA, ms. 5590, fol. 64v.

49.

1552, 9 août.

ADG, 2 E 80 / 53, fol. 254.

Quittance par Simon de Châlons pour le retable de la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon.

[…] *Maître Symon de Mailhi, peintre en Avignon, a confessé avoir reçu de messirs les prieur religieux et couvent des chartreux de Villeneuve lez Avignon present, et* […] *frere Gilles Aubert procureur d'icelui couvent, savoir est la somme de trente escus or sol* […] *payés de cinquante cinq escus or sol à luy promis pour le retable* […]. *Si ledit retable vient à fendre qu'il le reprendra et en fera un autre* […].

Fait à Villeneuve en ma botique, […] *presents Jehan Nicolas le jeune de Villeneuve et Gabriel Riziet,* […] *et moy notaire royal soubzsigné, J. Anastays.*

Notre transcription.

Bibliographie : inédit.

50.

1552, 10 novembre.

AMA, CC 468, Comptes de Gaspard Droin, dépenses extraordinaires, mandat 31.

Paiement de la Ville d'Avignon à Simon de Châlons pour le patron des manches des courriers consulaires.

La despense du moys de novembre 1552

[…]

Plus à 10 dit […] *à maistre Simon peintre pour le patron des manches des couriers ; fl. 3, gr. 10.*

[…]

Notre transcription.

Bibliographie : inédit.

51.

1552, 15 novembre.

ADV, 3 E 9 (1) / 1647, fol. 73.

Quittance par Simon de Châlons pour la bannière de la confrérie de saint Crépin.

Promissio uni obligatione /

[…] *Dictus magister Simon Malhet, gratis, confessit habuisse a confratria et confratribus confratrie sancti Crispini* […], *per manus magistri Moudon* (?) *Chaborlini, baiuli dicti confratrie presenti, summam septem scutorum auri solis de ponderis pro resta et complemento solutionis dicti banderii* […].

Actum Avinione in appotheca mei notarii, presentibus Johanne Corchatet, buturata, et magistro Anthoine Genard, tonsore, habitatoribus Avinionensis, testibus, et me Cathelino Mondanelli.

Notre transcription.

Bibliographie : BMA, ms. 4505, fol. 73 ; BMA, ms. 5590, fol. 65.

52.
1553, novembre.

AMA, CC 469, Comptes de Louis Alphonse, dépenses extraordinaires, mandat 23.
Paiement la Ville d'Avignon à Simon de Châlons pour un ouvrage non spécifié, mais dont le prix équivaut à celui du patron des manches des courriers d'autres années.

La despense du moys de novembre 1553
[…]
Plus à maistre Symon, peinctre, pour ouvrage qu'il a faict à la ville ; fl. 3. s. 10.
[…]

Notre transcription.
Bibliographie : inédit.

53.
1552, 22 novembre ; 1553, 19 janvier ; 1553, 22 février.

AMA, CC 468, Comptes de Gaspard Droin, dépenses extraordinaires, non numéroté.
Paiement de la Ville d'Avignon à Simon de Châlons et d'autres peintres pour des matériaux employés à la confection des décors de l'entrée du cardinal Farnèse.

La ville d'Avignon doyt donner ad 22 de novembre 1552 pour se que s'enssuyt pour l'entrée de monsieur le reverendissime monseigneur le legat par maistre Symon le painctre.
Colle noyre de Gennes, lb. 20 ; fl. 2 gr. 6.
Ceruse belle, lb. 50 à 3 sols ½ ; fl. 14 gr. 7.
Azur bons, lb. 20 à 12 s. ; fl. 20.
Sinabrum, lb. 6 à 12 s. ; fl. 6.
Ocre rouge, lb. 20 ; fl. 1 gr. 3.
Ocre jaune, lb. 30 ; fl. 1 gr. 3.
Noyr brayer, lb. 50 à 1 s. 6 den. ; fl. 5 gr. 2 [den.] *12.*
Mini, lb. 6 à 3 s. ; fl. 1 gr. 6.
Orpigment, lb. 10 à 4 s. ; fl. 3 gr. 4.
Floreye, lb. 3 à 22 s. ; fl. 5 gr. 6.
Verdet, lb. 4 ; fl. 2 gr. 4.
Vert de vessie, lb. 4 à 18 s. ; fl. 6.
Rouzeta, lb. 1 once 5 ; gr. 10 [den.] *12.*
Estut de grum, lb. 4 à 15 s. ; fl. 5.
Lacca fine de Venize, once 2 ; fl. 1 gr. 4.
Ceruse menue, lb. 13, à 3 s. ; fl. 3 gr. 3.
Machicot, lb. 1; gr. 4.
Plus à 2 désembre pour une grosse auripel per maistre Anthoine du Plan, paincre ; fl. 2 gr. 6.
Plus à dit, per 4 lb colle noyre ; gr. 5.
Plus à 7 dit, per ½ once lacca fine per Claud Roc, painctre ; gr. 4.

Plus à dit, per 2 onze sire et perrezine per Pierre du Plan, painctre ; gr. 1 [den.] *18.*

Plus à 11 dit, per 4 lb rouzette per Pierre du Plan ; fl. 2 gr. 8.

Plus à dit, per 4 lb colle noyre per ledit ; gr 5.

Plus à 12 dit per 2 onze sire et 2 onze perresine per ledit ; gr. 1.

Plus à dit, per 4 lb colle noyre per Pierre du Plan, painctre ; gr. 5.

Plus à dit, per ¼ gomme arabique per ledit ; gr. 1.

Plus à 13 dit, per 3 lb colle noyre et ½ lb miel per Pierre du Plan, painctre ; gr. 5 [den.] 10.

Plus à 15 dit, per ung quart argent en fuelhe ; gr. 2, [den.] *12.*

Plus à dit per 4 lb bresil per Pierre du Plan ; gr. 5.

Item à dit, 19 dit per un quart cire blanche ; gr. 6.

Plus à 21 dit, per 2 lb colle clère per le menusier ; gr. 6.

Plus à 23 dit, per 4 lb colle noyre per Pierre du Plan ; gr. 5.

Plus à dit, per une grosse esponge pesant ½ lb 3 onze per Pierre du Plan, painctre ; gr. 10.

Plus à 19 de janvier 1553, per 1 lb colle noyre, une main de papier d'estrasse per André Vetal ; gr. 2.

Plus à 19 dit, per se que s'anssuyt per maistre Simon.

Or bel, n°150 ; fl. 2 gr. 3.

Huille de noes, lb. 2 onze 6 ; gr. 4 [den.] *18.*

Vernis liquit, lb. 1 ½ ; fl. 1 gr. 10 [den.] *12.*

Machiquot ¼ ; gr. 1.

Lacca fine, onze 1 ; gr. 8.

Colle clère, lb. 2 ; gr. 6.

Plus à dit, per 2 lb. colle clere per André Vétal ; gr. 5.

Plus à 21 dit, per 1 lb verdet per Claude Roc, painctre ; gr. 7.

Plus à 23 dit, per 2 lb sinabrion per André Vetal ; fl. 2.

Plus à dit, per 13 lb ceruse belle per André Vetal ; fl. 3 gr. 9 [den.] *12.*

Plus à dit, per un cent or bel per André Vetal ; fl. 1 gr. 6.

Plus à 24 dit, per 2 lb ½ vernis liquit per ledit ; fl. 3 gr. 1 den. 12.

Plus à dit, per ung cent or bel per Claude Roc ; fl. 1. gr. 6.

Plus à 26 dit, per ung quart cire belle per ledit ; gr. 1 [den.] *6.*

Plus à 27 dit, per 1 lb sinabriun per Claude Roc, painctre ; fl. 1.

Plus à 28 dit, per deux douzènes auripel per Claude Roc, painctre ; gr. 5.

Plus à 22 de fébrier, per 1125 pignons per dourer que ay payer à ung home du Crestet ; fl. 3.

Plus à 22 de febrier, per ¼ or fin grant, ¼ argent per maistre Symon le paintre fl. 1.

Plus à 23 dit, per 1 lb colle clère per son filz, gr. 3.

Plus à 28 dit, per ¼ or fin grant, ¼ argent, per ledit, fl. 1.

Plus à dit, per 6 lb. coton batut per Symon, fl. 2.
Plus à 4 de mars, per ung cent or fin grant per maistre Symon, painctre fl. 2 gr. 10.
Plus à 8 dit, per ½ cent or fin grant per ledit, fl. 1 gr. 5.
Plus à 9 dit, per 2 lb. aigue ardent per ledit, gr. 1 [den.] *12.*
Plus à dit, per une torche neusve pesant 4 lb ½, 2 onze per le consierge ; fl. 1 gr. 11 [den.] *3.*
Plus à 13 dit, per 1 lb. rouzette per maistre Simon, gr. 8.
Plus à dit, per 3 lb. coton batut per Symon. fl. 1.
Plus à dit per, 1 lb. colle clère et 2 mains papier estrasse per le filz de maistre Symon painctre, gr. 4.
Plus à dit, per 4 lb ocre jaune per Jehan Brotin, painctre, gr. 3.
Plus à dit 14, per ½ cent or fin petit per maistre Symon, fl. 1.
Plus à 15 dit, per 2 lb. coton batut per Symon gr. 8.
Plus à dit, 3 sierges tout de sire blanche pesant 4 lb, 2 onze ½ ; à 10s lb. per le chaffaut des Changes ; fl. 2 gr. 5 [den.] *14.*
Plus à 16 dit, per 19 lb. ½ pouldre d'arquebucte fine per maistre Blasi Villart ; fl. 7 gr. 3 [den.] *18.*
Plus à dit, per ung quart esclerax te benzoin per sant Veran per sen Gabriel de Serre gr. 10.
Plus à dit, per une torche neuve pesant 4 lb. mens 2 onze, per maistre Blasi per le feu de joye ; fl. 1 gr. 7 [den.] *10.*
---
fl. 27 gr. 11 den. 9.
fl. 87 gr. 5 den. 18.
fl. 26 gr. 8 den. 16
[Total] *fl. 142 gr. 1 den. 19.*

Transcription : Pansier.
Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 365, 391, 516, 517.

54.
1553, 8 avril.

AMA, CC 468, Comptes de Gaspard Droin, dépenses extraordinaires, non numéroté.
Paiement de la Ville d'Avignon à Simon de Châlons pour son travail et des échafaudages, probablement pour la réalisation des décors de l'Entrée du cardinal Farnèse.

Monsieur le consul vous pleyra de payer au presant porteur maitre Symon, pintre, tant pour ses vaquation, dix escus solz et pour mille huictante camnes lyvrée, que à fournir pour les chaffaus, que monte sept frans, que tout ce que la ville luy doibt

sinquante flourins, desquelz prandre quitance ce VIIIe d'avryl 1553.
Michel Crozet, consul.

Notre transcription.
Bibliographie : inédit.

55.
1553, 8 avril.

AMA, CC 468, Comptes de Gaspard Droin, dépenses extraordinaires, non numéroté.
Quittance du document précédent, écrite par Simon de Châlons lui-même pour 50 florins versés par la Ville d'Avignon.

1553 le 8e die d'april, je resut per le mains de monsieur le consul la somme de florins sincquante, desquel 50 florins les tien quite et en foy de verité j'ay escript la present et souciné de ma mains propre.
Symon de Mailly, peintre.

Transcription : Pansier.
Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 354, 392 ; BMA, ms. 5590, fol. 65.

56.
1553, 5 juillet.

ADV, 3 E 9 (1) / 1228, fol. 349v-351.
Prix-fait à Simon de Châlons par l'exécuteur testamentaire et les administrateurs des biens de feu Barthélémy de Péretz pour un retable dans l'église de l'Observance d'Avignon.

Prisfaict pour les administrateurs des biens de feu noble homme Barthelemy de Peretz, en son vivant citoyen d'Avignon /
[…] *Nobles Jehan Fortia, exequteur de l'ame de feu noble Barthelemy de Peretz, Gilles Berthon et Marc Fortia, citoyens d'Avignon, administrateurs des biens dudit feu Barthelemy de Peretz* […] *d'une part, et honorable maistre Simon de Mailhi, peinltre, demeurant audit Avignon, d'aultre part, lesquelz de leur bon gré* […] *sont convenus et ont acordé comme s'ensuyt.*
Premierement que ledit maistre Simon fera un retable de la largeur en tout au plus large de dix pans, et d'aulteur en tout de quinze, inclus l'escabelle et corniche où sera peinte la Resurrection Notre Seigneur avec troys ou quatre satellites, et c'est en peincture plate bien et finement faict et de bonne estophe, et fournira ledit maistre Simon le boys et entours doréz et azuréz bien et deument de bon or et fin azur comme la besogne le requera. Et le tout, tant boys que peintures et coleurs, or et azur et ouvraige fournira ledit maistre Simon à ses despens, et fera planter et poser ledit maistre Simon icelluy retable dans la

chapelle dudict feu seigneur Barthelemy en l'eglise de l'Observance de ceste ville d'Avignon.

Et fera l'istoyre et ornement de boys selon le pourtraict illec exhibé et monstré par ledict maistre Simon de Mailhi en presence de moy notaire et tesmoings cy après nomméz […].

Et davantage sera tenu comme a promis et promet ledit maistre Simon peindre deux armes dudict feu seigneur Barthelemy de Peretz desja mises en pierre en ladite chapelle, lequel ouvraige le susdict maistre Simon a promis et promet avoir faict parachevé, mis et posé comme dessus, entre cy et Pasques prochain venant.

Et seront tenuz lesdicts seigneurs administrateurs payer et satisfaire audict maistre Simon, peinltre, pour la besoigne, ouvraige et tout ce qui dessus la somme de deux cent dix livres tournoises. C'est maintenent et de present cinquante escus d'or sol lesquelz ledict maistre Simon a confessé et recogneu et confesse et recognet avoir heu et reçu […].

Faict et recité en Avignon en maison dudit noble Jean Fortia, ès presence de Philibert Mestrat, Simon Leuzen, massons, et Loys Bertrand, demeurant audit Avignon, tesmoings, et de moy Loys Gautier, notaire.

Transcription : Pansier, complétée par nous.

Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 365, 393.

57.

1554, 18 janvier.

ADV, 3 E 9 (1) / 1230, fol. 60v-62.

Commande d'un retable à Simon de Châlons par les frères Fortia pour la chapelle de feu leur père dans l'église de la Merci à Avignon.

Prisfaict pour nobles hommes Marc, Charles, François et Pompone Fortia, fraires, héritiers universelz de feu noble homme Jehan Fortia, en son vivant citoyen d'Avignon /

[…] *Nobles Marc, Charles et Françoys Fortia, fraires, filz et coheritiers universelz dudit feu seigneur Jehan Fortia, tant à leurs propres et privéz noms que pour et au nom dudit noble Pompone Fortia leur frere, et filz et coheritier universel dudit feu noble Jehan* […] *d'une part, et discret home maistre Simon de Mailhi peinctre demeurant en Avignon d'aultre part, lesquelz* […] *ont convenu* […] *comme s'ensuyt.*

Et premierement que ledit maistre Simon de Magli fera ung retable de peincture plate où sera l'istoyre des troys roys adorans Dieu et Notre Dame avec les circonstances

et en bonne et aulte peincture et de bonne estophe.

Et neanmoyns fournira du boys neccessaire et le tout ce que dessus selon deux portraictz illec exhibéz et monstréz par lesdites parties et par moy, notayre, soubzigné, du consentement des dictes parties en date présente soubsignéz. Lesquelz pourtraictz ont illec estéz remis et expédiéz audit maistre Simon de Magly pour s'en servir en la dite euvre, lesquelz aussi ledit maistre Simon sera tenu comme il aura promis monstrer et exhiber toutesfois et quantes requis sera par lesdits seigneurs Fortia.

Et iccelluy retable aura neufz pans d'aulteur, avec corniche et marchepiedz inclus et compris en tout, et de largeur huyt pans aussi en tout. Et le tout de bon boys avec les dorures ou sera besoing bien et deuement.

Lequel retable ledit maistre Simon sera tenu faire mectre et poser en la chapelle desdits seigneurs Fortia en l'eglise de Notre Dame de la Mercy de ceste ville d'Avignon entre cy et la Nativité de sainct Jehan Baptiste prochain. Et c'est moyennant le pris et somme de cent dix livres tournois, payables maintenant et de present vingt cinq escus d'or sol, lesquelz ledit maistre Simon a confessé et recogneu avoir heu et reçu desdits seigneurs Fortia […].

Faict et recité en Avignon et maison desdits seigneurs Fortia, ès presence de discretes personnes noble Martin de Sainct Gein, marchant, et Jacques Valete, masson, demeurant en Avignon, tesmoings, et moy Loys Gautier, notaire.

Transcription : Pansier, complétée par nous.

Bibliographie : BMA, ms. 4505, fol. 75 ; BMA, ms. 5712, fol. 366, 394.

58.

1554, 22 janvier.

ADV, 3 E 9 (1) / 1651, fol. 10.

Prix-fait par Simon de Châlons à Jacques Longuène du bois du retable des Fortia.

Pro magistro Symone de Malhi, pictore Avinionensis /

[…] *Magister Jacobus Longuene, menuiserius, habitator Avinionensis, qui gratis, per se et suos, promisit eodem de Malhie, presenti, facere unum retabulum largitudinis octo palmorum cum dimidio et altitudinis novem palmorum cum dimidio, de nupce et le fons d'aulbe, acompagnés de ces deux demie colonnes, architrave, frise et corniche, et son escabelle desous, le cadre enrichi de ouvale, et hoc hinc ad*

mediam cadragesimam proxime venturam, pro precio sex scutorum auri solis de ponderis in quorum deductionem dictus Jacobus ab eodem de Malhie, presenti, confessit habuisse medietatem prout habuit et recepit […].
Actum Avinione in appothecca mei notarii, presentibus ibidem magistro Johanne Mandoni, calsaterio, et Johanne Tonduti, mercatore, habitatoribus Avinionensis, testibus, et me Cathelino Mondanelli, notario.

Transcription : Pansier, complétée par nous.
Bibliographie : BMA, ms. 4505, fol. 74 ; BMA, ms. 5712, fol. 366, 395 ; BMA, ms. 5590, fol. 65.

59.
1554, 31 mars.

ADV, 3 E 9 (1) / 1228, fol. 350v.
Quittance par Simon de Châlons pour le retable de feu Barthélémy de Péretz.

[…] *Maistre Simon de Magly* […] *confesse et recognet avoir heu et receu desdits seigneurs administrateurs* […], *seigneur Gilles Berthon, et les aultres absens, les présent avec moy notaire stipulant et par les mains dudit seigneur Gilles présent et payant cent et six livres tournois par entre payement dudit prisfaict du retable* […].
Faict en Avignon en maison dudit seigneur Berthon, ès presence de discretes personnes Gecin (?) *Geuffren* (?)*, orfèvre, et Jehan Anthoine Belamy, demeurant en Avignon, et moi Loys Gautier, notaire.*

Notre transcription.
Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 393.

60.
1554, 9 décembre.

AMA, CC 470, Comptes de Baptiste Alphonce, dépenses extraordinaires, mandat 48.
Paiement de la Ville d'Avignon à Simon de Châlons pour la peinture des manches des robes des courriers consulaires.

La despense du moys de decembre 1554
[…]
A 9 dit à maistre Symon, peinctre, pour le patron des manches ; fl. 3, s. 10.
[…]

Notre transcription.
Bibliographie : BMA, ms. 1575, fol. 638 ; BMA, ms. 5590, fol. 65v.

61.

1554, date inconnue.

Cote inconnue.

Prix-fait par la confrérie Notre-Dame de l'Humilité pour un retable destiné à leur chapelle au couvent des Dominicains d'Avignon ; acte indiqué dans la table du registre mais absent à l'intérieur. Information qui n'a pas pu être vérifiée.

Bibliographie : BMA, ms. 4505, fol. 75 ; BMA, ms. 5590, fol. 65.

62.

1555, 7 janvier.

ADV, 3 E 8 / 680, fol. 12v-14.

Commande à Simon de Châlons par les frères Romieu d'un retable destiné au maître-autel de l'église de la Merci.

Promesse à fere ung retable pour les freres Romyeux /

[…] *Maystre Symon de Malhy, dict de Chalon, painctre habitant d'Avignon, lequel de son bon gré pour lui et les siens, a promis* […] *à honorables et venerable personnes Antoyne, Francoys, Marc, marchans, et Jaques Romyeu, chanoyne de l'esglise sainct Disdier d'Avignon, freres germains,* […] *edifier bien et deuement pour mettre et affiger au grand aulter de l'esglise de Nostre Dame de la Mercy dudict Avignon ung retable de la designation comme s'ensuyt.*

Scavoyr le boys dudict retable contenent d'aulteur douze palmes et dix palmes de largueur en tout, et sera ledict boys de noyer bon et verni, bien essuyt et assazoné, et le platfons, où sera paincte l'instoyre, sera de bon boys d'aulbe aussi bien essuyt, et dans ledict plat fons sera peincte l'instoyre du trespassement de Nostre Dame acompagné de douze apostres, et en dessus du lict une apparition de Jesu Christ recepvant l'ame.

Et ledict plat fons sera peinct en huille dez bonnes et fines coleurs, comme ledict de Malhy a coustume fere et a faict au retable de messieurs de Fortias nagueres dans ladicte esglise.

Item les piliers dudidct retable, chapiteaulx et corniches seront bien et deuement remplys et enrichis d'or et d'azure comme à celluy desdicts Fortias comme dessus.

Item au plat fons de l'escabelle dudict retable seront painctz quatre ismages, assavoir sainctz Antoyne, Françoys, Jaques et Marc.

Et au mylieu de ladict scabelle ung dymi ecce homo monstrant ses cinq playes aussi en huylle bonnes et soffisientes coleurs, les bordures de ladicte scabelle seront d'or et d'azure comme dessus, et fera aussi unes armeries desdits freres Romyeu au dessus

et dedans la frize où sera aussi escript ce que par lesdicts freres sera dict et designé, et aultrement comme par ledict de Malhy a esté pourtrayté et monstré ausdits freres Romyeu en unt grand folhe papier, lequel du vouloir desdites parties ay signé de ma main propre Lhieutierii, notaire.

Lequel retable et le tout qui dessus sera tenu et a promis ledict de Malhy avoir faict achevé, mys et posé au lieu comme dessus à ses propres despens, fornissant ferramentz et tout ce que sera necessaire […], *d'icy à la feste de Penthocoste prochainement venant, pour le prix* […] *de cinquante trois escus d'or au soleilh en diminution duquel pris ledict maistre Symon de Malhy a confessé avoir heu et reçeu desdicts freres Romyeux, presents, vingt escus d'or au soleilh* […].

