
Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français

Reconnue d'utilité publique par décret du 20 mai 1927

Publié avec le concours
du Centre National de la Recherche Scientifique.

Année 2000



Société de l'Histoire de l'Art français
1, rue Berbier du Mets
75013 Paris

2001

Maraîchage et dévotion. Le *Noli me tangere* de Nicolas Mignard à la cathédrale de Cavailon

Communication par Philippe Malgouyres.

La cathédrale de Cavailon constitue une sorte de sanctuaire de la peinture des Mignard. Nicolas (1606-1668) a répondu à de multiples reprises aux commandes des Cavaillonnais : pour la Confrérie de la Nativité, il peignit une *Adoration des Bergers* en 1640 (chapelle Sainte-Anne), cinq ans plus tard une *Annonciation*, puis, en 1650, quatre monumentales figures de saints, saint Paul, saint Pierre, saint Véran et saint Louis. Son frère Pierre obtient en 1657 la commande du *Miracle de saint Véran*, probablement grâce aux bonnes relations de son frère Nicolas avec le clergé local.

En plus de ces œuvres documentées, un tableau représentant l'*Apparition du Christ ressuscité à sainte Marie-Madeleine*, attribué à Nicolas Mignard depuis le début du XIX^e siècle, se trouve dans la chapelle consacrée à cette sainte (fig. 1). Ou plus exactement dans la chapelle de la Confrérie des Jardiniers et de sainte Marie-Madeleine. La confrérie, qui regroupait maraîchers et jardiniers, et ce n'est pas pour surprendre à Cavailon, avait une dévotion bien naturelle pour sainte Marie-Madeleine : elle faisait l'objet d'un culte assez fervent en Provence, à cause de la présence de ses reliques à Saint-Maximin, mais elle est aussi au centre d'un des rares épisodes de l'Écriture qui mentionne le jardinage. Selon l'apôtre Jean (XX, 11-17), Marie-Madeleine se rendant au tombeau le matin de Pâques pour embaumer le corps du Christ, ne trouva qu'un tombeau vide. "Et comme elle pleurait, elle se

baissa