Faict et publié en Avignon dans la maison d'habitation dudit Antoyne Romyeu, présents […] *Jean des Auches, dict Cornemuse, marchant, et Jean Bovin, dict de Armous* (?) *velutier d'Avignon, et moy Symon Lhieutero, notaire*.

Transcription : Pansier, complétée par nous.

Bibliographie : BMA, ms. 4505, fol. 74 ; BMA, ms. 5712, fol. 366, 396 ; BMA, ms. 5590, fol. 65.

63.

1555, 23 avril.

ADV, 3 E 9 (1) / 1652, fol. 59.

Contrat d'apprentissage chez Simon de Châlons de Benoît Grégoire, fils d'Antoine Grégoire, peintre d'Avignon, pour une durée de six ans.

Pro magistro Symone de Malhie pictori Avinionensis. Apprentissagium. /

[…] *Honestus juvenis Benedictus Gregorii, filius magistri Anthoni Gregorii, pictoris Avinionensis, qui minor viginti quinque annis, major vero decem annis, cum licentia sui patris, ibidem presentis, licentia dantis renuncians benefficio minoris etatis et restitutionis in integrum cum dupplici juramento, gratis, locavit se et operas suas eidem magistro Symoni, presenti, et hoc ad tempus et pro tempore sex annorum proxime veniendorum incipiendum presenti die et similie die finiendum sex annis prius revolutis et completis sub pactis sequentibus.*

Et primo fuit de pacto quod ipse magister Symon tenebitur dictum Benedictum durante tempore illum instruere et alimentare faciendum sue qualitatis.

Item fuit de pacto dictus magister Anthonius tenebitur dictum Benedictum, suum filium, durante dicto tempore, calsare, vestire et alia circa personam dicti Benedicti providere, et etiam de omni

damno interesse erga dictum magistrum Symonem stare quasquidem unacum dampnis pro quibus tenendes dicte partes et quelibet earum prout perlibet ipsarum tangit obligaverunt videlicet ipse magister Symon, bona fida tantum, et ipsi pater et filius cum licentia et renuncione quibus super se ipsos et eorum proprias personas ac omnia eorum et cuiuslibet ipsorum bona viribus, et pater et filius rigoribus arrestis et carceribus curiarum camere […].
Actum Avinione in camera domus mei notarii, presentius ibidem Carolo Gregorii, aurifabro, et magistro Claudio Galhard, tonsore, Avinionensis testibus.

Transcription : Pansier, complétée par nous.
Bibliographie : BMA, ms. 4505, fol. 75 ; BMA, ms. 5712, fol. 278.

64.
1555, 3 août.

ADV, 3 E 8 / 680, fol. 12v.
Quittance finale des 33 florins encore dus à Simon de Châlons pour le retable des frères Romieu.

[…] *Ledit Symon de Mally lequel a confessé avoir heu desdits freres Romyeu, presentz, la somme de trente troys escus d'or sol pour reste de ladite somme* […]. *Faict en Avignon dans la maison dudit Anthoine Romyeu, Pierre Boni, velutier, et Ludovico Guilhemet* […], *habitant Avignon, et moi Lhieuterii, notaire.*

Notre transcription.
Bibliographie : Kovalevsky et Léonelli 2015, p. 145.

65.
1556, 31 juillet.

ADV, 3 E 12 / 1832, fol. 326v.
Prix-fait non détaillé par Simon de Châlons au fustier Poncet Chapie, probablement pour un retable.

Prifaict pour sire Symon de Malhif et maistre Poncet Chapie, fustier /
L'an que dessus et le dernier jour du moys de julhet.
[Dans la marge] : *Si n'as besoing cherche le broulhart et* [illisible] *tu le trouveras.*

Notre transcription.
Bibliographie : BMA, ms. 4505, fol. 76 ; BMA, ms. 5590, fol. 67.

66.

1557, février.

AMA, CC 472, Comptes de Jean Lauze, dépenses extraordinaires, mandat 101. Paiement de la Ville d'Avignon à Simon de Châlons pour le dessin des manches des courriers.

La despence du moys de febrier

[…]

Plus à dit à maistre Simon le peinctre pour fere le pourtret des manches des courryers ; fl. 4.

[…]

Notre transcription.

Bibliographie : inédit.

67.

1558, janvier

AMA, CC 473, Comptes de Pierre Jehan, dépenses extraordinaires, mandat 105. Paiement de la Ville d'Avignon à Simon de Châlons pour le dessin des manches des courriers.

La despence du moys de janvier 1558.

[…]

Plus à maistre Simon le peinctre pour avoyr faict le pourtret des manches de couryers ; 4 fl.

[…]

Notre transcription.

Bibliographie : inédit.

68.

1558, décembre.

AMA, CC 474, Comptes de Théode Beau, dépenses extraordinaires, mandat 64.

Paiement de la Ville à Simon de Châlons pour les dessins des manches des courriers.

La despense du moys de dezembre 1558.

[…]

Plus à maistre Simon le peinctre pour fere le pourtret des manches des courryers ; fl. 4.

Plus audit maistre Simon pour avoyr refaict ledit pourtret pour cause que le premyer n'etoit pas à nostre plaisir ; fl. 2.

[…]

Transcription : Pansier, complétée par nous.

Bibliographie : BMA, ms. 1575, fol. 639 ; BMA, ms. 5712, fol. 367 ; BMA, ms. 5590, fol. 67v.

69.

1561, 17 octobre.

ADV, 3 E 9 (1) / 212, fol. 3v-6v.

Testament de Simon de Châlons passé au château de Sault.

Au nom de Dieu soyt Amen, à tous presents et advenir, soyt chose manifeste que l'an mil cinq cent soixante ung de la Nativité notre Seigneur et le dix septieme jour de moys d'octobre, en presence de moy notaire et tesmoingz soubsignés, establis en sa personne honorable homme maître Simon de Magli, painctre, natif de Chalons en Champagne, habitant et citoyen de la ville d'Avignon, lequel sain de son sens et entendement par la grace de notre seigneur j'acoyt cy après, il se trouve en la ville de Sault mal disposé de sa personne, considerant en soy qu'il n'est rien plus certain que la mort ne rien plus incertain que l'heure d'icelle, desirant disposer et ordonner de ses biens et affere ce pandant qu'il a son jugement de raison et a cette fin que pour l'advenir entre ses parents et successeurs ne puiysse estre discorde procès ou delict, a faict et ordonné son dernier testament noncupatif comme s'ensuyt.

Et premierement ledit maître Simon testateur, comme bon chrestien et vrai catholique, voulant vivre et mourir en la saincte foy chretienne, s'est garny et armé du signe de la saincte foy en disant : au nom du Père, du Fils et du Sainct Sperit, Amen. Et pour ce que l'ame est plus digne que le corps, icelle a humblement et devotement recommandée à Dieu son createur, à la glorieuse Vierge Marie, à tous les sainctz et sainctes de la cour celestielle du Paradie, et a esleu sa sepulture quand de ce monde le conviendra despartir dans l'eglise parrochielle de Notre Dame de la Principal dudit Avignon, et au devant la custode et lieu où se repose le precieulx corpz de Jesus Christ, là où veult et ordonne son corpz, quand Dieu en aura faict à son plaisir, estre porté dans ladite ville d'Avignon et illec ensepvelly et inhumé en ladite eglise bien et honorablement à la discretion de son heritier cy dessoubz nommé en enchargeant de ce fere la conscience de son dit heritier et executeur dessoubz nommés. Et a prins de ses biens pour le service de son ame la somme de quarante escus pour estre employés et distribués comme s'ensuyt.

C'est vingt escus pour ses funerailles et vingt escus pour distribuer aux pauvres de Jesus Christ à chacung desquelz veulx estre bailhé ung sou tournois, à la discretion de sondit heritier et executeur soubz nommés. Item ledit testateur a prolegué et prolegue, et par droyct de prolegat, laysse à Augias de Malhi, son fils naturel et legitime bien aymé plus jeune, scavoir est la somme de mil cinq cent escus, lesquelz veulx et entend

estre prins et levés sur son bien sans aucune contradiction.

Item plus a legué et lègue ledit testateur à venerable homme frere Jean de Malhy, religieux de l'ordre de Sainct Dominique, demeurant à present au couvent de Sainct-Maximin, son aultre filz naturel et legitime plus aisné, et par droyct d'institution d'heritier particullier laysse, scavoir est la somme de cent livres tournois, et ce pour tous et chacungz les droyctz qu'il pourroyt demander et prétendre sur ses biens et heritage, sans ce que son heritier dessoubz nommé puisse demander aucune chose audit frere Jean de Malhy des despens et mises que ledit testateur pourroyt avoyr faict à fere estudier ledit frere Jean et aultres mises pour le fere chanter sa premiere messe.

Item plus a legué ledit testateur à Simon Chapel, son neveu sive félegenne, fils de feue Peyrone de Malhy, sa fille naturelle et legitime, et femme à feu Jean Chapel du lieu de Noves, la somme de six escus d'or, et ce par droyct d'institution d'heritier particulier pour tous les droyctz qu'il pourroit demander sur les biens dudit testateur.

Item ledit testateur a legué et ordonne estre bailhé pour l'honneur de Dieu et charité à la chambrière qu'il aura et sera en son service en sa malladie et jour de son trespas la somme de vingt-cinq florins monoye courante en oultre ses gages qui luy pourroyent estre deubz, lesquelz vingt cinq florins veulx estre payés par sondit heritier soubznommé.

Et pour ce que l'institution d'heritier est le chef et principal fondement d'ung chacung dernier testament nuncupatif et de chacune derniere volonté, à ceste cause ledit maître Simon de Malhy, testateur, de tous ses aultres biens desquels n'a ancore disposé ne ordonné, a faict, créé, institué et de sa propre bouche nommé son heritier universel seul et pour le tout de tous et chacungz ses biens meubles, immeubles pour ses mouvantz droycts, noms, raisons et actions où qu'ilz soient et où que sont, et que à luy peuvent competer et appartenir en quelque manière que ce soyt, scavoir est le dessus nommé Augias de Malhy, sondit fils naturel et legitime plus jeune et bien aymé par lequel veulx et entend tous et chacuns ses legatz et aultres choses sera ordonné pour raison de ses funerailhes soyent payés et satisfaictz sans contradiction aucune.

Et pour aultant que peu profiteroyt fere testaments et aultres ordonnances de derniere vollonté, si avec n'estoyent commis gens ydoynes et capables pour le fere metre à deue et entiere execution, à ceste cause ledit testateur a faict ordonné ses executeurs, et de son ame prudhommes maistres Paulet Chemineau, orphèvre, son compère, et Pierre d'Orleans, couturier, citoyens dudit Avignon, ses bons et entiers amys, et desquelz il se confie entierement et

par lequel entend ses laysses estre faictes et accomplies. Cassant, revoquant, annullant et mettant au néant ledit testateur tous et chacuns les aultres testamentz, donnations à cause de mort, ordonnances […] *ledit testateur a requis et prié tous et chacungz les tesmoingz illec presents et par luy bien cogneus que leur bon playsir fut porter bon, vray et loyal tesmoignage de verité du contenu en son present testament, tant en jugement que dehors, là et quand en seront requis, moi aussi notere comme personne publique a requis et commandé que j'ay à fere expedier et delivrer à sondit heritier, legatères et aultres qu'il appartiendra, ung ou plusieurs instrumentz du contenu en sondit present testament* […].

Fait, publié et ecrit a esté ce present testament dans le chasteau et forteresse de Sault et en la chambre d'iceluy appelé de Sipiers, en presence de agregés personnes messieurs maître Jean Salvator, licentié en droyctz, juge ordinaire dudit Sault et sa val, maître Christophle Vaulier, docteur en médecine, habitant de Carpentras, noble Pons Tramisier, rentier des droyctz seigneuriaulx dudit Sault, Antoine Sauget, laboreur, André Laborel, fils de Barthélémy, aussi laboreur dudit Sault, maître Jean Grand, escolier et collegié au collège du Roure dudit Avignon, et André Fabri dudit Carpentras, maistre d'escripture, tesmoingz à ce requis, et expressement appelés, et de moy Ollivier Gaucher, natif de la ville d'Avignon, dez auctorités appostolique, royalle et delphinale notaire et tabellion public commis au greffe des contractz de Sault […].

Transcription : Requin, complétée par nous.
Bibliographie : Requin 1891, p. 135-140 ; BMA, ms. 4505, fol. 79 ; BMA, ms. 5712, fol. 354 ; BMA, ms. 5590, fol. 68.

70.
1562, 15 février.

ADV 3 E 9 (1) / 1657, fol. 10v-11.
Prix-fait d'un bois de retable par Elzéar de Mailly, qualifié de marchand, au menuisier Jacques Longuène, qui travaillait auparavant pour Simon de Châlons.

Prisfaict pour sire Aulzias de Malhie, marchand d'Avignon, contre Jaques Longuene /

[…] *Maistre Jaques Longuene, habitant d'Avignon, lequel de son bon gré, pour lui et les* [siens], *a promis à honest homme Auzias de Malhie, marchand d'Avignon present, pour lui faire ung tableau de noguiet essuit, bon et beau à la propre fasson du portret par ledit de Malhie audit Longuene expédié et signé par moy notaire,*

et desdictes parties, et les chassis de sappin, sauf ledit ancrochimens qui est dessus le frons despic à l'auteur et longueur pour satisfaire et fornir le tableau que ledit de Malhie monstrera audit Longuene, et c'est entre icy et Pasques prochaines pour le pris de neuf escus pistoles en diminution desquels ledit Longuene a confessé en avoir receu quatre escutz […].
Fait en Avignon […].

Transcription : Pansier.
Bibliographie : BMA, ms. 5712, fol. 353, 397.

71.
1562, 15 octobre.

ADV, 3 E 9 (1) / 1657, fol. 70v-71v.
Elzéar de Mailly est qualifié d'héritier de feu son père et poursuit André Massonat, un débiteur de la succession (voir aussi le tableau des prêts en annexe).

Prorogatio […] *et ampliatione carcerum Andre Massonat, mercatoris Avinionensis, per honestum juventum Elziarium de Malhie, mercatorem Avinionensis* /
[…] *Discretus vir Andreas Massonat, mercator, Avinionensis, teneatus honeste juveni Elzyario de Malhie, mercatori Avinionensis, ut heredi quondam Symonis de Malhie, eius dum viveret patris* […].
Actum Avinione in appothecca mei notarii, presentibus ibidem venerabili viro domino Guilhermo Gallerii, presbitero benefficiati Sancti Petri Avinionensis et magistro Jacobo Tensserii, veluterio, Avinionensis habitatoribus testibus, et me Cathelino Mondanelli, notario.

Transcription : Pansier, complétée par nous.
Bibliographie : BMA, ms. 5753, fol. 101v ; BMA, ms. 5712, fol. 353 ; BMA, ms. 5590, fol. 69.

72.
1563, 11 janvier.

ADV, 3 E 9 (1) / 1657, fol. 113.
Elzéar de Mailly confie la réalisation de la dorure d'un retable au peintre Gonet Chanis d'après un dessin qu'il lui a fourni. Le bois est pourvu par le menuisier Jacques Longuène (probablement le prix-fait du 15 février 1562).

Prisfaict pour sire Auzias de Malhie, merchand d'Avignon, contre maistre Gonet Chemie, peinctre d'Avignon /

[…] *Maistre Gonet Chemie, peinctre d'Avignon* […], *a promis à sire Auzias de Malhie, merchand d'Avignon* […], *lui faire à prisfaict l'heuvre que s'ensuit et ensuivant le portret que ledict sire Auzias a exhibé audict maistre Gonet, lequel portret est signé au dernier par lesdictes parties et moy notaire.*

Laquelle heuvre et portret est pour le retable que maistre Jacques Longuene, menuisier dudict Avignon, faict pour le grand aultier de la paroisse de la Principal d'Avignon, assavoir les trois colonnes daurées à plat d'or bruni, les roses de dessus d'or, l'entourt des piliers d'or, les petitz eufz de blanc pollit, le dessous de la cornisse d'or, de la grille d'or, certes rolleaux d'or, le fronc despic doré, excepté le plat qu'il sera de blanc, et les escabeaux d'asur, trois pommelles dessus le planc despic daurées, le petit filet des escabeaux et aultres doré et l'escripteau, qu'il donnera par escript ledict de Malhie, d'or. Et s'est entre cy et par le dimanche de Rameaux prochain pour le pris de dix escus d'or Italie […] *avec pache que ledict de Malhie fornira l'asur audict retable necessaire.* […]

Faict en Avignon […].

Transcription : Pansier.

Bibliographie : BMA, ms. 5753, fol. 101v ; BMA, ms. 5712, fol. 79, 84 ; BMA, ms. 5590, fol. 68v.

Prêts d'argent par Simon de Châlons

Tableau récapitulatif composé à partir des notes manuscrites de l'abbé Requin (BMA, ms. 4505 et ms 5753) et d'Adrien Marcel (BMA, ms. 5590) et de documents inédits. Les cotes et les indications de folios ont également été mises à jour, tout comme certaines dates qui étaient erronées, voire parfois tout simplement manquantes.

Cote	Personnalité	Date du prêt	Somme	Remboursement	Notes
ADV, 3 E 9 (1) / 1874-BIS, fol. 391v.	Bonjues Cassin, juif d'Avignon	02.11.1538	20 florins	12.06.1539	Simon lui avait vendu un vêtement de velour noir
ADV, 3 E 5 / 1427, fol. 137.	Elzéar Genet, doyen de Saint-Agricol	30.07.1540	50 écus	13.06.1541	Pour un voyage à Rome
ADV, 3 E 9 (1) / 1217, fol. 554v-555.	Gabriel Droyne, marchand d'Avignon, qui avait reçu la somme des héritiers de Thomas II Gadagne	25.11.1545	300 écus	31.01.1555	
ADV, 3 E 12 / 575, fol. 727.	Camille Trésontin, peintre de Vienne, en Dauphiné	2.7.1547	10 écus	30.08.1547	
ADV, 3 E 9 (1) / 1881, fol. 215v-216.	Laurent Garini, chanoine d'Avignon	20.04.1550	25 florins	04.04.1551	
ADV, 3 E 9 (1) / 1648, fol. 105-105v.	Nobles Pierre Félix marchand d'Avignon et Philippe Félix de Marseille	12.12.1552	400 écus	31.10.1553	
ADV, 3 E 9 (1) / 1648, fol. 97-97v.	Antoine Borgesi, prêtre bénéficier de Villeneuve	29.11.1552	6 écus	12.03.1555	
ADV, 3 E 9 (1) / 1649, fol. 5v-6.	Noël Borgesi, fustier d'Avignon	8.1.1553	4 florins	12.03.1554	inédit
ADV, 3 E 9 (1) / 1649, fol. 15v.	Marius Bonet, travailleur de Barbentane	25.1.1553	35 florins	n.d.	inédit
ADV, 3 E 9 (1) / 1651, fol.17.	Jacques Thule (ou Thulia), marchand d'Avignon	14.02.1554	100 écus	10.09.1554	
ADV, 3 E 9 (1) / 1230, fol. 224-224v.	Paulet Fleschon, de Saint-Rémy	01.04.1554	100 écus	22.10.1556	
ADV, 3 E 9 (1) / 1233, fol. 186v-187.	Gabriel Droyne, marchand d'Avignon	20.03.1555	400 écus	07.11.1565	Remboursement par son fils Gabriel à Elzéar de Mailly (3E9 (1) / 212, fol. 1-3)
ADV, 3 E 9 (1) / 1233, fol. 255v-256.	Huguet Vayseris, parfumeur d'Avignon	18.08.1555	100 écus	05.06.1556	
ADV, 3 E 9 (1) / 1233, fol. 252v-253.	Simon Deneyrosi, de Sorgues	18.04.1555	10 écus	14.08.1555	
ADV, 3 E 9 (1) / 1652, fol. 40v.	Symon Benedicti, mercier d'Avignon	18.03.1555	100 écus	13.04.1556	
ADV, 3 E 9 (1) / 1652, fol. 59v.	Gaspard de Reymond, chirurgien d'Avignon	24.04.1555	100 écus	10.04.1556	inédit
ADV, 3 E 9 (1) / 1652, fol. 76.	Gaspard de Reymond, chirurgien d'Avignon	18.05.1555	30 écus	04.01.1556	inédit
ADV, 3 E 9 (1) / 1652, fol. 78v.	Gaspard de Reymond, chirurgien d'Avignon	27.05.1555	40 écus	10.08.1556	inédit
ADV, 3 E 9 (1) / 1652, fol. 80-80v.	Gaspard de Reymond, chirurgien d'Avignon	30.05.1555	12 écus	10.08.1556	inédit
ADV, 3 E 9 (1) / 1652, fol. 88-88v.	Gaspard de Reymond, chirurgien d'Avignon	30.06.1555	20 écus	04.01.1556	inédit
ADV, 3 E 9 (1) / 1653, fol. 71v-72.	Antoine Borgesi, bénéficier de Villeneuve, Noël Borgesi, fustier d'Avignon et Jean Borgesi, tailleur de Vérin	17.03.1556	4 écus	29.03.1558	
ADV, 3 E 10 / 105, fol. 98-98v.	Jean Genet, peaussier	12.02.1556	50 écus	n.d.	
ADV, 3 E 7 / 277, fol. 40v-41.	Imbert Pilheti le Vieux et Pierre Chatranet, veloutier d'Avignon	23.03.1556	300 écus	08.04.1557	
ADV, 3 E 9 (1) / 1653, fol. 81v-82.	Philibert Barthélémy, laboureur du Thor	16.04.1556	10 écus	22.05.1556	
ADV, 3 E 9 (1) / 1818, fol.17v.	Antoine Galien, d'Avignon	05.01.1557	100 florins	20.05.1557	Simon lui avait vendu 4 charges d'huile
ADV, 3 E 10 / 100-BIS, 105 ou 106, fol. inconnu.	Michel Lenoble, d'Avignon	16.02.1557	150 écus	30.09.1557	
ADV, 3 E 9 (1) / 1653, fol. 222-222v.	Jacques Thule, marchand d'Avignon	21.03.1557	50 écus	28.09.1557	
ADV, 3 E 9 (1) / 1653, fol. 261-261v.	Noël Borgesii, fustier d'Avignon	25.05.1557	8 florins	29.06.1559	
ADV, 3 E 10 / 107, non folioté.	Antoine Régis, fermier à Châteaurenard	20.07.1557	25 écus	05.10.1558	
ADV, 3 E 9 (1) / 1653, fol. 321-322.	Thomas Fortis et André Massonat, merciers d'Avignon	11.10.1557	50 écus	n.d.	

Bibliographie

Achard 1856a
P. Achard, « Notes sur quelques anciens artistes d'Avignon, suivies d'un acte du onzième siècle qui détermine très approximativement l'époque où fut construit l'édifice actuel de l'église métropolitaine de N.-D.-des-Doms », *Archives de l'art français*, 1856, p. 177-191.

Achard 1856b
P. Achard, « Notes sur quelques anciens artistes d'Avignon », *Revue des bibliothèques paroissiales et des faits religieux de la province ecclésiastique d'Avignon*, 1856, p. 368-375.

Achard 1865
P. Achard, « Notice historique sur les peintres et les sculpteurs, ainsi que les théâtres du département de Vaucluse », *Annuaire de Vaucluse*, 1865, p. 245-290.

Achard 1873
P. Achard, *Saint-Agricol d'Avignon, son église, son chapitre et son état actuel par un paroissien*, Avignon, 1873.

Achard 1877
P. Achard, *Union de Vaucluse*, n°5, 8 et 12 juillet 1877.

Achard et Duhamel 1906
F. Achard et L. Duhamel, *Inventaire sommaire des archives communales antérieures à 1790 de la ville d'Avignon*, Avignon, 1906.

***Ain sacré* 1999**
Ain sacré, trésors peints sur bois, catalogue d'exposition (Belley, Palais épiscopal, 15 juin - 17 octobre 1999), Bourg-en-Bresse, 1999.

Aix 1981
Le Roi René en son temps, 1382-1481, catalogue d'exposition (Musée Granet, Aixen-Provence, 11 avril - 30 septembre 1981), Aix-en-Provence, 1981.

Alauzen 1962
A. M. Alauzen, *La peinture en Provence du XIV^e siècle à nos jours*, Marseille, 1962.

Alexander 1989
J. J. G. Alexander, « Facsimiles, Copies and Variations : the relationship to the model in medieval and Renaissance European illuminated manuscripts », *Studies in the History of Art*, 20, 1989, p. 61-72.

Aliquot 1985
H. Aliquot, *Avignon pas à pas. Ses rues, ses monuments, ses hommes célèbres*, Le Coteau, 1985.

Amargier et al. 1988
P. Amargier, R. Bertrand, A. Girard et D. Le Blévec, *Chartreuses de Provence*, Aix-en-Provence, 1988.

Ange et Simplicien 1726
Ange et Simplicien, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la couronne, chevaliers, commandeurs et officiers de l'ordre du Saint-Esprit* [...] *par le P. Anselme, Augustin déchaussé, continuée par M. du Fourny*, 2, Paris, 1726 [3e éd.].

Apt 1991
Association d'archéologie, histoire et paléographie du Pays d'Apt, *Histoire et archéologie religieuses en Pays d'Apt : actes du IIe colloque d'Apt (11 - 12 mai 1985)*, Apt, 1991.

***Armorial général* 1764**
Armorial général, ou registres de la noblesse de France. Registre cinquième. Seconde partie, Paris, 1764.

Arnaud d'Agnel 1913
G. Arnaud d'Agnel, *Le meuble. Ameublement provençal et comtadin du Moyen-Age à la fin du XVIIIe siècle*, Paris et Marseille, 1913.

Arras 1907
Catalogue des tableaux, bas-reliefs & statues exposées dans les galeries du musée de la ville d'Arras, Arras, 1907.

Ashley et Sheingorn 1990
K. Ashley et P. Scheingorn, *Interpreting Cultural Symbols : Saint Anne in Late Medieval Society*, Londres, 1990

Auquier 1906
Ph. Auquier, « L'exposition générale d'art provençal à Marseille », *Gazette des Beaux-Arts*, 36, 1906, p. 161-172.

Avignon 1911
Exposition d'art provençal, catalogue d'exposition (Avignon, Palais des Papes 16 avril - 4 juin 1911), Avignon, 1911.

Avril 2015
F. Avril, « Un livre d'heures de Troyes des années 1510 et ses liens avec l'art de la Renaissance troyenne », *Peindre à Troyes au XVI^e siècle*, éd. F. Elsig, Cinisello Balsamo, 2015, p. 85-91.

Baby-Pabion 2000
M. Baby-Pabion, *Le Comté de Nice et ses peintres aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris, 2000.

Badt 1914
K. Badt, *Andrea Solario : sein Leben und seine Werke ; ein Beitrag zur Kunstgeschichte der Lombardei*, Leipzig, 1914.

Bacou 2001
R. Bacou, « L'abbaye Saint-André : le mobilier », *L'abbaye Saint-André de Villeneuve-lès-Avignon : histoire, archéologie, rayonnement*, éd. G. Barruol, R. Bacou et A. Girard, Mane, 2001, p. 117-130.

Bailly 1907
E. Bailly, « A travers les salles du musée d'Avignon », *Le Musée : revue d'art antique*, 4, 1907, p. 51-70.

Balincourt (de) 1903
E. de Balincourt, « Deux livres de raison du XV^e siècle. Les Merles de Beauchamps », *Mémoires de l'Académie de Nîmes*, 26, 1903, p. 1-34.

Ball 2005
P. Ball, *Histoire vivante des couleurs. 5000 ans de peinture racontée par les pigments*, Paris, 2005.

Bambach 1999
C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop : 1300-1600*, Cambridge, 1999.

Barbat 1860
L. Barbat, *Histoire de la ville de Châlons-sur-Marne et de ses monuments depuis son origine jusqu'à l'époque actuelle (1854)*, Châlons-sur-Marne, 1860.

Barbe 2002
F. Barbe, *La Rencontre des héros : regards croisés sur les émaux peints de la Renaissance appartenant aux collections du Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, et du musée municipal de L'Evêché de Limoges*, catalogue d'exposition (Limoges, musée municipal de l'Evêché, 29 juin - 30 septembre 2002), éd. V. Notin, Limoges, 2002

Barbier de Montault 1870
X. Barbier de Montault, « Iconographie des sibylles », *Revue de l'art chrétien*, 1870, p. 290-317.

Barnouin 1995
M. Barnouin, « La parenté vauclusienne d'Alexandre de Rhodes (1593-1660) », *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 8, 4, 1995, p. 9-40.

Barthélémy (de), 1880-1881
E. de Barthélémy, « Notes sur les établissements religieux et militaires du temple de Saint Jean de Jérusalem et de Saint Antoine de Viennois dans l'ancien archidiocèse de Reims », *Travaux de l'Académie nationale de Reims*, 70, 1880-1881, 3-4, p. 1-66.

Barthélémy 1885
Dr. Barthélémy, « Documents inédits sur divers artistes inconnus de Marseille et d'Aix du XIV^e au XVI^e siècles », *Bulletin d'Archéologie des commissions des travaux historiques*, 1885, p. 371-442.

Bartsch 1978
The illustrated Bartsch. The works of Marcantonio Raimondi and of his school, 26-27, éd. K. Oberhuber, New York, 1978.

Bartsch 1981
The illustrated Bartsch. Hans Baldung Grien, Hans Springinklee, Lucas van Leyden, 12, éd. W. Strauss, New York, 1981.

Baud et al. 1996
A. Baud, P. Bernardi, A. Hartmann-Virnich, E. Husson, C. Le Barnier, I. Parron-Kontis, N.

Reveyron et J. Tardieu, *L'échafaudage dans le chantier médiéval*, Lyon, 1996.

Baudequin 2008
J.-C. Baudequin, « Simon de Châlons (actif à Avignon de 1532 à 1562) : Quelques œuvres inédites, ou peu connues », *Les cahiers d'histoire de l'art*, 6, 2008, p. 26-29.

Baudequin 2019
J.-C. Baudequin, « Deux propositions pour Pierre Malet », *Peindre à Avignon aux XV^e^-XVI^e^ siècles*, éd. F. Elsig, Cinisello Balsamo, 2019, p. 211-213.

Baudoin 1991
J. Baudoin, *La sculpture flamboyante en Champagne-Lorraine. Sculpteurs et imagiers*, Nonette, 1991.

Bautier et Sornay 1968-1974
R.-H. Bautier et J. Sornay, *Comtat Venaissin, Dauphiné, Etats de la Maison de Savoie*, 3 vol., Paris, 1968-1974.

Bayle 1897
G. Bayle, *Notes historiques sur l'église de Saint-Pierre d'Avignon*, Avignon, 1897.

Béguin 1985
Andrea Solario en France : catalogue, éd. S. Béguin, Paris, 1985.

Béguin, Di Giampaolo et Malgouyres 1998
Dessins de la donation Marcel Puech au Musée Calvet, Avignon. Catalogue sommaire, éd. S. Béguin, M. Di Giampaolo et Malgouyres, Naples, 1998.

Bellot 1988
M. Bellot, « Notes d'art. A propos d'interventions d'artistes dans notre région : Andrea Solario et Philippe de Champaigne, Alexandre Desgoffe, Auguste Lepère », *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Provins*, 142, 1988, p. 131-138.

Bénézit 1999
E. Bénézit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, 12, 1999 [1911].

Benoît 1949
P. Benoît, *La Provence et le Comtat Venaissin*, Paris, 1949.

Bensa 1908
T. Bensa, *La peinture en Basse-Provence, à Nice et en Ligurie, depuis le commencement du XIV^e^ siècle jusqu'au milieu du XVI^e^*, Nice, 1908.

Bérard 1872
A. Bérard, *Dictionnaire biographique des artistes français du XII^e^ au XVIII^e^ siècle*, Paris, 1872.

Berenson 1913
B. Berenson, *Catalogue of a collection of paintings and some art objects. Italian paintings*, 1, Philadelphie, 1913.

Bergot et al. 1992
F. Bergot et al., *Musée des Beaux-Arts, Rouen : Guide des collections*, Rouen, 1992.

Bernardi 1996
Ph. Bernardi, « Relation familiales et rapports professionnels chez les artisans du bâtiment en Provence à la fin du Moyen Âge », *Médiévales*, 30, 1996, p. 55-68.

Bernardi 1998
Ph. Bernardi, « De la forme nouvelle aux nouvelles applications de la forme : une brève histoire de la croisée en Provence », *L'innovation technique au Moyen Âge. Actes du VIe Congrès international d'Archéologie médiévale*, Caen, 1998, p. 224-229.

Bertolotti 1880
Bertolotti, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII : notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Florence, 1880.

Betton 1979
F. Betton, « Le retable de Boulbon », *Bulletin de la société d'Histoire et d'Archéologie de Beaucaire*, 62, 1979, 19, p. 3-8.

Beuve 1914
O. Beuve, « Un vitrail de Mathieu Bléville à l'église Notre-Dame en Vaux de Châlons-sur-Marne », *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements*, 1914, p. 169-176.

Billioud 1929
J. Billioud, « De la confrérie à la corporation, les classes industrielles en Provence aux XIVe, XVe et XVIe siècles », *Mémoires de l'Institut historique de Provence*, 6, 1929, p. 235-271.

Billioud 1930
J. Billioud, « De la confrérie à la corporation, les classes industrielles en Provence aux XIVe, XVe et XVIe siècles (suite) », *Mémoires de l'Institut historique de Provence*, 7, 1930, p. 5-35.

Blanc et al. 1991
J.-P. Blanc et al., *Avignon, ville d'art*, Avignon, 1991.

Blancard 1865
L. Blancard, *Inventaire sommaire des Archives départementales antérieures à 1790. Bouches-du-Rhône*, 1, Paris, 1865.

Blunt 1953
A. Blunt, *Art and architecture in France, 1500 to 1700*, Londres, 1953.

Boinet 1911
A. Boinet, « Chronique. France », *Revue de l'art chrétien*, 1911, p. 225-233.

Bonnel 1961
E. Bonnel, « La restauration de deux primitifs provençaux au milieu du XIXe siècle », *Les Monuments historiques de la France*, 1961, 2, p. 89-95.

Bordier et Charton 1862
H. Bordier et E. Charton, *Histoire de France depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours d'après les documents originaux et les monuments de l'art de chaque époque*, 2, Paris, 1862.

Borricand 1974
R. Borricand, *Nobiliaire de Provence : armorial général de la Provence, du Comtat Venaissin, de la Principauté d'Orange*, 1, Avignon, 1974.

Borricand 1975
R. Borricand, *Nobiliaire de Provence : armorial général de la Provence, du Comtat Venaissin, de la Principauté d'Orange*, 2, Avignon, 1975.

Bosseboeuf 1908
L. Bosseboeuf, « La vaisselle d'or et d'argent du cardinal Georges d'Amboise », *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements. Trente-deuxième session*, Paris, 1908, p. 153-157.

Boudon-Machuel 2017
M. Boudon-Machuel, *Des âmes drapées de pierre. Sculpture en Champagne à la Renaissance*, Tours, 2017.

Bourquelot 1846
F. Bourquelot, *Histoire des arts plastiques et des arts du dessin*, Paris, 1846.

Bouffard 1962
P. Bouffard, « Le retable de Henri Guigonis », *Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie*, 10, 1962, p. 63-71.

Bourquin 1994
L. Bourquin, *Noblesse seconde et pouvoir en Champagne aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, 1994.

Boyer 1957
J. Boyer, « Peintres et sculpteurs flamands à Aix-en-Provence aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 26, 1-2, 1957, p. 41-73.

Boyer 1970
J. Boyer, *La peinture et la gravure à Aix-en-Provence aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles (1530-1790)*, thèse, Faculté des Lettres, Aix-en-Provence, 1970.

Boyer 1971
J. Boyer, « La peinture et la gravure à Aix-en-Provence aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles », *Gazette des Beaux-Arts*, 78, 1971, p. 1-188.

Boyer 1985a
J. Boyer, « La peinture à Aix-en-Provence au XVIe siècle. Un retable identifié : l'Adoration des Mages de la Cathédrale Saint-Sauveur », *Le Courrier d'Aix*, 1985, p. 12-16.

Boyer 1985b
J. Boyer, « La peinture à Arles aux XVIe et XVIIe siècles », *Archives de l'Art français*, 27, 1985, p. 139-154.

Boyer 1988
J. Boyer, « Pour en finir avec l'*Adoration des Mages* de la cathédrale Saint-Sauveur », *Le Courrier d'Aix*, 1988, p. 9.

Boyer et Guillaume 2006
S. Boyer et F. Guillaume, *Peintures flamandes, hollandaises et allemandes du musée Calvet, Avignon*, Avignon, 2006.

Boyer 2008
S. Boyer, « Avignon, Musée Calvet. Ouverture de trois nouvelles salles », *Revue des Musées de France. Revue du Louvre*, 3, 2008, p. 15.

Boyer 2011
J.-C. Boyer, « *Fiamminghi* en terre d'oc ? Le cas de la *Sainte Famille* du chanoine Regin », *Peindre en France à la Renaissance I. Les courants stylistiques au temps de Louis XII et de François I^er^*, éd. F. Elsig, 2011, p. 165-171.

Braun 1907
C. Braun, *Catalogue des reproductions inaltérables au charbon d'après les chefs-d'œuvre de la peinture dans les musées d'Europe, les galeries et collections particulières les plus remarquables*, Paris, 1907.

Brégeau et al. 1994
C. Brégeau et al., *Le patrimoine des communes de la Seine-Saint-Denis*, Paris, 1994.

Breton 2011-2013
A. Breton, « Le maître-autel de l'église de l'Oratoire d'Avignon », *Annuaire de la Société des Amis du Palais des Papes*, 88-90, 2011-2013, p. 63-87.

Breton 2013-2014
A. Breton « Tableaux avignonnais à l'épreuve de la Révolution », *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 9, 9, 2013-2014, p. 139-235.

Bribot 1967
L. Bribot, « Les retables peints et sculptés de la région varoise (XV^e^ et XVI^e^ siècles) », *Bulletin de la société d'études scientifiques et archéologiques de Draguignan et du Var*, 12, 1967, p. 20-43.

Brière 1924
G. Brière, *Catalogue des peintures exposées dans les galeries, vol. 1 : école française*, Paris, 1924.

Brosses (de) 1836
Ch. de Brosses, *L'Italie il y a cent ans ou lettres écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740*, Paris, 1836.

Brown 1987
D. A. Brown, *Andrea Solario*, Milan, 1987.

Brunel 2015
G. Brunel, *La peinture française du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle. Catalogue raisonné du Musée Calvet d'Avignon*, Cinisello Balsamo, 2015.

Bryan 1905
M. Bryan, *Byan's dictionary of painters and engravers*, 5, Londres, 1905.

Cabillic et al. 2015
I. Cabillic et al., « Nicolas Cordonnier et le Mystère de sainte Marie de Lorette », *Peindre à Troyes au XVI^e^ siècle*, éd. F. Elsig, Cinisello Balsamo, 2015, p. 57-73.

Campbell 2004
L. Campbell, *The Sixteenth Century Netherlandish Paintings with French Paintings before 1600*, 2, Londres, 2004.

Canron 1858
A. Canron, *Guide de l'étranger dans la ville d'Avignon et ses environs*, Avignon, 1858.

Canron 1876
A. Canron, *Essai historique sur l'abbaye de l'Immaculée Conception de Saint Michel*, Avignon, 1876.

Cantalamessa 1915
G. Cantalamessa, « Il "Cristo con la croce" di Bernardo Luini », *Arte cristiana rivista mensile illustrata*, 1915, p. 98-101.

Carta 2015
F. Carta, « La nation florentine à Notre-Dame-de-Confort », *Lyon Renaissance*, éd. L. Virassamynaïken, Lyon et Paris, 2015, p. 204-209.

Castan 1886
A. Castan, *Musées de Besançon. Catalogue des peintures, dessins, sculptures et antiquités*, Besançon, 1886.

Castan 1889
A. Castan, *Histoire et description des musées de la ville de Besançon*, Paris, 1889.

***Catalogue du musée municipal de Villeneuve* 1896**
Catalogue du musée municipal de Villeneuve-lez-Avignon suivi du guide de l'étranger à Villeneuve, Avignon, 1896.

***Catalogue général des manuscrits* 1900**
Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements : tome XXX. Lyon, Paris, 1900.

***Catalogue général des manuscrits* 1951**
Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements : tome XLIX. Aix-Arles-Avignon (suppléments), Paris, 1951.

Chaillot 1884
A. Chaillot, *Les œuvres d'art dans les églises et chapelles d'Avignon*, Avignon, 1894.

Charbonnier 1994
Les anciennes mesures locales du midi méditerranéen d'après les tables de conversion, éd. P. Charbonnier, Clermont-Ferrand, 1994.

Chédeau 2002
C. Chédeau, « Sur quelques aspects de la production picturale en Bourgogne, Champagne et Provence au XVI^e^ siècle », *La Peinture en Province de la fin du Moyen Age au début du XX^e^ siècle*, éd. J.-P. Lethuillier, Rennes, 2002, p. 205-219.

Chobaut 1939
H. Chobaut, « Documents inédits sur les peintres d'Avignon, du Comtat et de la Provence occidentale de la fin du XIV^ème^ au premier tiers du XVI^ème^ siècle », *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 1939, p. 83-145.

Chouvet 1904
A. Chouvet, *Histoire de la confrérie des Pénitents Blancs d'Avignon*, Roubaix, 1904.

Claustre 2021
J. Claustre, *Faire ses comptes au Moyen Age. Les mémoires de besogne de Colin de Larmoye*, Paris, 2021.

Clément de Ris 1864
L. Clément de Ris, *Les musées de province*, 2, Paris, 1864.

Clifton 1996
J. Clifton, « Vasari on competition », *the Sixteenth Century Journal*, 27, 1996, 1, p. 23-41.

Coffy de Boisdeffre 2012
M.-J. Coffy de Boisdeffre, « La peinture de chevalet en Dauphiné dans la première moitié du XVI^e^ siècle, dans les collections publiques du département de l'Isère », *La pierre et l'écrit*, 23, 2012, p. 167-182.

Colombe 1922
G. Colombe, « Les constructions et réparations de François de Clermont-Lodève. Au Palais des Papes d'Avignon. Recherches critiques et archéologiques », *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 2, 22, 1922, p. 49-68.

Constantin 1890
M. Constantin, *La Sainte église d'Aix et Arles - les paroisses du diocèse d'Aix, leurs souvenirs et leurs monuments*, 1, Aix-en-Provence, 1890.

Conway 1914
W. M. Conway, *The sport of collecting*, New York, 1914.

Cooper 2007
R. Cooper, « Legate's Luxury : the Entries of Cardinal Alessandro Farnese to Avignon and Carpentras, 1553 », *French Ceremonial Entries in the Sixteenth century : Event, Image, Text*, éd. N. Russell et H. Visentin, Toronto, 2007, p. 133-161.

Cordellier et Py 1992
D. Cordellier et B. Py, *Raphaël, son atelier, ses copistes*, Paris, 1992.

Cordellier 2012
D. Cordellier, *Luca Penni. Un disciple de Raphaël à Fontainebleau*, catalogue d'exposition (Paris, Louvre, 8 octobre 2012 - 14 janvier 2013), Paris, 2012.

Cordellier et al. 2007
D. Cordellier et al., *Dessins français du Musée de Darmstadt. XVI^e^, XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, Paris, 2007.

Cordey 1908
J. Cordey, *Inventaire des archives des ducs de Crillon, conservées chez M. le marquis de Grammont*, Paris, 1908.

Cortez 1888
F. Cortez, « Quelques artistes peintres, verriers, sculpteurs du commencement du XVI^e^ siècle à Saint-Maximin (Var) », *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, 1888, p. 375-399.

Coulet 1957
N. Coulet, « La désolation des églises de Provence », *Provence historique*, VII, 1957, p. 34-52, 123-141.

Coulondres 1875
A. Coulondres, « La Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon. Notice historique et documents », *Comptes-rendus de la Société scientifique et littéraire d'Alais*, 1875, p. 129-185.

Courtet 1876
J. Courtet, *Dictionnaire géographique, géologique, historique, archéologique et biographique des communes du département de Vaucluse*, Avignon, 1876.

Crowe, Cavalcaselle et Borenius 1912
J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle et T. Borenius, *A history of painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, Londres, 1912.

Cuzin 1983
J.-P. Cuzin, « Raphaël et l'art français : Introduction au catalogue », *Raphaël et l'art français*, catalogue d'exposition (Paris, Galeries du Grand Palais, 15 novembre 1983 - 13 février 1984), éd. J.-P. Cuzin et D. Cordellier, Paris, 1983, p. 47-65.

Dacos 2003
N. Dacos, « Un Bourguignon à Bruxelles, à Aix-en-Provence et à Rome : Pierre Malet », *Les Cahiers d'Histoire de l'Art*, 1, 2003, p. 25-48.

Dacos 2016
N. Dacos, *Artisti stranieri a Roma nel '500. Il decoro di Palazzo Ricci-Saccheti*, éd. C. Bossu, W. Bracke et C. Leporati, Milan, 2016.

Degenhart et Schmidt 1968
B. Degenhart et A. Schmidt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450*, Berlin, 1968.

Delieuvin 2017
V. Delieuvin, « Andrea Solario en Normandie », *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges d'Amboise bibliophile et mécène*, éd. F. Calame-Levert, M. Hermant et G. Toscano, Paris, 2017, p. 95-99.

Della Pergola 1959
P. Della Pergola, *Galleria Borghese : i dipinti*, Rome, 1959.

Deloye 1858
A. Deloye, *Notice des tableaux et des portraits exposés dans les galeries du Muséum-Calvet de la Ville d'Avignon*, Avignon, 1858.

Deloye 1879
A. Deloye, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Muséum-Calvet à Avignon*, Avignon, 1879.

Demaison 1911
L. Demaison, « Saint-Remi de Reims », *Guide du congrès Reims en 1911*, éd. L. Demaison, E. Lefèvre-Pontalis, H. Jadar et L. Broche, Caen, 1911, p. 52-93.

Demonts et Huteau 1923
L. Demonts et L. Huteau, *Catalogue général des peintures (tableaux et peintures décoratives) exposées dans les galeries du musée national du Louvre*, Paris, 1923.

Destot et Foucart 1994
M. Destot et J. Foucart, *Peintures des écoles du Nord : la collection du Musée de Grenoble*, Paris, 1994.

Devic et Vaissète 1841
C. Devic et J. Vaissète, *Histoire générale du Languedoc*, 3, éd. A. du Mège, Toulouse, 1841 [1733 et 1737].

Dijon 1990
La peinture en Bourgogne au XVI^e siècle, catalogue d'exposition (Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1990), éd. M. Guillaume, Dijon, 1990.

Doré 1921
R. Doré, *L'Art en Provence dans le Comtat Venaissin et dans le Comté de Nice*, Paris, 1921.

Dubois de Groër 1996
A. Dubois de Groër, *Corneille de La Haye dit Corneille de Lyon (1500/1510-1575)*, Paris, 1996.

Duhamel 1879
L. Duhamel, « Inventaire du trésor de l'église métropolitaine d'Avignon au XVI^e siècle (1511-1546) », *Réunion des sociétés savantes de la France et de l'étranger*, 1879, p. 270-296.

Duhamel 1889
L. Duhamel, « Origines du musée d'Avignon », *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements*, 1889, p. 664-680.

Duhamel 1914
L. Duhamel, *Inventaire-sommaire des archives départementales de Vaucluse. Série G*, 1, Avignon, 1914.

Duhamel, Imbert et de Font-Reault 1954
L. Duhamel, L. Imbert, et J. de Font-Reault, *Inventaire sommaire des Archives départementales du département de Vaucluse / Tome II, Archevêché (suite) Chapitre, Cathédrale, Séminaire et Inquisition d'Avignon*, Avignon 1954.

Duplessis 1861
G. Duplessis, *Histoire de la gravure en France*, Paris, 1861.

Dussieux 1856
L. Dussieux, *Les peintres français à l'étranger. Recherches sur leurs travaux et leur influence en Europe*, Paris, 1856.

Elsig 2002
F. Elsig, « La peinture en Savoie et en Franche-Comté durant la première moitié du XVI^e siècle », *La Renaissance en Savoie : les arts au temps du duc Charles II (1504-1553)*, éd. M. Natale et F. Elsig, Genève, 2002, p. 77-94.

Elsig 2011
F. Elsig, « Grégoire Guérard et la peinture à Troyes », *Peindre en France à la Renaissance : I. Les courants stylistiques au temps de Louis XII et François I^er*, éd. F. Elsig, Cinisello Balsamo, 2011.

Elsig et Lopes 2014
F. Elsig et V. Lopes, « Le métier du peintre en France du XV^e au XVIII^e siècle », *Catalogue raisonné des peintures françaises du XVe au XVIIIe siècle. Musée des Beaux-Arts de Lyon*, Paris, 2014, p. 11-23.

Elsig 2015
F. Elsig, « Une tradition locale ? », *Peindre à Troyes au XVI^e siècle*, éd. F. Elsig, Cinisello Balsamo, 2015, p. 17-25.

Elsig 2016
F. Elsig, *La peinture dans le duché de Savoie à la fin du Moyen Age (1416-1536)*, Cinisello Balsamo, 2016.

Elsig 2017
F. Elsig, *Grégoire Guérard*, Cinisello Balsamo, 2017.

Elsig 2019a
F. Elsig, « Le renouveau », *Peindre à Avignon aux XV^e-XVI^e siècles*, éd. F. Elsig, Cinisello Balsamo, 2019, p. 181-187.

Elsig 2019b
F. Elsig, « Le Maître des Jacobins de Troyes », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LXXXI, 2019, 3, p. 447-455.

Elsig 2020
F. Elsig, « Sous François I^er et Henri II », *Peindre à Toulouse aux XV^e-XVI^e siècles*, éd. F. Elsig, Cinisello Balsamo, 2020, p. 175-183.

Errera 1920-1921
I. Errera, *Répertoire des peintures datées*, 1, Bruxelles, 1920-1921.

Esquieu 1980
Y. Esquieu, « Autour des Noëls de Notre-Dame-des-Doms : la musique des campagnes provençales au XVI^e siècle », *Provence historique*, 121, 1980, p. 237-250.

Esser 1986
W. Esser, *Die Heilige Sippe. Studien zu einem mittelalterlichen Bildthema in Deutschland und den Nederlande*, thèse dactylographiée, Bonn, 1986.

Expilly 1763
J.-J. Expilly, *Dictionnaire géographique, historique et politique des Gaules et de la France*, 1, Avignon, 1763.

Expilly 1766
J.-J. Expilly, *Dictionnaire géographique, historique et politique des Gaules et de la France*, 4, Amsterdam, 1766.

Fagnart 2009
L. Fagnart, *Léonard de Vinci en France : collections et collectionneurs : XV^e^-XVII^e^ siècles*, Rome, 2009.

Favre-Brun 2013
Favre-Brun, *Architecture virtuelle et représentation de l'incertitude : analyse des solutions de visualisation de la représentation 3D. Application à l'église de la chartreuse de Villeneuve lez Avignon (Gard) et à l'abbaye Saint-Michel de Cuxa (Pyrénées-Orientales)*, thèse de doctorat, dir. A. Hartmann-Virnich et M. Florenzano, Université d'Aix-Marseille, Aix-en-Provence et Marseille, 2013.

Ferroni 2018
G. Ferroni, « Journeys of Books, Voices of Tolerance: An Outline of Marco Antonio Flaminio's European Reception », *Fruits of migration : heterodox Italian Migrants and Central European Culture 1550-1620*, Leyde et Boston, 2018, p. 232-261.

Finney 1909
F. N. Finney, *Letters from across the Sea, 1907-1908*, Philadelphie, 1909.

Flandreysy (de) 1903
J. de Flandreysy, *La Vénus d'Arles et le Museon Arlaten*, Paris, 1903.

Fontanié 1896
P. Fontanié, « Avignon », *Bulletin archéologique et historique de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne*, 1896, p. 67-81.

Forbin (de) et Y. Pauwels 1997
Les entrées solennelles à Avignon et Carpentras, XVI^e^-XVIII^e^ siècles, éd. F. de Forbin et Y. Pauwels, catalogue d'exposition (Avignon, Bibliothèque municipale, 18 septembre - 24 octobre 1997), Avignon, 1997.

Forbin (de) 1997
F. de Forbin, « Avant-propos », *Les entrées solennelles à Avignon et Carpentras, XVI^e^-XVIII^e^ siècles*, éd. F. de Forbin et Y. Pauwels, catalogue d'exposition (Avignon, Bibliothèque municipale, 18 septembre - 24 octobre 1997), Avignon, 1997, p. 7-11.

Formigé 1909
J. Formigé, *Rapport sur la Chartreuse de Villeneuve lez Avignon (Gard)*, Paris, 1909.

Frémont 1890
L. Frémont, « Mélanges », *Revue de Champagne et de Brie*, 2, 1890, p. 78-80.

Frizzoni 1899
G. Frizzoni, « Rassegna d'insigni artisti italiani a ricordo dell'incremento dato ai musei di Milano dal direttore Giuseppe Bertini » *L'arte*, 1899, p. 147-158.

Gagnière 1968
S. Gagnière, *L'art religieux en Vaucluse*, Avignon, 1968.

Gagnière et al. 1979
S. Gagnière et al., *Histoire d'Avignon*, Aix-en-Provence, 1979.

Gaide 1934
Gaide, « Note sur une noble figure avignonnaise : le Père jésuite Alexandre de Rhodes » *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 34, 1934, p. 199-211.

Gardner von Teuffel 1987
C. Gardner von Teuffel, « An early description of Sebastiano's Raising of Lazarus at Narbonne », *The Burlington Magazine*, 129, 1008, 1987, p. 185-186.

Germain 1904
A. Germain, « Les miniatures de Jean Fouquet », *Revue bleue, revue politique et littéraire*, 5, 1, 1904, p. 506-512.

Germain 1907
A. Germain, *Les Clouet : biographie critique*, Paris, 1907.

Gerspach 1902
E. Gerspach, « Le musée de la villa Borghese », *Les Arts ; revue mensuelle des musées, collections, expositions*, 1902, p. 26-32.

Gibert 1901
H. Gibert, « Monuments religieux de la ville d'Aix », *Inventaire des richesses d'art de la France. Provence. Monuments religieux*, 3, Paris, 1901, p. 171-235.

Gillet 1912
L. Gillet, *Histoire artistique des ordres mendiants. Etudes sur l'art religieux en Europe du XIII^e^ au XVII^e^ siècles*, Paris, 1912.

Girard 1908
J. Girard, *Les Etats du Comté Venaissin depuis leurs origines jusqu'à la fin du XVI^e^ siècle*, Paris, 1908.

Girard 1909
J. Girard, *Catalogue des tableaux exposés dans les galeries du Musée-Calvet d'Avignon*, Avignon, 1909.

Girard et Requin 1910
J. Girard et H. Requin, « L'ancien couvent des Dominicains d'Avignon », *Congrès archéologique de France : LXXVI^e^ session tenue à Avignon en 1909 par la Société française d'archéologie*, 2, 1910, p. 299-331.

Girard et Requin 1912
J. Girard et H. Requin, « Le couvent des Dominicains d'Avignon », *Annales d'Avignon et du Comtat venaissin*, 1912, p. 81-96.

Girard 1924a
J. Girard, *Avignon, histoire sommaire et guide des monuments*, Avignon, 1924.

Girard 1924b
J. Girard, *Catalogue illustré du musée Calvet de la ville d'Avignon*, Avignon, 1924.

Girard 1930
J. Girard, *Avignon, ses monuments, ses hôtels, ses trésors d'art*, Marseille, 1930.

Girard 1931
J. Girard, *Le musée d'Avignon. Musée Calvet*, Paris, 1931.

Girard 1933
J. Girard, *L'art de la Provence*, Paris, 1933.

Girard 1955
J. Girard, *Histoire du musée Calvet*, Avignon, 1955.

Girard 1957
J. Girard, *Les Baroncelli d'Avignon*, Avignon, 1957.

Girard 1988
A. Girard, *Le musée de Villeneuve-lès-Avignon*, Villeneuve-lès-Avignon, 1988.

Girard 1989
A. Girard, « Les chartreux, l'art et la spiritualité autour d'Avignon », *Les chartreux et l'art. XIV^e^ - XVIII^e^ siècle. Actes du Xe colloque international d'histoire et de spiritualité cartusiennes (Villeneuve-lès-Avignon, 15-18 septembre 1988)*, éd. A. Girard et D. Le Blévec, Paris, 1989, p. 19-37.

Girard 1996
A. Girard, « Un musée départemental d'art sacré. Le programme muséographique du Musée d'art sacré du Gard », *Revue d'histoire de l'Eglise de France*, 82, 208, 1996, p. 109-124.

Gloton, Homet et Pomey 1988
M.-C. Gloton, M.-C. Homet et M. Pomey, « A propos de l'Adoration des Mages de Saint-Sauveur : d'une attribution à l'autre », *Le Courrier d'Aix*, 43, 2271, 21 mai 1988, p. 1.

Gnoli 1908
U. Gnoli, « L'arte italiana in alcune gallerie francesci in Provincia », *Rassegna d'Arte*, 1908, p. 186-193.

Godard 1910
A. Godard, *Les Madones Comtadines*, Paris, 1910.

Goffen 2002
R. Goffen, *Renaissance rivals : Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven, 2002.

Gonse 1900
L. Gonse, *Les chefs-d'œuvre des musées de France*, Paris, 1900.

Guédy 1885
Th. Guédy, *Musées de France et collections particulières*, Paris, 1885.

Guérin 1829
J. Guérin, *Panorama d'Avignon, de Vaucluse, du Mont-Ventoux et du Col-Longet suivi de quelques vues des Alpes françaises*, Avignon, 1829.

Guichenon 1650
S. Guichenon, *Histoire de Bresse et de Bugey*, Lyon, 1650.

Guidini-Raybaud 2003
J. Guidini-Raybaud, *Pictor et veyrerius, le vitrail en Provence occidentale XII^e - XVII^e siècles*, Paris, 2003.

Guiffrey 1909
J. Guiffrey, *Le musée du Louvre, les peintures, les dessins, la chalcographie*, Paris, 1909.

Guilhermet (de) 1960
M. de Guilhermet, *L'installation d'une famille florentine à Avignon au XV^e siècle : les Pérussis*, Aix-en-Provence, 1960.

Haitze (de) 1679
P. J. de Haitze, *Les curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix*, Aix-en-Provence, 1679.

Haitze (de) 1883
P.J. de Haitze, *Histoire de la ville d'Aix, capitale de la Provence* (manuscrit de la fin du XVII^e siècle), Aix-en-Provence, 1883.

Hallays 1909
A. Hallays, *Avignon et le Comtat-Venaissin*, Paris, 1909.

Hallays 1911
A. Hallays, « Le centenaire du musée Calvet », *Revue de l'art ancien et moderne*, 1911, p. 241-258.

Heinich 1990
N. Heinich, « Académisation et provincialisation des carrières de peintres en Provence au XVII^e siècle », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 45, 6, 1990, p. 1301-1315.

Hermant 2009
M. Hermant, « La sculpture en Champagne septentrionale », *Le Beau XVI^e siècle. Chefs-d'oeuvre de la sculpture en Champagne*, Troyes, 2009, p. 152-163.

Hermant 2013
M. Hermant, *Art, artistes et commanditaires en Champagne du Nord (milieu du XV^e - fin du XVI^e siècle)*, thèse de doctorat, 4 vol., dir. G-M. Leproux, Ecole pratique des Hautes Etudes, Paris, 2013.

Hérold 2015
M. Hérold, « Les recherches sur le vitrail "troyen" du premier XVI^e siècle (vers 1490-1520). Essai de bilan », *Peindre à Troyes au XVIe siècle*, éd. F. Elsig, Cinisello Balsamo 2015, p. 37-55.

Hevesy (de) 1930
A. de Hevesy, « Les élèves de Léonard de Vinci. Andrea Solario », *Gazette des Beaux-Arts*, 1923, p. 170-183.

Hirst 1981
M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, 1981.

***Histoire abrégée des martirs françois* 1684**
Histoire abrégée des martirs françois du tems de la Reformation, Amsterdam, 1684.

***Histoire de la noblesse du Comté-Venaissin* 1750**
Histoire de la noblesse du Comté-Venaissin, d'Avignon et de la principauté d'Orange, 3, Paris, 1750.

Honoré 1553
H. Honoré, *La magnifique entrée du reverendissime et très illustre seigneur, Monseigneur Alexandre, Cardinal de Farnez, Vichancelier du Sainct siege apostolique, et Legat de la ville et Cité d'Avignon, faicte en icelle le xvi mars 1553*, Avignon, 1553.

Hourticq 1911
L. Hourticq, *Art in France*, Londres, 1911.

Hourticq 1921
L. Hourticq, *Les tableaux du Louvre : histoire-guide de la peinture, contenant 133 reproductions et 2 plans*, 1921.

Hozier (d') 1738
L.-P. d'Hozier, *Armorial général de la France. Registre premier, première partie*, Paris, 1738.

Hymans 1884
H. Hymans, *Le Livre des peintres de Carel van Mander. Vie des peintres flamands, hollandais et allemands (1604). Traduction, notes et commentaires*, Paris, 1884.

Iacono et Furone 1999
G. Iacono et S. E. Furone, *Les marchands banquiers florentins et l'architecture à Lyon au XVI^e^ siècle*, Paris, 1999.

***Inauguration* 1869**
Inauguration du Musée municipal de Villeneuve-lez-Avignon et discours prononcés en cette circonstance par Monseigneur Plantier évêque de Nîmes & M. le Vicomte Henri de Pontmartin, suivis du règlement du musée et du catalogue du musée et du guide de l'étranger dans Villeneuve, Nîmes, 1869.

Jalat 1872
V.-G. Jalat, *Guide du voyageur dans sa visite à l'église paroissiale de L'Isle-sur-Sorgue*, Avignon, 1872.

Jalat 1877
V.-G. Jalat, *Monographie de l'église paroissiale Isle-sur-Sorgue*, Avignon, 1877.

Joudou 1853
J.-B. Joudou, *Essai sur l'histoire de la ville d'Avignon*, Avignon, 1853.

Julia 1978
D. Julia, « Marc Venard, *L'Eglise d'Avignon au XVI^e^ siècle*. Thèse pour le doctorat-ès-lettres soutenue devant l'Université de Paris-Sorbonne, le 11 juillet 1977 », *Revue d'histoire de l'Eglise de France*, 64, 172, 1978, p. 168-176.

Karpinski 1989
C. Karpinski, « The print in Thrall to its Original : a Historiographic Perspective », *Studies in the History of Art*, 20, 1989, p. 101-109.

Kiss 2011
I. Kiss, « Les débuts de Simon de Châlons : quelques pistes de recherche », *Peindre en France à la Renaissance I. Les courants stylistiques au temps de Louis XII et de François I^er^*, Cinisello Balsamo, 2011, p. 147-163.

Klapisch-Zuber 2016
C. Klapisch-Zuber, « Disciples, fils, travailleurs. Les apprentis peintres et sculpteurs italiens au XV^e^ et XVI^e^ siècle », *Mélanges de l'Ecole française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines*, 181, 1, 2016, p. 137-143.

Kovalevsky et Léonelli 2015
S. Kovalevsky et M.-C. Léonelli, *Le Couronnement de la Vierge*, Arles, 2015.

La Chenaye-Desbois (de) 1774
F. de la Chenaye-Desbois, *Dictionnaire de la noblesse*, 7, Paris, 1774.

La Coste-Messelière (de) 1973
R. de La Coste-Messelière, « Objets d'art populaire et œuvres d'art en relation avec le pèlerinage de Compostelle (résumé) », *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1971, 1973, p. 92-95.

Labande et Mazerolle 1891
L.-H. Labande et F. Mazerolle, *Ville d'Avignon. Exposition des arts rétrospectifs*, catalogue, Avignon, 1891.

Labande 1894
L.-H. Labande, *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Avignon*, 1, Paris, 1894.

Labande 1913
L.-H. Labande, « L'ameublement provençal », *Gazette des Beaux-Arts*, 1913, p. 401-414.

Labande 1932
L.-H. Labande, *Les Primitifs français. Peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale*, t.1, Marseille, 1932.

Laborde 1850
L. de Laborde, *Les comptes des bâtiments du roi (1528-1571) suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les beaux arts au XVI^e^ siècle*, 1, Paris, 1850.

Laclotte 1960
M. Laclotte, *L'école d'Avignon : la peinture en Provence aux XIV^e^ et XV^e^ siècles*, Paris, 1960.

Laclotte 1965
M. Laclotte, *Le Seizième siècle européen*, Paris, 1965.

Laclotte et Thiébaut 1983
M. Laclotte et D. Thiébaut, *L'école d'Avignon*, Paris, 1983.

Lafenestre et Richtenberg 1877
G. Lafenestre et E. Richtenberg, « La peinture française dans la collection Primoli », *L'Ami des Monuments et des Arts parisiens et français. Excursions d'érudits, d'artistes, d'amateurs*, Paris, 1877, p. 177-192.

Lafenestre 1904
G. Lafenestre, *Les primitifs à Bruges et à Paris, 1900-1902-1904, vieux maîtres de France et des Pays-Bas*, Paris, 1904.

Lafenestre et Richtenberg 1905
G. Lafenestre et E. Richtenberg, *La peinture en Europe, catalogues raisonnés des œuvres principales conservées dans les musées, collections, édifices civils et religieux, Rome*, Paris, 1905.

Laincel 1872
L.-E. Laincel, *Avignon : le Comtat et la principauté d'Orange*, Paris, 1872.

Lancrenon 1844
J.-F. Lancrenon, *Catalogue des peintures et dessins du musée de Besançon*, Besançon, 1844.

Lancrenon 1850
J.-F. Lancrenon, *Catalogue des peintures, dessins et sculptures du Musée de Besançon*, Besançon, 1850.

Lancrenon 1853
J.-F. Lancrenon, *Catalogue des peintures, dessins et sculptures du Musée de Besançon*, Besançon, 1853.

Lancrenon 1858
J.-F. Lancrenon, *Catalogue des peintures, dessins et sculptures du Musée de Besançon*, Besançon, 1858.

Lancrenon 1865
J.-F. Lancrenon, *Musées de Besançon. Catalogue des peintures, dessins et sculptures*, Besançon, 1865.

Lancrenon et Castan 1879
J.-F. Lancrenon et A. Castan, *Musées de Besançon. Catalogue des peintures, dessins et sculptures*, Besançon, 1879.

Lapidus 1987
A. Lapidus, « La propriété de la monnaie : doctrine de l'usure et théorie de l'intérêt », *Revue économique*, 36, 6, 1987, p. 1095-1110.

Larraz 2019
C. Larraz, « Deux propositions pour Simon de Châlons », *Peindre à Avignon aux XV^e^-XVI^e^ siècles*, éd. F. Elsig, Cinisello Balsamo, 2019, p. 199-209.

Laurens 1847
J.-B, Laurens, « Carpentras », *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, 1847, p. 49-62.

Le Blévec 1989
D. Le Blévec, « Les chartreux et l'art », *Les chartreux et l'art. XIV^e^ - XVIII^e^ siècle. Actes du X^e^ colloque international d'histoire et de spiritualité cartusiennes (Villeneuve-lès-Avignon, 15-18 septembre 1988)*, éd. A. Girard et D. Le Blévec, Paris, 1989, p. 11-16.

Le Blévec et Girard 1986
D. Le Blévec et A. Girard, *Chartreuses du pays d'Avignon : Valbonne, Bonpas, Villeneuve-lès-Avignon*, Salzbourg, 1986.

Le Gras 1952
Ch. Le Gras, « La fin des confréries des Pénitents Noirs et des Pénitents Blancs d'Avignon », *Provence historique*, t.2, fasc. 7, 1952, p. 20-32.

Le Peillet 2012
D. Le Peillet, « Autour de l'Adoration des bergers, Jean Boucher, Etienne Pinardeau : peindre, transmettre, conférence au musée St-Vic, St-Amand-Montrond, 19 sept. 2012 »,

(« Une heure, une œuvre »), dactyl. non paginée dans la documentation du musée Calvet.

Le Roy Ladurie 1966
E. Le Roy Ladurie, *Les paysans de Languedoc*, 2 vol., Paris, 1966.

Legrand 2004
G. Legrand, *Renaissance art*, Edinburgh, 2004.

Lejeune 1863-1864
T. Lejeune, *Guide théorique et pratique de l'amateur de tableaux, étude sur les imitateurs et les copistes*, 3, Paris, 1863-1864.

Léonelli 2019
M.-C. Léonelli, « L'apport de l'érudition locale à l'étude de la peinture du XVI^e siècle en Provence », *Peindre à Avignon aux XV^e-XVI^e siècles*, éd. F. Elsig, 2019, p. 17-27.

Leproux 1988
G.-M. Leproux, *Recherches sur les peintres verriers parisiens de la Renaissance : 1540-1620*, Genève, 1988.

Leroy 1937
A. Leroy, *Histoire de la peinture française au Moyen Âge et à la Renaissance, son évolution et ses maîtres*, Paris, 1937.

Lesselier 1931
J. Lesselier, « Jean de Chevenières, sculpteur et architecte de l'église Saint-Louis-des-Français à Rome », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 48, 1931, p. 233-267.

Lestrade 1904
J. Lestrade, « Pages d'histoire et d'art sur Saint-Sernin de Toulouse », *Revue des Pyrénées et de la France méridionale*, 1904, p. 297-318.

Leszczynska 2002
D. Z. Leszczynska, *L'« Incrédulité de Saint Thomas » de Simon de Châlons au Musée du Louvre. Etude historique et technique. Restauration.*, dir. N. Volle, Ecole du Louvre, Paris, 2002.

Lethuillier 2002
J.-P. Lethuillier, *La peinture en province : de la fin du Moyen Âge au XX^e siècle*, Rennes, 2002.

Leutrat 2007
E. Leutrat, *Les débuts de la gravure sur cuivre en France : Lyon 1520-1565*, Genève, 2007.

Lhote 1870
A. Lhote, *Biographie châlonnaise avec documents inédits*, Châlons-sur-Marne, 1870.

Loche 1996
R. Loche, *Catalogue raisonné des peintures et pastels de l'Ecole française, XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, 1996.

Loire 1988
S. Loire, « Provençal Sixteenth-Century Painting. Avignon », *The Burlington Magazine*, 130, 1025, 1988, p. 649-650.

Longhi 1928
R. Longhi, *Precisioni nelle gallerie italiane : R. Galleria Borghese*, Rome, 1928.

Lopes 2019
V. Lopes, « Henri Guigues : analyse matérielle des volets du Musée d'art et d'histoire de Genève », *Peindre à Avignon aux XV^e-XVI^e siècles*, éd. F. Elsig, Cinisello Balsamo, 2019, p. 189-197.

Lopez 1994
E. Lopez, *Culture et sainteté : Colette de Corbie, 1381-1447*, Saint-Etienne, 1994.

Lopez 1995
E. Lopez, « Colette de Corbie réformatrice du second ordre », *Sainte Claire en Languedoc-Roussillon*, M.-E. Bréjon de Lavergnée, éd. C. Lapeyre, J. Le Pottier, M. Sainte-Marie, Paris, 1995, p. 171-179.

Lossky 1979
B. Lossky, *Le maniérisme en France et en Europe du Nord*, Genève, 1979.

Mahuet 1675
J. Mahuet, *Traité de la Compagnie de MM. les Pénitents blancs d'Avignon, fait par un religieux du couvent des FF. Prescheurs d'Avignon*, Avignon, 1675.

Mahuet 1678
J. Mahuet, *Predicatorum Avenionense FF. Praedicatorum seu historia conventus Avenionensis*, Avignon, 1678.

Maignien 1887
E. Maignien, *Les artistes grenoblois : architectes, armuriers, brodeurs, graveurs, musiciens, orfèvres, peintres, sculpteurs, tapissiers, tourneurs, etc. ; notes et documents inédits*, Grenoble, 1887.

Maillet 1933
G. Maillet, *Histoire de la peinture religieuse en France*, Paris, 1933.

Malaguzzi Valeri 1908
F. Malaguzzi Valeri, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*, Bergame, 1908.

Mâle 1908
E. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1908.

Malgouyres 1998
Ph. Malgouyres, *Peintures et sculptures d'Italie. Collections du XV^e^ au XIX^e^ siècle. Musée Calvet*, Avignon, 1998.

Marette 1961
J. Marette, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du XII^e^ au XVI^e^ siècle*, Paris, 1961.

Marignane 1936
M. Marignane, *Nicolas Froment*, Paris, 1936.

Marignane 1938
M. Marignane, *Le Maître de la Pietà de Villeneuve, de l'Annonciation d'Aix révélé, Enguerrand Charonton*, Paris, 1938.

Marseille 1862
Trésors de l'art de la Provence, catalogue d'exposition (Marseille, Musée des Beaux-Arts 1861), éd. M. Chaumelin, Marseille, 1862.

Marseille 1906
L'Art provençal à l'exposition coloniale, catalogue d'exposition (Marseille, Grand Palais), Marseille, 1906.

Marseille 1987
La peinture en Provence au XVI^e^ siècle, catalogue d'exposition (Marseille, Centre de la Vieille-Charité, 15 décembre 1987-23 février 1988), éd. M.-C. Léonelli, M.-P. Vial, H. Pichou, Marseille, 1987.

Mason et Natale 1984
Raphaël et la seconde main : Raphaël dans la gravure du XVI^e^ siècle, simulacres et prolifération, Genève et Raphaël, éd. R. M. Mason et M. Natale, Genève, 1984.

Mathe et al. 2001
C. Mathe, M.-S. Pistre, P. Archier, C. Vieillecazes, « Chimie et art : étude d'une œuvre provençale du XVI^e^ siècle », *Etudes vauclusiennes*, 66, 2001, p. 51-56.

Mathieu-Castellani 1977
G. Mathieu-Castellani, « Statut et fonction du modèle. Quelques réflexions sur une poétique de la reproduction », *Cahiers de l'U.E.R. Froissart*, 2, 1977, p. 5-20.

Maurin 1839
E. F. Maurin, *Notice historique et description de la Métropole Saint-Sauveur d'Aix, retraçant l'histoire des monuments d'Aix-en-Provence*, Aix, 1839.

McNair 1987
P. McNair, « Benedetto da Mantova, Marcantoni Flaminio, and the "Beneficio di Cristo" : A Developing Twentieth-century Debate Reviewed », *The Modern Language Review*, 1987, p. 614-624.

Meier-Graefe et Klossowski 1908
J. Meier-Graefe et E. Klossowski, *La collection Cheramy, catalogue raisonné précédé d'études sur les maîtres principaux de la collection*, Munich, 1908.

Meras 2002
M. Meras, « Conférence du 21 décembre 2000 : une famille florentine à Lyon à la Renaissance : les Gadagne », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2002, 1, p. 13-15.

Mesuret 1965
R. Mesuret, « Les primitifs du Languedoc. Essai de catalogue », *Gazette des Beaux-Arts*, 65, 1965, p. 1-38.

Meyer 1989
V. Meyer, « Gravures d'interprétation ou de reproduction ? Invention, traduction et copie : réalités historiques et techniques », *Travaux de l'Institut d'histoire de l'art de Lyon*, 12, 1989, p. 41-46.

Meyer 2001
V. Meyer, « Les copies de Nicolas Cochin », *Nouvelles de l'estampe*, 2001, p. 33-52.

Meynet 1801
V. Meynet, *Notice historique des tableaux qui se trouvent au musée d'Avignon*, Avignon, 1801.

Micallef 2012
F. Micallef, *L'Europe des possibles. Crises et compétitions politiques pendant les affaires de Provence (1580-1610)*, thèse de doctorat, dir. W. Kaiser, Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne, 2012.

Michel 1911
Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, 4, éd. A. Michel, Paris, 1911.

Michiels 1873
A. Michiels, « Simon de Châlons, peintre français du XVI[e] siècle », *Revue de France*, 7, 1873, p. 324-335.

Michiels 1877
A. Michiels, *L'art flamand dans l'Est et le Midi de la France. Rapport au gouvernement français*, Paris, 1877.

Middeldorf Kosegarten 1980.
A. Middeldorf Kosegarten, « The origins of artistic competitions in Italy », *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, 1, Florence, 1980, p. 167-186.

Migeon 1900
G. Migeon, « L'Exposition rétrospective de l'art français », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 1900, p. 369-378.

Milan-Paris 1998
Francesco Salviati (1510-1563) o la bella maniera, catalogue d'exposition (Rome, Villa Médicis, 29 janvier-29 mars 1998 ; Paris, musée du Louvre, 30 avril-29 juin 1998), Milan-Paris, 1998.

Mille 1883
J.-B. Mille, *Notre Métropole ou monographie historique et descriptive de la Basilique métropolitaine Saint-Sauveur*, Aix, 1883.

Millin 1807
A.-L. Millin, *Voyage dans les départements du Midi de la France*, 1-2, Paris, 1807.

Miltoun 1905
F. Miltoun, *The Cathedrals of Southern France*, Boston, 1905.

Mognetti 2003
E. Mognetti, « Italianisme(s) dans la sculpture avignonnaise de Francesco Laurana à Imbert Boachon », *Du gothique à la Renaissance. Architecture et décor en France (1470-1550). Actes du colloque de Viviers - 20-23 septembre 2001*, éd. Y. Esquieu, Aix-en-Provence, 2003, p. 17-32.

Monbeig Goguel et al. 2001
Francesco Salviati et la bella maniera. Actes des colloques de Rome et de Paris (1998), éd. C. Monbeig Goguel et al., Paris, 2001.

Monfalcon 1847
J.-B. Monfalcon, *Histoire de la ville de Lyon*, 1, Paris, 1847.

Monmerqué 1862
L. Monmerqué, *Lettres de Madame de Sévigné de sa famille et de ses amis*, 1, Paris, 1862.

Montbrison 1991
Renaissance européenne et phénomènes religieux, 1450-1650, éd. Association du centre culturel de la ville de Montbrison, Montbrison, 1991.

Moreno et Stefani 2000
P. Moreno et C. Stefani, *The Borghese Gallery*, Milan, 2000.

Moreri 1745
L. Moreri, *Le grand dictionnaire historique, ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, 8, Paris, 1745.

Moreri 1759
L. Moreri, *Le grand dictionnaire historique, ou le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*, 7, Paris, 1759

Moutonnet 1842
J.-A. Moutonnet, *Notice historique et artistique sur l'église paroissiale de Saint-Agricol dans Avignon*, Avignon, 1842.

Müntz 1859
E. Müntz, « Les tombeaux des papes en France », *Gazette des Beaux-Arts*, 36, 1859, p. 367-387.

Mus 1982
M. Mus, « L'imagerie populaire avignonnaise : un témoin de la sensibilité religieuse des couches populaires à l'époque moderne et au XIX^e^ siècle », *Annales du Midi, revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, 94, 156, 1982, p. 41-60.

Müsch 2002
I. Müsch, *Maleremails des 16. und 17. Jahrhunderts aus Limoges*, Brunswick, 2002.

Nicolle 1901
M. Nicolle, « Les récentes acquisitions du musée du Louvre », *La revue de l'art ancien et moderne*, 10, 1901, p. 276-288.

Nicollet 1913
F. N. Nicollet, *L'Ecole centrale du département des Bouches-du-Rhône, 1793-1803*, Aix, 1913.

Nîmes 1950
Primitifs et peintres du XVI^e^ siècle, Peintures, sculptures, meubles, enluminures, catalogue d'exposition (Nîmes, Musée des Beaux-Arts, 17 juin - 31 août 1950), Nîmes, 1950.

Noet 2006
L. Noet, *Dictionnaire des peintres et sculpteurs de Provence-Alpes-Côte d'Azur* (éd. originale d'A. Alauzen), Marseille, 2006.

Okey 1911
T. Okey, *The Story of Avignon*, Londres, 1911.

Orgel 1981
S. Orgel, « The Renaissance Artist as Plagiarist », *ELH*, 48, 3, 1981, p. 476-495.

Ottino della Chiesa 1996
A. Ottino della Chiesa, *Tout l'œuvre peint de Dürer*, Paris, 1996.

Paillard 1970
Ph. Paillard, « Vie économique et sociale à Salon-de-Provence de 1470 à 1550. Chapitre III. La vie économique », *Provence historique*, 1970, 20, p. 189-223.

Palustre 1882
L. Palustre, « Chronique », *Bulletin monumental, publié sous les auspices de la Société française pour la conservation et la description des monuments historiques*, 1882, p. 730-757.

Panofsky 1987
E. Panofsky, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, Paris, 1987.

Pansier 1912
P. Pansier, « Œuvres charitables d'Avignon », *Annales d'Avignon*, 1912, p. 219-242.

Pansier 1919
P. Pansier « Les débuts de l'imprimerie à Avignon (XV^e^ et XVI^e^ siècles) », *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 1919, p. 153-178.

Papon 1786
J.-P. Papon, *Histoire générale de Provence dédiée aux Etats*, 4, Paris, 1786.

Paris 1900
Catalogue officiel illustré de l'exposition rétrospective de l'art français des origines à 1800, catalogue d'exposition, Paris, 1900.

Paris 1904
Exposition des primitifs français, au Palais du Louvre (Pavillon Marsan) et à la Bibliothèque nationale, catalogue d'exposition (Paris, musée du Louvre et Bibliothèque nationale, 12 avril - 14 juillet 1904), éd. H. Bouchot, Paris, 1904.

Paris 1960
Exposition de 700 tableaux de toutes les écoles antérieures à 1800 tirés des réserves du Département des Peintures, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 1960), éd. Ch. Sterling, A. Hulftegger et H. Adhémar, Paris, 1960.

Paris 1965
Le Seizième siècle européen. Peintures et dessins dans les collections publiques françaises, catalogue d'exposition (Paris, Petit Palais, octobre 1965 - janvier 1966), éd. M. Laclotte, Paris, 1965.

Paris 1983
Raphaël et l'art français, catalogue d'exposition (Paris, Galeries du Grand Palais,

15 novembre 1983 - 13 février 1984), éd. J.-P. Cuzin et D. Cordellier, Paris, 1983.

Paris 1990
Polyptyques : le tableau multiple du Moyen Âge au vingtième siècle, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 27 mars - 23 juillet 1990), éd. M. Laclotte et al., Paris, 1990.

Paris 2004
Primitifs français. Découvertes et redécouvertes, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 27 février - 17 mai 2004), éd. D. Thiébaut, Ph. Lorentz et F.-R.Martin, Paris, 2004.

Parrocel 1862
E. Parrocel, *Annales de la Peinture*, Paris, 1862.

Passerini 1873
L. Passerini *Genealogia e storia della famiglia Guadagni*, Florence, 1873.

Pauwels 2014
Y. Pauwels, « Le thème de l'arc de triomphe dans l'architecture urbaine à la Renaissance, entre pouvoir politique et pouvoir religieux », *Marquer la ville. Signes, traces, empreintes du pouvoir (XIII^e^ - XVI^e^ siècle)*, éd. P. Boucheron et J.-P. Genet, Rome, 2014, p. 181-188.

Péladan 1907
J. Péladan, « La vente du mobilier ecclésiastique. Évêchés et séminaires », *La Revue politique et littéraire*, 7, 20, 1907, p. 634-636.

Pélaquier 1996
E. Pélaquier, *De la maison du père à la maison commune : Saint-Victor-de-la-Coste, en Languedoc rhodanien (1661-1799)*, Montpellier, 1996.

Penjon 1889
A. Penjon, *Avignon, la ville et le Palais des Papes*, Avignon, 1889.

Piancastelli 1891
G. Piancastelli, « Archivio Galleria Borghese. Manoscritto, catalogo dei quadri della Galleria Borghese inscritti nelle Note Fidecommissarie », 1891.

Piot 2017
S. Piot, *La chapelle de la Madeleine à Arles. Etude historique, archivistique, architecturale et patrimoniale*, document PDF, 2017.

Plessier 1901
L. Plessier, « L'Exposition rétrospective de l'Art français au Petit-Palais des Champs Elysées en l'année 1900 », *Procès-verbaux, rapports et communications diverses, Société historique de Compiègn*e, 1901, p. 153-198.

Potier de Courcy 1879
Potier de Courcy, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France, des pairs, grands officiers de la couronne, chevaliers, commandeurs et officiers de l'ordre du Saint-Esprit ; par les PP. Anselme, Ange, et Simplicien*, 9, 2, Paris, 1879.

Provence 2009
J. Provence, « D'orgueil et de dévotion : des oeuvres dans leur contexte », *Le Beau XVI^e^ siècle. Chefs-d'œuvre de la sculpture en Champagne*, Troyes, 2009, p. 19-31.

Raimbaud 1911
M. Raimbaud, « Notes et documents inédits sur les Beaux-Arts en Provence », *Réunion des sociétés savantes des départements*, 1911, p. 58-77.

Ragghianti 1972
C. Ragghianti, « Pertinenze francesi nel Cinquecento », *Gazette des Beaux-Arts*, 27, 12, 1972, p. 3-96.

Réau 1959
L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien : Iconographie des saints (P-Z)*, Paris, 1959.

***Recueil de documents pour servir à l'histoire des Pauvres-Dames…* 1899**
Recueil de documents pour servir à l'histoire des Pauvres-Dames de l'Ordre de Sainte-Claire ; ou, Les Clarisses dans la cité Lyonnaise, Lyon, 1899.

Reinach 1901
S. Reinach, « Les chefs-d'œuvre des musées de France : la peinture », par Louis Gonse, compte-rendu, *Revue Archéologique*, 38, 1901, p. 171-175.

Reinach 1910
S. Reinach, *Répertoire de peintures du Moyen Âge et de la Renaissance (1280-1580)*, 3, Paris, 1910.

Reinaud 1991
J. Reinaud, « Le "Portement de Croix" dans l'œuvre de Simon de Chalons », *Mémoires de l'Académie de Nîmes*, 68, 1991, p. 75-97.

Renouvier 1853-1856
J. Renouvier, *Des types et des manières des maîtres graveurs : pour servir à l'histoire de la gravure en Italie, en Allemagne, dans les Pays-Bas et en France*, Montpellier, 1853-1856.

Reymond 1897
M. Reymond, *Le Palais de Justice de Grenoble : étude sur Martin Claustre et les sculpteurs grenoblois au XVI^e^ siècle*, Grenoble, 1897.

Reynaud 1984
N. Reynaud, « A propos du retable de Boulbon », *Revue du Louvre et des musées de France*, 2, 34, 1984, p. 102-106.

Requin 1887
H. Requin, « La façade et les portes de l'église de Saint-Pierre d'Avignon », *Mémoires de l'académie de Vaucluse*, 1887, p. 151-163.

Requin 1891
H. Requin, « Testament de Simon de Châlons », *Nouvelles archives de l'art français*, 7, 1891, p. 135-140.

Requin 1895a
H. Requin, *Les artistes d'autrefois en Avignon*, Avignon, 1895.

Requin 1895b
H. Requin, « Les artistes d'autrefois. Etude de mœurs », *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 1895, p. 196-208.

Requin 1897
H. Requin, « Le sculpteur Antoine Volard », *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements*, 1897, p. 211-221.

Requin 1898
H. Requin, « Le sculpteur Imbert Boachon », *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements*, 1898, p. 418-427.

Requin 1901
H. Requin, « Eglise de Saint-Pierre à Avignon », *Inventaire des richesses d'art de la France. Provence. Monuments religieux*, t.3, Paris, 1901, p. 143-164.

Requin 1904a
H. Requin, « Le peintre Guigonis », *Réunion des sociétés des beaux-arts des départements*, 1904, p. 510-513.

Requin 1904b
H. Requin, « L'école avignonnaise de peinture (second article) », *La revue de l'art ancien et moderne*, t. 16, 1904, p. 201-218.

Requin 1918
H. Requin, « Elzéar Genêt dit Carpentrasso », *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 18, 1918, p. 1-18.

Revol 1935
G. Revol, « Vienne en Dauphiné. Etude de géographie urbaine », *Les études rhodaniennes*, 11, 3, 1935, p. 257-436.

Reynaud 1984
N. Reynaud, « A propos du retable de Boulbon », *La Revue du Louvre et des musées de France*, 2, 1984, p. 102-106.

Reyne et Bréhier 1986
A. Reyne et D. Bréhier, *La basilique métropolitaine N.-D. des Doms*, Avignon, 1986.

Reyne et Bréhier 2002
A. Reyne et D. Bréhier, *La Métropole Notre-Dame-des-Doms, haut lieu de spiritualité, d'art et d'histoire*, Lyon, 2002.

Rinaldis (de) 1939
A. de Rinaldis, *La R. Galleria Borghese in Roma. Itinerari dei musei e monumenti d'Italia*, 43, Rome, 1939.

Rolle 1865
F. Rolle, *Inventaire-sommaire des archives communales antérieures à 1790, ville de Lyon*, I, Paris, 1865.

Rollo-Koster 2015
J. Rollo-Koster, *Avignon and its papacy 1309-1417 : Popes, Institutions and Society*, Londres, 2015.

Roman 1909
J. Roman, *L'art et les artistes en Dauphiné depuis l'époque gauloise jusqu'à nos jours*, Paris, 1909.

Rondot 1887
N. Rondot, « Les peintres de Troyes dans la première moitié du XVI^e siècle », *Nouvelles archives de l'art français*, 1887, p. 147-171.

Rondot 1888
N. Rondot, *Les peintres de Lyon du XIV^e au XVIII^e siècle*, Paris 1888.

Rondot 1902
N. Rondot, *L'art et les artistes à Lyon du XIV^e au XVIII^e siècle : études posthumes*, Lyon, 1902.

Roques 1960
M. Roques, « Les apports néerlandais dans la peinture médiévale du sud-est de la France », *Revue du Nord*, 42, 166, 1960, p. 293-303.

Roques 1963
M. Roques, *Les apports néerlandais dans la peinture du sud-est de la France, XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Bordeaux, 1963.

Rosenberg 1999
P. Rosenberg, *La pittura in Europa : La pittura francese*, Milan, 1999.

Rouard 1831
E. Rouard, *Notice sur la bibliothèque d'Aix, dite de Méjanes*, Aix-en-Provence, 1831.

Rouchon 2008
O. Rouchon, « Rituels publics, souveraineté et identité citadine. Les cérémonies d'entrée en Avignon (XVI^e-XVII^e siècles) », *Cahiers de la Méditerranée*, 77, 2008, p. 39-59.

Rouen 1992
Musée des Beaux-Arts de Rouen. Guide des collections XVI^e - XVII^e siècles, éd. F. Bergo, M. Pessiot et G. Grandjean, Rouen, 1992.

Rouillard 1996
Ph. Rouillard, « Mailly, Simon de », *The Dictionary of art*, 20, éd. J. Turner, New York, 1996, p. 122.

Roux-Alpheran 1846
F. Roux-Alpheran, *Les rues d'Aix, ou recherches historiques sur l'ancienne capitale de la Provence*, Aix, 1846.

Rusconi 1906
A. Rusconi, *La villa, il museo e la Galleria Borghese*, Bergame, 1906.

Sarti 2005
G. Sarti, *Splendeurs de la peinture italienne 1250-1510*, Paris, 2005.

Scailliérez 2019
C. Scailliérez, « La *Lamentation* de Barbentane, un témoignage du courant flamand à Avignon », *Peindre à Avignon aux XV^e-XVI^e siècles*, éd. F. Elsig, Cinisello Balsamo, 2019, p. 169-175.

Schlegel (de) 1913
L. de Schlegel, *Andrea Solario*, Milan, 1913.

Seguin 1912
F. Seguin, *Dons faits au musée Calvet pendant les années 1886 à 1910*, Avignon, 1912.

Service des Beaux-Arts 1879
Inventaire général des œuvres d'art décorant les édifices du Département de la Seine : Arrondissement de Saint-Denis, éd. Service des Beaux-Arts, Paris, 1879.

Servières (de) 1938
J. de Servières, « L'Excursion des 14 et 15 Mai. Tarascon. - Pont-du-Gard. - Uzès. - Argilliers. - Saint-Privat. - Tavel. », *Provincia: bulletin de la Société de statistique de Marseille*, 18, 1938, p. 99-122.

Sharratt 2005
P. Sharratt, *Bernard Salomon, illustrateur lyonnais*, Genève, 2005.

Simiz 2001
S. Simiz, *Confréries urbaines et dévotion en Champagne (1450-1830)*, Villeneuve-d'Ascq, 2001.

Siret 1874
A. Siret, *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, Paris, 1874.

Sournia et Vayssettes 2006
B. Sournia et J.-L. Vayssettes, *Villeneuve-lès-Avignon. Histoire artistique et monumentale d'une villégiature pontificale*, Paris, 2006.

Sperling 1927
E. M. Sperling 1927, *Catalogue of a Loan of French Primitives and Objects of Art : in Aid of the French Hospital in New York, New York*, 1927.

Clément St-Just 1907
N. Clément St-Just, *Le mémento d'Avignon*, Avignon, 1907.

Sterling 1942
Ch. Sterling, *La peinture française : la peinture du Moyen Âge*, Paris, 1942.

Sterling et Adhémar 1965
Ch. Sterling et H. Adhémar, *La peinture au musée du Louvre : Ecole française / 1 Peintures : XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles*, Paris, 1965.

Suida 1906-1907
W. Suida, « Die spätwerke des Bartolommeo Suardi, gennant Bramantino », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, XXVI, 5, 1906-1907, p. 293-372.

Suida 1920a
W. Suida, « Leonard da Vinci und seine Schule in Mailand II. », *Monatshefte für Kunstwisschenschaft*, 1920, p. 279-297.

Suida 1920b
W. Suida, « Leonard da Vinci und seine Schule in Mailand IV. », *Monatshefte für Kunstwisschenschaft*, 1920, p. 279-297.

Ténougi 1877
F. Ténougi, « Notice sur Villeneuve-lès-Avignon », *Répertoire des travaux de la Société de de statistique de Marseille*, 1877, p.63-69.

Terris 1876
P. Terris, *Sainte Anne d'Apt, ses traditions, son histoire d'après les documents authentiques*, Avignon, 1876.

Thiébaut 1992
D. Thiébaut, « Un artiste florentin au service du cardinal de Tournon : Giovanni Capassini », *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, Munich, 1992, p. 176-185.

Thiébaut 2015
D. Thiébaut, « Entre Provence et Champagne : un nouveau tableau attribué à Nicolas Cordonnier », *Peindre à Troyes au XVI^e^ siècle*, éd. F. Elsig, Cinisello Balsamo, 2015, p. 75-83.

Thieme et Becker 1929
U. Thieme et F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipizig, 1929.

Thivolle 2019
G. Thivolle, *La peinture en Bourbonnais du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle*, Rennes, 2019.

Thomas 1989
B. Thomas, « Monuments et œuvres d'art avignonnais à l'épreuve de la Révolution », *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 7, 9, 1989, p. 113-152.

Tosini 2016
P. Tosini, « Un mistero risolto : il *Maestro della cappella Marciac* a Trinità dei Monti, alias Guillaume Bonoyseau *gallico* », *La chiesa e il convento della Trinità dei Monti. Ricerche, nuove letture, resauri*, éd. C. Di Matteo et S. Roberto, Rome, 2016, p. 162-170.

Tour-Keyrié (de la) 1885
A. M. de la Tour-Keyrié, *Promenade d'un étranger à Aix*, Aix, 1885.

Tremond (du) 1899
E. du Tremond, « Excursion au pont du Gard, château de Saint-Privat et Uzès », *Revue du midi*, 1899, p. 437-454.

Vallentin 1889
R. Vallentin, *La valeur de l'écu au soleil à Avignon (1557-1636)*, Avignon, 1889.

Vallentin 1890
R. Vallentin, *Philibert Ferrier, vice-légat d'Avignon (1541)*, Avignon, 1890.

Vallentin 1891
R. Vallentin, « Un atelier monétaire à Nyons (1592) », *Bulletin de la société d'archéologie et de statistique de la Drôme*, 25, 1891, p. 51-61.

Vanhouck 2013
E. Vanhouck, « Les Rovigliasc, seigneurs du Barroux. Une famille piémontaise dans le Comtat Venaissin au XVI^e^ et XVII^e^ siècles », *Etudes Comtadines*, 2013, p. 5-29.

Varille 1946
M. Varille, *Les peintres primitifs de Provence*, Paris, 1946.

Varrot 2009a
P. Varrot, « Guigues Henri », *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon*, 65, 2009, p. 222-224.

Varrot 2009b
P. Varrot, « La Circoncision du Christ d'Esprit Castagnier. Enquête sur un tableau méconnu à l'Hôtel de Ville de Marignane », *Association des Amis du Vieux Marignane*, 2009, p. 1-35.

Varrot 2012
P. Varrot, « Étienne Peson, peintre des années 1520 à Marseille », *Marseille, revue culturelle de la ville de Marseille*, 237, juin 2012, p. 82-87.

Vasselin 1983
M. Vasselin, « La fortune gravée de Raphaël en France », *Raphaël et l'art français*, catalogue d'exposition (Paris, Galeries du Grand Palais, 15 novembre 1983 - 13 février 1984), éd. J.-P. Cuzin et D. Cordellier, Paris, 1983, p. 37-46.

Vasselin 1991
M. Vasselin, « Le monde des arts en Provence », *La Provence moderne 1481-1800*, éd. F.-X. Emmanuelli et al., Rennes, 1991, p. 279-391.

Vasselin 2002
M. Vasselin, « Les portraits gravés des membres du Parlement d'Aix », *Le Parlement de Provence 1501-1790*, Aix-en-Provence, 2002, p. 91-115.

Vaudoyer 1947
J.-L. Vaudoyer, *Les peintres provençaux de Nicolas Froment à Paul Cézanne*, Paris, 1947.

Venard 1966
M. Venard, « Catholicisme et usure au XVI^e^ siècle », *Revue d'histoire de l'Eglise de France*, 52, 149, 1966, p. 59-74.

Venard 1967
M. Venard, « Les confréries de Pénitents au XVI^e^ siècle dans la province ecclésiastique d'Avignon », *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 6, 1, 1967, p. 55-79.

Venard 1993
M. Venard, *Réforme protestante, Réforme catholique dans la Province d'Avignon au XVI^e^ siècle*, Paris, 1993.

Venturi 1893
A. Venturi, « La casa dell'arte a la villa Pinciana », *Nuova antologia di scienza, lettere ed arti*, 1893, p. 217-243.

Venturi 1900
A. Venturi, *La Galleria Crespi in Milano. Note et raffronti*, Milan, 1900.

Verger 1973
J. Verger, « L'entourage du cardinal Pierre de Monteruc (1356-1385) », *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, 85, 2, 1973, p. 515-546.

Vial 1987a
M.-P. Vial, « Simon de Châlons. Actif à Avignon, 1532-1562 », *La peinture en Provence au XVI^e^ siècle*, catalogue d'exposition (Marseille, Centre de la Vieille-Charité, 15 décembre 1987-23 février 1988), éd. M.-C. Léonelli, M.-P. Vial, H. Pichou, Marseille, 1987, p. 102-120.

Vial 1987b
M.-P. Vial, « La peinture en Provence au XVI^e^ siècle », *Revue du Louvre et des Musées de France*, 37, 1987, p. 437.

Villa 2019
R. Villa, « Giovanni Capassini et Etienne de Martellange : nouvelles propositions », *Peindre à Avignon*, Cinisello Balsamo, 2019, p. 225-237.

Vogelaar 1987
Netherlands fifteenth and sixteenth century paintings in the National Gallery of Ireland, éd. C. Vogelaar, Dublin, 1987.

Wethey 1969
H. E. Wethey, *The paintings of Titian. Complete Edition*, Londres, 1969.

Zarb 1956
M. Zarb, « Aperçu de relations ayant existé entre la Provence et Genève au cours des XV^e et XVI^e siècles », *Provence historique*, 1956, p. 150-165.

Zemon Davis 1980
N. Zemon Davis, « Le milieu social de Corneille de la Haye », *Revue de l'art*, 47, 1980, p. 21-28.

Zerner 1969
H. Zerner, *Ecole de Fontainebleau. Gravures*, Paris, 1969.

Zerner 1996
H. Zerner, *L'art de la Renaissance en France : l'invention du classicisme*, Paris, 1996.

Sources manuscrites

Bibliothèque municipale d'Avignon

BMA, ms. 1574
P. Achard, *Notes recueillies par M. Paul Achard sur les artistes d'Avignon et du Comtat*, XIX^e siècle.

BMA, ms. 1575
P. Achard, *Notes recueillies par M. Paul Achard sur les peintres d'Avignon*, XIX^e siècle.

BMA, ms. 1732
F. M. de Gonteri, *Visite générale du dioceze d'Avignon* [...], 1707-1708.

BMA, ms. 1738
J. R. Deveras, *Recueil des épitaphes et inscriptions qui sont dans les églises d'Avignon* [...], 1750.

BMA, ms. 2083
Abbé Corenson, *Notes et analyse de documents concernant l'histoire surtout ecclésiastique d'Avignon*, XIX^e siècle.

BMA, ms. 2348
Esprit Calvet, *Oeuvres autographes d'Esprit-Claude-François Calvet*, 2, XVIII^e-XIX^e siècle.

BMA, ms. 2381
Chanoine Massilian, *Recueil sur les églises, chapelles, abbayes, couvents d'hommes, confréries, séminaires et collèges d'Avignon*, XVIII^e siècle.

BMA, ms. 2383
Chanoine Massilian, *Notes chronologiques sur Saint-Didier d'Avignon*, XVIII^e siècle.

BMA, ms. 4502-4519
H. Requin, *Notes pour servir à l'histoire des artistes d'Avignon et du Comtat Venaissin*, XIX^e-XX^e siècle.

BMA, ms. 5700
P. Pansier, *Notes sur les confréries d'Avignon*, XX^e siècle.

BMA, ms. 5712
P. Pansier, *Les peintres d'Avignon au XVI^e siècle, Biographies et documents*, XX^e siècle.

BMA, ms. 5753
P. Pansier, *Notes qui me sont venues de l'hoirie Requin : peintres, sculpteurs, architectes, graveurs (d'Avignon du XV^e au XVIII^e s.)*, XIX^e-XX^e siècles.

BMA, ms. 5590
A. Marcel, *Notes sur les artistes d'Avignon et du Comtat-Venaissin*, XX^e siècle.

Archives départementales de Vaucluse

ADV, 1 G 307
A. Ariosto, *Visite pastorale*, 1670-1671.

ADV, 1 G 309
G. Libelli, *Visite pastorale*, 1675.

ADV, 8 G 1
Inventaire des archives capitulaires de Saint-Agricol, 1777.

ADV, 8 G 17
Consécration du maître-autel de Saint-Agricol par Charles Chantemesse.

ADV, 8 G 254
Inventaire des biens delaissès par feu noble Julien de Grilhets à Charles son fils & héritier

universel, l'an 1552 et le 27 septembre, XVIII[e] siècle.

ADV, 80 H 7
Inventaire du monastère Saint-Claire d'Avignon, 1639.

Bibliothèque Méjanes d'Aix en Provence

Fauris de Saint Vincens 1791
J.-F. Fauris de Saint Vincens, *Mémoire sur les monuments, les tableaux, statues les plus remarquables de la ville d'Aix*, 1791, Aix-en-Provence, Bibliothèque Méjanes, Ms 862.

Archives départementales du Gard

Guiraud et al. 1791.
P. J. F. Guiraud, anonyme et C. Benoît, *Inventaire du mobilier des couvents et églises de Villeneuve lez Avignon*, s. 1, 1791, ADG, Q 328, pièce 29.

Index des noms

Abbeville, 323
Achard, Paul, 8, 9, 69, 70, 300
Agoult, Fouquet d', 260
Agoult, François d', 260
Agresti, Livio, 319
Aimargues, 14, 211, 212, 213, 215, 217, 336, 349
  Saint-Saturnin, église, 14, 211, 212, 215, 217, 336, 349
Aix-en-Provence, 17, 28, 29, 34, 44, 45, 52, 53, 54, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 74, 75, 112, 113, 114, 120, 121, 123, 124, 132, 139, 164, 291, 294, 297, 305, 306, 325, 339, 385
  Augustins, église, 112
  Carmélites, église, 34
  Musée Granet, 17, 305, 306
  Saint-Esprit, église, 29, 44, 45
  Saint-Jean-de-Malte, église, 120, 121, 122, 123, 124
  Saint-Sauveur, cathédrale, 51, 52, 53, 59, 60, 64, 74, 112, 124
Alauzen, André, 14
Alba, Macrino d', 13
Albe de la Roquemartine, Louis, 69, 77, 78, 86, 88, 91, 341, 342, 370, 372
Albi, 81, 147
  Clarisses, monastère, 147
Albo, Jean, 291
Alciat, André, 31, 80
Alexandre VII, 283
Allemagne, 105
Alpes-de-Haute-Provence, 18
Alphonce, Baptiste, 406
Alphonse, Louis, 400
Amboise, Charles d', 155
Amboise, Georges d', 147, 148, 155
Amerbach, Boniface, 33, 80, 185
Amiens, 323
Amsterdam, 57
  Rijksmuseum, 57
Anastays, Jean, 230
Angeli, Antoine, 136
Anjou, René d', 260
Antoine, Lambert, 28
Anvers, 116, 247
Anvers, Baudoyn d', 192
Anvers, Mathieu d', 192
Apt, 230, 232
Aragon, 242
Aragon, cardinal d', 239
Archelet, Louis, 161
Ariosto, Azzo, 69, 209, 210, 217, 219, 220, 353
Arles, 113, 116, 164, 317, 319
  Saint-Gilles, église, 319
Armenini, Giovanni Battista, 324
Arnaud d'Agnel, Gustave, 187
Arnaud, Clément, 113
Arnis, Louis, 258
Arras, 315
  Musée des Beaux-Arts, 314, 315
Asti, 145
  Santa Maria Assunta, église, 145
Astoaud, famille de, 33
Astoaud, Jean, 34
Astoaud, Louise, 33, 34, 36, 368
Aube, 94, 110, 111
Aubert, Etienne, 229
Auch, 155
  Cathédrale, 155
Auger, Edmond, 243, 357
Augier, Adrien, 68, 69, 213, 218, 371, 392
Auriac, 210
Avignon, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 42, 46, 48, 49, 55, 56, 64, 67, 70, 72, 74, 75, 77, 79, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 94, 95, 99, 100, 102, 104, 108, 113, 114, 115, 125, 126, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 142, 144, 145, 146, 147, 150, 152, 153, 155, 159, 160, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 175, 176, 177, 178, 179, 183, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 196, 199, 200, 202, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 227, 231, 237, 241, 242, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 254, 255, 260, 262, 271, 272, 273, 274, 275, 278, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 289, 293, 294, 295, 297, 298, 299, 301, 302, 303, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 319, 325, 326, 330,

331, 333, 339, 340, 341, 342, 344, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 370, 374, 380, 381, 382, 383, 386, 394, 395, 397, 398, 399, 400, 402, 403, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 413
Archives départementales de Vaucluse, 11, 42, 138, 366
Archives municipales, 35, 275, 278, 366
Augustins, couvent, 35, 36
Bibliothèque municipale, 115, 135, 209
Capucins, ordre, 22
Carmes, couvent, 130
Clarisses, couvent, 146, 147, 148, 149, 342
Cordeliers, couvent, 33, 36, 80, 134, 146, 251
Dominicains, couvent, 6, 160, 161, 200, 258, 298, 299, 306, 314, 361, 363, 364, 407
Grand Séminaire, 8, 55, 145, 247, 249, 342, 348, 359
Hôtel de Ville, 168
Jésuites, ordre, 22
Maison diocésaine, 90
Métropole (équiv. pour Notre-Dame-des-Doms), 136, 168, 199, 209, 211, 212, 213, 220, 222, 223, 224, 262, 267, 350, 352, 389, 392
Minimes, église, 210, 329
Minimes, ordre, 22
Musée Calvet, 8, 9, 11, 12, 16, 48, 55, 56, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 99, 108, 125, 126, 143, 144, 146, 150, 152, 159, 168, 171, 178, 179, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 207, 208, 209, 214, 220, 221, 222, 246, 252, 254, 281, 282, 285, 286, 287, 288, 298, 300, 301, 310, 311, 312, 313, 326, 329, 342, 348, 350, 363, 365
Musée du Petit Palais, 196
Notre-Dame d'Humilité, confrérie, 299
Notre-Dame-de-la-Merci, église, 89, 134, 177, 251, 254, 356, 357, 404, 407
Notre-Dame-des-Doms, basilique, 6, 8, 136, 168, 208, 211, 213, 214, 218, 220, 225, 262, 282, 306, 307, 309, 310, 313, 349, 350, 351, 363, 388, 389, 390, 392, 393
Notre-Dame-la-Principale, église, 135, 261, 313, 363, 364
Observance, église, 31, 32, 89, 146, 237, 238, 250, 355, 374, 377, 379, 403
Palais des Papes, 10, 11, 12, 30, 86, 241, 242, 243, 279, 282, 283, 356
Pénitents Blancs, 9, 33, 174, 210, 255, 258, 259, 260, 306, 308, 363, 364
Pénitents Gris, 8, 9, 316
Pénitents Noirs, 163
Place de la Grande Horloge, 279
Place de la Sonnerie, 279, 280
Place du Change, 12, 135, 136, 137, 189, 276, 279, 280, 294
Prêcheurs, église, équiv. pour Dominicains, 164, 299, 383
Puits des Bœufs, 279
Puits des Carreaux, 136
Récollets, église, 237, 238
Saint-Agricol, 6, 7, 8, 9, 23, 24, 67, 68, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 84, 85, 89, 91, 135, 136, 138, 139, 161, 165, 166, 167, 169, 170, 172, 183, 185, 198, 211, 267, 286, 287, 296, 315, 327, 340, 341, 358, 359, 369, 371, 376, 391
Saint-Bénezet, hôpital, 297
Saint-Bénezet, pont, 283
Saint-Bernard, hôpital, 138
Saint-Crépin, confrérie, 188, 231, 396
Saint-Didier, église, 6, 8, 19, 84, 85, 209, 217, 254, 267, 306, 308, 311, 352, 353, 359, 364, 365
Sainte-Catherine-de-Sienne, confrérie, 12, 76, 149, 160, 162, 164, 328, 383, 384
Sainte-Croix, confrérie, 29
Saint-Luc, confrérie, 130
Saint-Martial, collège, 178
Saint-Pierre, église, 6, 8, 23, 30, 31, 32, 42, 167, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 185, 186, 188, 200, 201, 203, 205, 210, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 317, 333, 347, 348, 357, 359, 360, 361, 362
Saint-Sacrement, couvent, 10, 241, 242, 356
Saint-Symphorien, église, 213
Saint-Véran, église, 279
Université, 24, 31, 134, 246

Avignone, Antonio da, 135
Avril, François, 109
Babeau, Albert, 92
Baconier, Marguerite, 160
Badt, Kurt, 153
Balbes de Berton, Gilles des, 169, 170, 171, 172, 237, 250, 273, 274, 347
Balbes de Berton, Louis des, 169, 170, 171, 174, 179, 347
Baldung Grien, Hans, 221
Bâle, 81, 217
  Kunstmuseum, 217
Banken, Quirinus van, 7, 84, 85, 175, 238, 326
Barbat, Louis, 9
Barbé, Jean, 247
Barbentane, 165, 188, 189, 231, 327, 392, 395
  Saint-Eloi, confrérie, 188, 392, 395
Barbier, Monique, 92
Barbieri, Filippo, 259
Barjols, 210
Baroncelli, famille des, 30, 32, 137
Baroncelli, Pierre II de, 251
Barthélémy, Jean-Louis, 113, 116
Bassinet, Claude, 160, 161
Bassinet, Isabelle, 160
Bastide de Saint-Ferréol, 172
Baud, Nicolas, 19
Baudequin, Jean-Christophe, 16, 18, 56, 57, 87, 159, 311, 342, 346, 363, 365
Baudichon, Jean, 40
Baux de Bédoin, 9, 33, 100, 210, 236, 237, 238, 240, 241, 249, 332, 355
  Eglise, 100, 236, 237, 238, 240, 241, 355
Bayard, chevalier, 194
Bazoches, Claude de, 111
Beatis, Antonio de, 239
Béatrizet, Nicolas, 311, 365
Beau, Théode, 410
Beaucaire, 248
Beaumont, Gervais de, 44
Beaurepaire, 194, 195, 196
  église, 193
Beausset, Monseigneur de, 52
Beauvais, 107
Bédarrides, 12, 136, 172, 248, 260
Béguin, Sylvie, 105, 155
Belgique, 241, 317
Bellemare, Noël, 60, 61, 323
Belli, Jean, 136
Bene, Albizzo del, 138
Bénévent, Odofredo de, 283
Benoit XII, 30
Benoît XIII, 146, 148, 232
Berenson, Bernard, 13, 14
Bergognone, 205
Bérier, Honorat Julien, 319
Bernard, Claude, 297
Bernard, Jean, 136
Bernardi, Philippe, 34
Berne, 252, 356
Bernin, 195
Bernin, Charles-François de, 306, 364
Bérost, Claude, 111
Bertin, famille, 193
Bertolotti, Antonino, 46
Berton, famille de, 16, 20, 32, 33, 169, 171, 174, 178, 180, 310, 336, 347
Bérulle, 111
  Nativité, église, 111
Besançon, 19, 147, 160, 203, 254, 346
  Musée des Beaux-Arts, 16, 86, 159, 160, 252, 254, 346
Betton, Félicien, 69
Beuve, Octave, 107
Bigle, Charles, 90
Bigle, Jean, 90
Billioud, Joseph, 129, 131, 295
Biver, Paul, 92, 110
Blanc, Antoine, 319
Blégier, Antoine, 280
Bléville, Mathieu, 105, 107, 108, 125
Blois, 70
Boachon, Imbert, 19, 32
Boccace, 80
Bœuf, Jean, 121, 178, 179, 180, 326
Bœuf, Pierre, 115
Boisselier, Etienne, 136, 163, 172, 173, 224
Bollet, Jean, 124
Bologne, 173, 272
Bonasone, Giulio, 201, 205, 235, 265, 266, 270, 308, 309, 311, 317, 318
Bonhomme, Macé, 280, 330
Boniface, Etienne, 231
Bonoyseau, Guillaume, 55
Borboni, Dominique, 70
Bordeaux, 181

Musée des Beaux-Arts, 181
Borgesi, Antoine, 133, 136
Borgesi, Claude, 136
Borgesi, Etienne, 136
Borgesi, Jacques, 135, 136
Borgesi, Jean, 133, 136
Borgesi, Noël, 133, 136
Borghèse, Scipion, 153, 344
Boterie, Raymond, 236
Bouches-du-Rhône, 18, 116
Bouchot, Henri, 35
Boudon-Machuel, Marion, 93, 94
Bouffard, Pierre, 36
Boulbon, 69, 70
Saint-Marcellin de Boulbon, église, 69
Bourg-en-Bresse, 57, 164, 167, 173
Bourgogne, 18, 52, 57, 60, 119, 182, 187, 323
Bourquelot, Félix, 8
Boyer, Jean, 45, 52, 54, 121
Boyer, Jean-Claude, 81
Bréa, dynastie des, 18
Bréa, Louis, 113
Bréhier, Daniel, 211, 219, 349
Breton, Alain, 84, 236, 238
Breton, André, 7, 10
Breton, Louis, 33, 169, 366
Briey, Madeleine de, 241
Brit, Antoine, 294
Bronzino, Agnolo, 202, 203, 302, 362
Brosses, Charles de, 222
Brotin, Jean, 274
Brown, David Alan, 155
Brunel, Georges, 16
Brunelleschi, Filippo, 181
Bruxelles, 10, 55
Cénacle, couvent, 10, 241
Bruxelles, Pierre de, 192
Budapest, 126, 202, 203
Musée des Beaux-Arts, 55, 126, 202, 203
Burle, Louis, 52
Cahors, 296
Calatayud, 242
Calvet, Esprit, 172, 237, 267, 359
Calvin, Jean, 246
Campeggi, Alexandre, 272
Canron, Augustin, 8, 9, 213
Capassini, Giovanni, 18, 77, 139
Cappello, Bernardo, 247
Capponi, Niccolò, 138
Caprarola, 320
Palais Farnèse, 319, 320
Caracca, Giovanni, 56
Caraglio, Jacopo, 88, 126, 151, 201, 202, 239, 240, 332, 342, 355
Cardaillac, Antoine de, 31
Carlier, Pierre, 28
Caromb, 69, 172
Carpentras, 29, 33, 70, 174, 236, 252, 280, 355
Cinq-Plaies-du-Corps-de-Notre-Seigneur, confrérie, 33, 236, 355
Carrache, Annibale, 7
Carras, Rémy, 86
Carré, Jean, 112
Casa, Niccolò della, 269, 270
Castagnier, Bertrand, 319
Catalogne, 172, 251
Cavaillon, 81, 172
Cellini, Benvenuto, 138
Cessy, 28
Châlons, Jean de, 103
Châlons-en-Champagne, 5, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 103, 104, 106, 107, 108, 111, 112, 142, 156, 157
Cathédrale, 105, 111
Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 97, 98, 102, 103, 104
Musée Garinet, 156, 157, 344
Notre-Dame-en-Vaux, église, 96, 105, 106, 107, 108
Saint-Alpin, église, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 104, 105, 106, 107, 108, 111, 112
Chambéry, 40
Chambon, abbé, 262, 267, 351, 358
Champagne, 8, 12, 18, 28, 57, 92, 93, 98, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 110, 112, 119, 123, 304
Champagne-en-Valromey, 195, 196, 197
Saint-Symphorien, église, 195, 196, 197
Champclaus, dynastie des, 13
Champclaus, Louis de, 224, 274, 278
Changenet, dynastie des, 19, 174
Changenet, Jean, 135
Chanis, dynastie des, 13, 274
Chanis, Gonet, 223, 296, 297, 313, 314, 414
Chantemesse, Charles, 69

Chapel, Jean, 141
Chapel, Simon, 134, 260
Chapie, Poncet, 255, 409
Chapuis, Antoine, 90, 376, 377
Charles IX, 260, 292
Charles Quint, 86, 138, 252
Chasteau, Antoine du, 189
Chasteauneuf, 172
Chastellain, Jean, 60
Châteaurenard, 133, 213
Châtillon-sur-Seine, 102
Chatranet, Pierre, 134
Chauvely, Etienne, 68
Chédeau, Catherine, 15
Chemineau, Paulet, 136, 189, 327
Chennevières, Jean de, 28
Chieri, 169, 177, 294
Chinard, Jean, 89
Chobaut, Hyacinthe, 17, 29, 40
Chouvet, abbé, 257, 259
Claustre, Julie, 137
Clément VI, 283
Clément VII, 71
Clemer, Hans, 294
Clermont, famille de, 156
Clermont, François de, 30, 91, 147, 148, 155
Clermont, Marie de, 147, 148, 149, 155, 162, 342, 343
Cleve, Joos van, 159, 346
Clouet, François, 97
Clouet, Jean et François, 35, 97, 178
Cocilz, Jean de, 41, 77, 175, 178, 317
Cock, Jérôme, 325
Coecke van Aelst, Pieter, 348
Coffy de Boisdeffre, Marie-Joseph, 191
Colmar, 58
  Musée Unterlinden, 58
Cologne, 22
Comtat Venaissin, 17, 19, 23, 25, 31, 33, 34, 48, 60, 71, 168, 242, 248, 251, 274, 288, 331, 356
Condom, 29
Condon, Jean de, 29, 41, 43, 45
Conte, Jacopino del, 244
Conti, Bernardino de, 13
Contre-Réforme, 80, 199, 243
Cooper, Richard, 273
Coornaert, Emile, 129
Corbie, Colette de, 146, 147, 148
Cordellier, Dominique, 151
Cordonnier, Jacquet II, 112, 114
Cordonnier, Jean, 18, 97, 108, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 235
Cordonnier, Nicolas, 93, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 119, 120, 125
Corenson, abbé, 69, 209, 220, 222, 237, 351
Corneille de Lyon, 183, 184, 185, 192, 196, 243, 245, 292, 357
Cort, Cornelis, 84, 287, 288, 325
Coste, Manaud, 396
Courteys, Pierre, 205
Courthézon, 172, 173
Cousin, Jean, 104, 105, 189
Coxcie, Michiel, 215
Cranach, Lucas, 145
Cresne, Charles de, 292
Cresne, Jean de, 292
Crillon, 32
Crivelli, Carlo, 77
Cundier, Jean-Claude, 44
Cusin, Antoinette, 292
Dacos, Nicole, 46, 53, 54, 55, 60
Damascène, Jean, 76
Dauphiné, 22, 163, 183, 185, 187, 191, 193, 194, 195, 197, 199, 330, 386
Degenhart, Bernhard, 335
Del Dado, Bernardo, 76
Delalain, Jacques, 177
Delaroche, Jacques, 19
Deleuze, Antoine, 314
Deleuze, Henri, 314
Delieuvin, Vincent, 155, 156
Deloye, Auguste, 9, 200, 242, 298, 361
Dente, Marco, 39, 40
Deveras, chanoine, 222, 351
Dijon, 13
  Musée des Beaux-Arts, 13
Dinteville, famille, 94
Dipre, Antoine, 224
Dipre, Nicolas, 18, 19, 90, 224
Dipre, Philippe, 224
Doni, famille des, 30
Doux, dynastie des, 13
Doux, Pierre, 294
Droin, Gaspard, 275, 277, 278, 399, 400, 402, 403
Drouin, Jean, 114, 296

Drouin, Michel, 114, 296
Droyne, Gabriel, 138, 139
Dublin, 14
  National Gallery of Ireland, 14
Dubois de Groër, Anne, 243, 357
Dumonstier, dynastie des, 178
Duplan, Antoine, 177, 274, 276
Duplan, Catherine, 177
Duplan, dynastie des, 13
Duplan, Madeleine, 177, 294
Duplan, Pierre, 23, 169, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 210, 231, 274, 276, 277, 317, 329, 347
Duplessis, Georges, 323
Durance, 165
Durand, Jean, 112
Durand, Nicolas, 293
Durand, Rigonne, 112
Dürer, Albrecht, 38, 39, 58, 61, 103, 151, 201, 215, 221, 324, 325, 326, 334, 343, 348, 349, 351
Edimbourg, 326
  National Galleries of Scotland, 326
El Escorial, 318
  Monasterio de San Lorenzo, 318
Elsig, Frédéric, 45, 57, 58, 107, 109, 111, 305
Embrun, 164, 195
  Cathédrale, 195
Erasme, 33, 80
Esbrot, Jean, 296
Escalin des Aimars, Marguerite, 149
Espagne, 242
Estienne, Robert, 247
Eyragues, Vincent d', 236
Farnèse, Alexandre, 22, 80, 91, 156, 177, 183, 212, 223, 247, 262, 271, 272, 273, 275, 280, 284, 289, 296, 330, 358, 400, 402
Farnèse, famille, 246, 274
Faucon, 49, 340
Faucon, Jean de, 49, 339
Fauris de Saint Vincens, Jean-François, 52
Félix, Claude, 219
Félix, Philippe, 219
Félix, Pierre, 219
Félix, Pons, 136, 218, 219, 220, 222, 225, 253, 328, 352, 389, 390, 392, 393
Ferandi, Antoine, 137
Ferren, Janot, 136
Ferrier, famille, 231
Ferrier, Philibert, 271
Flaminio, Marcantonio, 243, 244, 245, 246, 247, 330, 357, 358
Flandres, 19, 105, 126, 173, 192
Florence, 60, 84, 138, 165, 181, 221, 239, 305
  Baptistère, 181
  Cathédrale, 181
  Musée Bargello, 305
  Offices, 221
  Palazzo Vecchio, 181
  Santa Croce, église, 84
Flores, Antoine, 223
Floris, Frans, 105
Foix, Gaston de, 184, 185
Folmarié, Jehan le, 111
Fontainebleau, 5, 15, 103, 105, 181, 183, 187, 196, 205, 292, 324, 330
  Chapelle Saint-Saturnin, 103
Fontana, Lavinia, 317, 318
Fontana, Prospero, 302
Forbes, Edward W., 109
Fornery, Pierre, 189
Fortia, Charles, 188, 251
Fortia, famille de, 20, 32, 76, 89, 188, 210, 251, 252, 253, 254, 255, 300, 328, 329, 356, 357, 404, 405
Fortia, François, 188, 251
Fortia, Gillette, 251
Fortia, Jean, 177, 237, 250, 251
Fortia, Marc, 172, 188, 251, 328
Fortia, Pompone, 251
Foucault, Michel, 331
France, 5, 9, 14, 18, 19, 24, 46, 64, 72, 77, 93, 104, 113, 129, 138, 150, 153, 155, 173, 183, 187, 203, 230, 239, 247, 272, 273, 274, 282, 284, 323, 324, 325, 326, 330, 336, 344
Francfort-sur-le-Main, 145
  Musée Städel, 145
François Ier, 80, 114, 138, 213, 260, 292, 300, 325, 361
Friedsam, Michael, 357
Frizzoni, Gustavo, 9, 152, 344
Froment, Nicolas, 19, 190
Gabié, Pierre, 190
Gadagne, Thomas Ier de, 138
Gadagne, Thomas II de, 138, 139, 140, 141, 167, 203, 239, 295, 326

Gaillon, 155
Gand, 148
Garcin, Philippe, 29, 30, 31, 32, 135, 167, 188
Gardner von Teuffel, Christa, 181
Garens, Anne de, 315
Garin, Laurent, 211
Gast, Guillaume, 167
Gast, Jean, 167
Gast, Michel de, 46
Gast, Nicolas, 167, 258
Gay, Jean, 243
Gazeau, Jacques, 247
Géménos, 319, 320
  Musée du prieuré Saint-Jean-de-Garguier, 319, 320
Gênes, 22, 132, 153, 204, 239, 275, 276, 295, 385
Genet, Elzéar, 67, 70, 71, 72, 76, 81, 85, 133, 218, 296, 326, 340, 341, 376, 390
Genet, Jean, 136
Genève, 5, 28, 29, 35, 36, 38, 42, 46, 47, 48, 78, 150, 172, 204
  Musée d'Art et d'Histoire, 11, 35, 38, 47, 48, 150
Geniès, Valentin, 132, 153, 295, 326, 385
Genovese, Manuel, 45, 294
Gentille, Jean, 121
Georges, Martin, 189, 190
Georges, Pierre, 190
Germain, Alphonse, 35
Gers, 29
Gex, 28
Ghiberti, Lorenzo, 181
Ghirlandaio, Domenico, 72
Ghirlandaio, Ridolfo del, 203
Ghisi, Giorgio, 54, 202, 221, 234
Gilles, Mathieu, 110, 111
Giovanetti, Matteo, 19, 233, 236
Girard, Joseph, 11, 12, 55, 285, 356
Girard, Raymond, 164
Gloton, Jean-Jacques, 186
Godefroy, Gisèle, 164
Godet, Jean, 113
Godon, Balthazar, 109
Goffen, Rona, 183
Goltzius, Hendrik, 10, 317
Gondi, famille de, 165
Gondi, Hélène de, 165, 174, 175, 184
Gondi, Jérôme de, 165
Gonteri, Monseigneur de, 168, 172, 218
Gossaert, Jan, 317
Gouchière, Gabrielle, 137
Goussainville, 141
Grandjean, Gilles, 191
Granet, François Marius, 17
Grange, Mathieu, 165
Granier, Antoine, 19
Grassi, Giovanni, 135, 294, 300
Gratien, Nicolas, 230
Grégoire Ier, 228
Grégoire, Antoine, 297, 408
Grégoire, Benoît, 297, 304, 408
Grégoire, Claude, 297
Grégoire, Nicolas, 297
Grenoble, 191, 193, 194, 195, 196, 197
  Musée dauphinois, 194, 197
  Musée de l'Evêché, 193
  Musée des Beaux-Arts, 194, 195, 197
  Palais de Justice, 191
Greuter, Mathieu, 179, 180
Grève, Guillaume, 18
Grignon, Louis, 96
Grilhet, Charles, 165, 167, 175
Grilhet, Claude-Philippe, 32, 128, 163, 164, 165, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 180, 181, 182, 183, 347, 386
Grilhet, famille, 9, 139, 161, 163, 164, 165, 171, 172, 173, 175, 189, 198, 327, 347
Grilhet, Françoise, 160, 164, 167
Grilhet, Imbert, 165
Grilhet, Julien de, 163, 165, 167, 172, 174, 175, 186, 189, 327
Gromet, Imbert, 177, 258, 274, 277
Guérard, André, 58, 59
Guérard, Grégoire, 57, 58, 59, 60, 109, 191, 323, 337
Guerres de religion, 19, 22, 23, 174, 192
Guidini-Raybaud, Joëlle, 19, 30, 121, 135, 141, 297, 317
Guigues, Henri, 11, 12, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 52, 54, 61, 64, 65, 66, 72, 74, 78, 79, 83, 89, 90, 125, 126, 135, 149, 150, 169, 172, 188, 194, 236, 237, 291, 305, 314, 323, 324, 325, 326, 334, 336, 339, 355, 360, 367, 368

Guigues, Léon, 10, 49, 71, 205, 291, 292, 296, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 314, 325, 358, 360
Guilhem, Jean, 141
Guilhermi, Guilaume, 300
Guise, famille, 94
Guyens, Jean, 116, 118
Harvard College, 109, 119
Has, Just de, 41, 42, 175, 241, 314, 317, 318, 319, 320, 321, 331
Heemskerck, Maarten van, 46, 100, 317
Hemessen, Catharina van, 217
Henri II, 213, 252, 292, 305
Henri III, 243, 292
Henri IV, 174, 179, 180
Henriet, Claude I, 97, 98
Henriet, Claude II, 97, 98
Henriquez, Jeanne, 252
Henry, Honoré, 272, 273, 276, 279, 280
Hermant, Maxence, 93, 94, 97, 102, 103, 104, 105
Hermen, Mermet, 295
Hérold, Michel, 109, 111
Innocent VI, 190, 228, 229, 232, 233, 334, 353
Inquisition, 242, 246
Isle-sur-Sorgue, 29, 34, 36, 40, 41, 42, 46, 47, 48, 78, 79, 133, 172, 173, 248, 334
  Célestins, église, 136
  Notre-Dame-des-Anges, église, 40, 41, 79
  Notre-Seigneur-Jésus-Christ, confrérie, 29
Italie, 9, 20, 48, 57, 60, 71, 79, 105, 125, 132, 155, 164, 181, 192, 216, 239, 243, 244, 246, 247, 288, 293, 294, 295, 319, 326, 330, 344
Ivrée, 271
Jansson, Jacques, 317
Javon, 32
Jehan, Pierre, 410
Jouques, 122, 123, 124
  Saint-Pierre, église, 121, 122, 123, 124
Jules II, 70, 76, 181, 284
Kettenbach, Henrich de, 145
Kiss, Imola, 16
Klapisch-Zuber, Christiane, 294
Kovalevsky, Sophie, 5, 12, 16, 47, 51, 60, 61, 68, 69, 70, 76, 78, 82, 168, 200, 211, 213, 224, 231, 267, 299, 351, 359
La Ciotat, 248
La Ferté-Milon, 107
  Notre-Dame, église, 107
La Grande Bastide, 172
La Haye, 184
La Tour-d'Aigues, 385
La Tour-du-Pin, 193
Labande, Léon-Honoré, 10, 17, 179, 187
Labarrre, Jehan de, 189
Laboret, Jules, 135
Laclotte, Michel, 18, 19, 92
Lactance, 259
Lafenestre, Georges, 9, 152, 344
Lafont, Jean de, 131, 395, 396
Lagnes, 34
Lagrima, Jean de, 113
Lambert, Jehan, 41
Lambesc, 54, 55, 57, 59
  Musée du Vieux Lambesc, 54, 55
  Saint-Jacques, hôtel, 54
Lamothe-Mastin, 35, 43
Langue, Didier, 210
Languedoc, 22, 199, 269
Lantique, Jean, 278
Lartessuti, Madeleine, 114, 115
Lassus, Nicolas de, 105
Lassus, Noël de, 97
Laure, 80, 146
Laurens d'Oiselay, famille, 10, 86, 210, 241, 317, 329, 356
Laurens d'Oiselay, Guillaume de, 241
Laurent, Antonia, 296
Laurent, Louis de, 314, 315
Laurent, Monet de, 314
Laurent, Nicolas de, 315
Lausanne, 189
  Musée historique, 189
Lauze, Jean, 410
Le Barroux, 31
Le Blévec, Daniel, 235
Le Brun, Charles, 42
Le Chanu, Patrick, 150
Le Prince, dynastie des, 107
Le Thor, 23, 133, 172
Leipzig, 155
Léon X, 246, 284, 335
Léonelli, Marie-Claude, 5, 12, 15, 16, 18, 33, 47, 51, 60, 61, 68, 69, 70, 76, 78, 82, 121, 168, 200, 211, 213, 224, 231, 236, 267, 299, 351, 355, 359

Leproux, Guy-Michel, 291
Leroy, Pierre-Eugène, 92
Lesselier, Jean, 28
Leutrat, Estelle, 323, 325, 327, 332, 335
Levis, Blanche de, 260
Leyden, Lucas van, 10, 240, 325, 355
Leydier, abbé, 9
Lhote, Amédée, 9
Libelli, Hyacinthe, 168, 209, 219
Lieferinxe, Josse, 19
Limbos, Karsten van, 81, 82
Limbourg, 317
Linga, dynastie des, 13
Linga, Jean de, 86, 130, 222, 224, 274, 276, 278
Lisbonne, 343
Liverpool, 243, 244, 357
  Walker Art Gallery, 243, 244, 357
Lombard, Antoine, 139
Lombard, Lambert, 105
Londres, 44, 182, 269
  National Gallery, 44, 54, 160, 182
Longuène, Jacques, 164, 187, 223, 251, 296, 313, 314, 393, 394, 405, 413, 414
Lopes, Victor, 36, 37
Lopez, Elisabeth, 147
Lopis, Jean, 210
Lopis, Jérôme, 86, 185
Lopis, Michel, 185, 210
Louis XI, 164
Louis XII, 70
Lourmarin, 260
Louvre-en-Parisis, 141
Lucerne, 252, 356
Lucques, 239
Luini, Bernardo, 302
Luther, Martin, 81
Lyon, 19, 20, 21, 22, 31, 80, 105, 138, 139, 164, 165, 167, 189, 192, 193, 239, 247, 273, 280, 281, 282, 283, 291, 292, 296, 304, 306, 314, 326, 360
  Musée des Beaux-Arts, 21, 192, 193
  Notre-Dame-de-Confort, église, 138, 239
  Sainte-Croix, paroisse, 292
Lyonnais, 80, 191, 305
Madrid, 243
  Musée du Prado, 243
Magnoti, Sébastien, 299
Maguelonne, 214
  Cathédrale, 214
Mahuet, Jean, 6, 161, 255, 256, 258, 259, 306, 314
Mailly, Aliénor de, 297
Mailly, Anne de, 297
Mailly, Clémence de, 297
Mailly, Elzéar de, 11, 71, 223, 248, 258, 260, 274, 292, 296, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 336, 363, 413, 414
Mailly, famille de, 95, 97, 100, 103, 106, 108, 110, 134
Mailly, Jean de, 260, 296
Mailly, Jean I de, 95
Mailly, Jean II de, 95, 96, 99, 100, 104
Mailly, Jean III de, 95, 96, 99, 100, 104
Mailly, Peyronne de, 141, 189, 261
Mailly, village, 94
Mailly-Champagne, 94
Mailly-le-Camp, 94
Maître CC, 239, 240, 323
Maître de 1563, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 336, 339, 363, 365
Maître de Clairvaux, 110, 119
Maître de Dinteville, 58
Maître de l'Adoration de Saint-Pierre, 126, 205, 253, 298, 299, 301, 302, 303, 304, 305, 310, 325, 339, 358
Maître de la Légende de la Santa Casa, 108
Maître de la Rochette (Jean de l'Arpe ?), 40
Maître de Maussane-lès-Alpilles, 316
Maître de Velogny, 58
Maître des Jacobins de Troyes, 107
Maître du Dé, 51, 74, 75, 151, 221, 222, 234, 301
Mâle, Emile, 259
Malet, Pierre, 16, 27, 28, 45, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 73, 74, 75, 86, 125, 126, 285, 323, 324, 339, 340
Malines, Jean de, 192
Mantegna, Andrea, 77, 362
Mantovano, 80
Marcel, Adrien, 16, 138, 219, 238, 299, 329, 366, 389, 415
Marcoys, Hector de, 86, 89
Marne, 64, 93, 96, 110, 111, 112

Marseille, 5, 15, 20, 35, 36, 44, 84, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 133, 147, 153, 164, 219, 231, 248, 294, 300, 317, 318, 320, 321, 360
Accoules, église, 113
Archives départementales des Bouches-du-Rhône, 51
Augustins, église, 114
Clarisses, couvent, 113
Luminaire de Saint-Joseph, confrérie, 113
Musée des Beaux-Arts, 116, 117
Musée Grobet-Labadié, 320, 321
Prêcheurs, église, 113
Saint-Antoine, église, 114
Saint-Jean-de-Jérusalem, église, 113
Saint-Jérôme, église, 116
Saint-Laurent, église, 114, 117
Saint-Philippe, église, 116, 118, 119, 124
Martellange, Claude de, 292
Martellange, Etienne de, 292
Martini, Simone, 19
Masmejan, Guillaume, 140
Massilian, chanoine, 175, 209, 237
Massilien, Jean, 174
Massonat, André, 414
Mathei, famille, 219, 225, 389
Matheron, Gui, 112
Mathieu-Castellani, Gisèle, 331
Maussane-lès-Alpilles, 316, 332
Eglise, 316
Maynier d'Oppède, Jean, 29
Mazan, 29, 30, 33
Mazerolle, Fernand, 10
Médicis, famille des, 114
Médicis, Ferdinand Ier de, 317
Médicis, Hippolyte de, 271
Médicis, Jules de, 181
Médicis, Marie de, 179, 180
Menassier, André, 182
Ménerbes, 63, 286, 287
Eglise, 286, 287
Merles, Balthazar de, 23
Merles, famille de, 24, 217
Merles, François de, 24
Merles, Louis de, 24
Merles, Marie de, 23
Meyer, Véronique, 323
Meynet, Vincent, 6, 7, 84, 200, 298
Micceri, dit le Gatta, 138
Michel, Colette, 96, 98
Michel, Honoré, 147
Michel-Ange, 151, 181, 183, 221, 269, 270, 311, 317, 318, 325, 329, 343, 350, 359, 363, 365
Michiels, Alfred, 68, 165, 242, 356
Mignard, Pierre II, 9, 258
Mignon, Jean, 205, 206, 215, 350
Milan, 60, 155, 205, 239, 344
Galerie Crespi, 155, 344
Pinacoteca di Brera, 205
Millin, Aubin-Louis, 7
Modena, Nicoletto da, 202, 205, 334
Moles, Arnaud de, 155
Montagna, Benedetto, 270, 305, 334
Montagnac, Jean de, 76
Montal, Jean de, 177
Montbrizon, comte de, 245, 357
Monteluce, 71, 72, 73, 74, 341
Santa Maria, couvent, 72
Monteruc, Pierre de, 228, 229, 232, 236, 353, 354
Montmirail, 112
Saint-Timothée-et-Saint-Symphorien, église, 111, 112
Montpellier, 214
Morguet, Antonie, 160, 161
Morini, François, 68
Moulins, 313
Moutonnet, Joseph-Antoine, 7, 70, 167
Munich, 145
Bayerisches Nationalmuseum, 145
Müntz, Eugène, 8
Murs, 33
Myalhe, François, 12, 86, 189, 293, 294, 295, 304, 326, 369, 378, 381
Nancy, 61
Musée des Beaux-Arts, 61
Nantes, 215
Musée des Beaux-Arts, 215
Naples, 172
Narbonne, 164, 181, 182, 268, 269, 328
Cathédrale, 181, 268, 269
Narni, 72
San Girolamo, église, 72
Navarin, famille des, 168, 208, 212, 218, 225, 387
Néry, chanoine, 267, 359
New York, 244, 246

Brooklyn Museum, 243, 244, 245, 246, 357
Metropolitan Museum, 155
Nice, 18, 146, 314
Nicolaï, Aymard de, 141
Nicolaï, famille, 136
Nicolaï, Jean, 136
Nicolle, Marcel, 12
Nîmes, 14, 211, 318
Archives départementales du Gard, 233, 366
Archives Départementales du Gard, 140
Noël, François, 105
Noës-près-Troyes, 111
Eglise, 111
Noves, 141
Olivier, Monet, 116
Orange, 199, 382
Orléans, 19
Orville, 141
Ovide, 331
Palais des Papes, 24
Pansier, Pierre, 13, 16, 21, 30, 129, 134, 140, 142, 162, 163, 173, 174, 178, 211, 241, 283, 329, 366, 382, 409
Paris, 22, 50, 55, 59, 60, 61, 63, 74, 75, 140, 291
Bibliothèque nationale de France, 22
Chapelle Saint-Gervais et Saint-Protais, 362
Musée des Arts décoratifs, 185
Musée du Louvre, 12, 35, 43, 50, 55, 59, 60, 61, 63, 69, 72, 74, 75, 140, 151, 270, 339, 343
Musée Jacquemart-André, 185
Saint-Germain-l'Auxerrois, église, 60
Parmigianino, 202, 205, 239, 240, 301, 325, 333, 348, 355, 361
Parpaille, Perrinet, 32
Parrocel, Etienne, 9, 178
Parrocel, Etienne-Antoine, 9
Parrocel, Pierre, 9, 258
Parvy, François, 195
Paul III, 232, 233, 246, 271, 334
Pays-Bas, 57, 80, 99, 126, 145, 317
Paytot, Jean, 177, 274, 294, 326
Pebre, André, 380
Pelle, Geoffroy, 136
Pelletier, Joseph, 136
Penchinat, Honorat, 51, 59, 60, 75, 86, 339, 340
Penni, Giovan Francesco, 71, 72, 73, 341
Penni, Luca, 205, 206, 215, 265, 266, 330, 334, 336, 337, 350, 353
Peretti, Adrien, 211, 213, 349, 389
Péretz, Barthélémy de, 172, 189, 238, 250, 251, 300, 328, 355, 403, 406
Péretz, Raimond de, 251
Péretz, Yolande de, 251
Perot, Antoine, 96, 98, 106
Perrenot de Granvelle, Nicolas, 203
Perrin, dynastie des, 13
Perseval, Jean, 28
Pertuis, 84, 136
Saint-Nicolas, église, 84
Pérugin, 52, 53, 221, 334
Pérussis, famille des, 20, 30, 164, 173
Pérussis, Françoise de, 171, 173
Peruzzi, Baldassarre, 54
Peson, Etienne, 113, 114, 116, 117, 119, 120
Pétrarque, 80, 146
Phily, Antoine, 292
Picardie, 323
Pichon, Philippe, 224
Pichon, Pierre, 224
Pichou, Hélène, 15, 41
Picot, Charles, 97
Piémont, 31, 293, 295
Pignans, 116, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 235
Eglise, 116, 119, 120, 123, 124, 125
Pignerol, 293, 369
Piles, Roger de, 276
Pilhet le Vieux, Imbert, 134
Pilles, 32
Pino, Antoine de, 116
Piombo, Sebastiano del, 181, 182, 244, 268, 328, 350, 359
Plano, Michael de, 177
Plans, Jean des, 177
Platina, 80
Platter, Félix, 182
Platter, Thomas, 182
Pline l'Ancien, 180
Plombières-lès-Dijon, 59
Saint-Baudèle, église, 58, 59
Pogge, 80
Poitiers, 167

Poitiers, Diane de, 305
Pole, Geneto, 293, 326
Pole, Reginald, 246
Ponte, Gaspard de, 267, 359
Pont-Saint-Esprit, 288
  Musée d'art sacré du Gard, 236, 287, 288
Posque, Jean, 260
Posthumus, Herman, 46
Pothier, Jean, 93
Poulle, famille, 242, 356
Pourbus, Pieter, 320
Prés, Josquin des, 228
Pré-Saint-Gervais, 253, 302, 303, 305, 360, 362
  Eglise, 302, 303, 360
Primatice, 104
Provence, 6, 11, 13, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 28, 36, 38, 44, 46, 57, 58, 61, 63, 68, 69, 77, 81, 85, 86, 108, 114, 116, 119, 121, 124, 129, 132, 141, 146, 155, 186, 187, 191, 192, 194, 197, 200, 206, 224, 230, 231, 247, 250, 251, 278, 280, 291, 294, 295, 304, 305, 315, 317, 323
Quarton, Enguerrand, 19, 76, 147, 148, 149, 233, 236
Rabelais, François, 70
Raimondi, Marcantonio, 39, 40, 62, 74, 87, 88, 151, 152, 170, 171, 193, 194, 201, 202, 253, 265, 266, 308, 309, 316, 325, 328, 333, 335, 336, 342, 352, 357, 360
Ramyote, Alizette, 141
Rapalle, Clément, 398
Raphaël, 7, 12, 28, 39, 40, 43, 44, 51, 54, 55, 61, 71, 73, 74, 75, 76, 78, 81, 83, 86, 87, 88, 89, 126, 152, 160, 170, 171, 181, 193, 194, 201, 202, 205, 207, 215, 216, 221, 222, 234, 243, 253, 265, 266, 282, 284, 289, 300, 301, 308, 309, 316, 323, 324, 325, 329, 330, 332, 333, 335, 341, 342, 343, 348, 349, 350, 356, 357, 361
Ravaux, Jean-Pierre, 105
Raymond VI, 272
Raymond, Jean, 186
Raymond, Vincent, 28
Réforme, 247
Regin, chanoine, 81
Reims, 93, 94, 98, 100, 101, 102, 104
  Cathédrale, 103
  Commanderie du Temple, 101
  Hospitaliers, 101
  Musée des Beaux-Arts, 97, 98
  Saint-Rémi, église, 101, 102, 104
René, roi, 260
Renouvier, Jules, 323
Requin, Henri, 6, 11, 12, 13, 16, 28, 29, 30, 31, 35, 36, 89, 138, 185, 189, 190, 238, 258, 293, 294, 296, 299, 300, 329, 366, 415
Reverdy, Georges, 205, 301, 302, 323
Revis, Baudart de, 394
Révolution, 6, 7, 24, 96, 101, 148, 161, 209, 217, 219, 220, 233, 238, 267, 300, 306, 355, 358
Rey, Jean, 142, 223, 224, 297
Reymond, Gaspard de, 133
Reyne, André, 211, 219, 349
Rhodes, Anne de, 210
Rhodes, Antoine de, 260
Rhodes, Barthélémy de, 177, 210, 329
Rhodes, Bernardin de, 209, 210, 243, 337, 352, 353
Rhodes, Eléonore de, 243
Rhodes, famille de, 10, 210, 242, 243, 260, 356
Rhodes, Jean de, 210
Rhône, 5, 20, 64, 134, 165, 245, 283
Ricard, Barthélémy, 295
Richier, Etienne, 313
Richier, Jean, 313
Richtenberg, Eugène, 9, 152, 344
Ridolfo del Ghirlandaio, Michele di, 126
Robion, 172
Roc, Claude, 274, 276, 401
Roch, château de la, 245, 357
Roche, Etienne, 33
Rolin, Jean, 177
Rollier, Jean, 30, 314
Romano, Giovanni, 119
Romano, Giulio, 43, 71, 72, 73, 74, 81, 151, 215, 265, 266, 270, 335, 341, 343, 350, 361
Rome, 9, 20, 28, 46, 55, 60, 70, 72, 76, 135, 153, 154, 156, 181, 243, 244, 245, 246, 252, 273, 282, 283, 284, 289, 296, 319, 325, 330, 344, 376
  Chambre Apostolique, 252
  Domus Aurea, 46
  Galleria Borghese, 9, 99, 153, 154, 156, 344

Galleria Borghese, 152
Palazzo di Campo Marzio, 152, 344
Saint-Louis-des-Français, église, 28, 29
Trinité-des-Monts, église, 55
Romieu, Antoine, 134, 254
Romieu, Eléonore, 210
Romieu, famille, 328, 407, 409
Romieu, François, 254
Romieu, Jacques, 254
Roncoli, Jérôme, 140, 141, 295, 326, 381
Rondot, Natalis, 292
Roques, Marguerite, 14, 153, 195
Roreto, Gandolfino da, 145
Roscoe, William, 243
Rosso Fiorentino, 104
Rota, Martino, 265, 266, 337
Rotterdam, Laurent de, 12, 33, 34, 45, 46, 47, 169, 236, 366
Roue, Jean de la, 386
Rouen, 192, 193
Musée des Beaux-Arts, 191, 193
Rouvillasc, famille de, 32, 33
Rouvillasc, Henri de, 31, 32, 33
Rouvillasc, Henri Ier de, 31
Rouvillasc, Louis de, 33
Rouvillasc, Rasonin de, 31, 32
Roux, Louis, 140, 141, 162, 295, 381, 382
Roy, Monet, 52
Roye, 107
Roys, Eléonore, 89, 90, 91, 149, 165, 247, 374, 379, 380
Roys, Gilles, 89, 90, 374, 376, 377
Ruina de Corte, Gaspare, 266, 267, 352
Sacrat, Jacques, 174
Sadoleto, Jacopo, 80
Saint-André-les-Vergers, 111
Eglise, 111
Saint-Chamas, 116
Eglise, 116
Saint-Laurent-des-Arbres, 140
Saint-Marin-ès-Aires, 110
Saint-Martin-d'Hères
Minimes, couvent, 194
Saint-Maximin, 260, 296
Dominicains, couvent, 296
Saint-Pétersbourg
Musée de l'Ermitage, 156
Saint-Quentin, 107
collégiale, 107
Saint-Victor-la-Coste, 140, 141, 162, 381, 382
Eglise, 140, 162
Salhent, Jacques, 223
Salhent, Jean, 77, 136, 373
Salomon, Bernard, 280, 281, 292, 330
Salon-de-Provence, 82
Saint-Michel, église, 81, 82
Saltin, Thomas, 138
Salviati, Francesco, 138, 140, 239, 240, 244, 266, 316
Sambin, Hugues, 186, 187
Sanari, Sion, 236
Santelle, Marthe, 160, 383
Saône, 5, 20, 64
Sarradin, François, 101, 102
Saulnier, Clémence, 292
Sault, 260, 411
Savillan, 294
Savoie, 18, 39, 173, 314
Scailliérez, Cécile, 95
Scève, Maurice, 80
Schmidt, Annegrit, 335
Schongauer, Martin, 107, 201
Scorel, Jan van, 105
Seconde Guerre mondiale, 14
Séguret, 288, 289
Eglise, 288, 289
Seine, 5, 93, 105
Seine-Saint-Denis, 302, 360, 421
Sellaio, Leonardo, 181
Sens, 104
Cathédrale, 109
Serlio, Sebastiano, 180, 273
Serre, Thomas, 259
Seyma, Melchior de, 308, 363
Sharratt, Peter, 280
Simian, Pierre, 81
Simiane, François de, 230, 232, 236, 353, 397
Simon, Bernardin, 325
Sissoigne, André, 186
Six-Fours, 113
Saint-Jean-de-la-Crotte, église, 113
Saint-Pierre-ès-Liens, église, 113
Sixte IV, 76
Sobia, Jean de, 19
Solario, Andrea, 9, 13, 152, 154, 155, 156, 157, 215, 221, 234, 270, 329, 335, 344, 345, 346, 350, 354

Soquet, Pierre, 30
Soudain, Jean, 109
Sournia, Bernard, 229, 230
Sterling, Charles, 193
Subject, Antoine, 211, 213, 214, 217, 218, 220, 222, 225, 231, 336, 349, 350, 352, 388, 389, 392
Sustris, Lambert, 46
Taillades, 32, 164, 167, 172
Tarn-et-Garonne, 245, 357
Tassin, 292
Tende, Claude de, 113
Tertulle, Antoine, 223
Thiébaut, Dominique, 19, 109
Thieme-Becker, 70
Tironneau, 214
Titien, 234, 266, 267, 325, 328, 352, 354
Tolède, Jeanne de, 210
Tolomei, Claudio, 247
Tosini, Patrizia, 55
Toulon, 113
Toulouse, 272
  Saint-Sernin, église, 230
Tournai, 19
Tournon, 139
Tournon, cardinal de, 139
Tournus, 52, 57
Traut, Wolf, 145
Trente, Concile de, 22, 145, 246
Trésontin, Camille, 77, 161, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 172, 173, 177, 180, 183, 184, 185, 186, 188, 191, 192, 196, 197, 198, 206, 225, 330, 347, 386, 387
Triquel, Chrétien, 19
Trosset, Pierre, 267
Troyes, 57, 92, 93, 97, 108, 110, 111, 112, 114, 120, 122, 124
  Cathédrale, 109
  Madeleine, église, 109
  Musée de Vauluisant, 110, 120
  Sainte-Madeleine, église, 109
  Saint-Jean-au-marché, église, 109
  Saint-Nizier, église, 111, 122
Trubert, Georges, 90
Tulhe, Claude, 395
Tulhia, Jacques, 223
Tullia, Pierre de, 223
Turin, 56, 57, 60, 177, 293, 369
  Galleria Sabauda, 56, 57
Upaissi, Claude, 168, 201, 208, 209, 211, 212, 218, 219, 220, 222, 225, 328, 352, 387
Utrecht, 33
Uzès, 140, 177, 238, 249, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 271, 304, 310, 329, 333, 337, 351, 358
  Cathédrale, 14, 222, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 270, 304, 310, 358
Valdes, Juan de, 246
Valladier, André, 179
Vallet, Antoine, 136
Van der Goes, Hugo, 201
Van der Loe, Jan, 247
Van Mander, Carel, 325
Vanduyse, Jacques de, 19
Vangomeryn, Josse, 192
Var, 18, 116
Varelhes, Guillaume, 396
Varille, Mathieu, 40
Varin, Liévin, 109
Varrot, Patrick, 18, 116, 118, 169, 319
Varsovie, 100
  Musée National, 100
Vasari, Giorgio, 181, 182, 183, 302, 324, 330, 334, 335
Vatican, 39, 40, 43, 54, 71, 73, 81, 181, 325
  Chapelle Sixtine, 151, 269, 343
  Loggia, 39, 40, 54
  Pinacothèque, 73
Vaucluse, 10, 18, 34, 172, 236, 285, 286, 288, 339, 340
Vaudois, 81, 294
Vayssettes, Jean-Louis, 229, 230
Vedel, Barthélémy, 259
Vemians, Nicolas, 274
Venard, Marc, 20, 77, 146, 247
Veneziano, Agostino, 215, 216, 232, 233, 249, 250
Venise, 275, 276, 335
Venturi, Adolfo, 344
Veri, famille de, 288, 289
Veri, Jérôme de, 288
Vérin, 133
Vermeyen, Jan Cornelis, 57
Vérone, Giberti de, 246
Verrat, Jean, 109
Versailles, 42
Vétal, André, 274

Vial, Marie-Paule, 15, 41, 168, 300, 307
Viarre, Girard, 93
Vico, Enea, 235, 266, 334
Vienne, 157, 204, 252, 336, 345, 352, 356
  Kunsthistorisches Museum, 354
  Österreichische Nationalbibliothek, 243
Vienne (Isère), 59, 133, 163, 164, 185, 192, 386
  Musée des Beaux-Arts, 58, 59
Vignon, Barthélémy, 49
Vignon, Catherine, 11, 34, 48, 49, 368
Villa, Rafaël, 241
Villamuris, Catherine de, 52
Villate, Pierre, 68
Villeneuve-de-Berg, 177
Villeneuve-lès-Avignon, 8, 9, 76, 101, 102, 103, 104, 133, 191, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 239, 334, 353
  Musée Pierre de Luxembourg, 9, 102, 103, 104, 191, 228, 229, 233, 235, 353
  Notre-Dame-du-Val-de-Bénédiction, chartreuse, 76, 228, 230, 236, 353, 397, 398
  Saint-André de Villeneuve, abbaye, 77, 149, 370, 372
Ville-sous-la-Ferté, 110
  Chapelle Sainte-Anne, 110
Villy-le-Maréchal, 111
  Nativité-de-la-Vierge, église, 111
Vinci, Léonard de, 32, 76, 159, 181, 334, 346
Viviers, 177
Vizille
  Château, 188
Volard, Antoine, 89, 185, 186, 187, 188, 191, 210
Voragine, Jacques de, 144, 343
Washington, 244
  National Gallery of Art, 244
Zeri, Federico, 13, 14, 87, 119
Zerner, Henri, 15, 33, 236, 307, 323
Zuccari, Federico, 153, 319, 320
Zurich, 154, 157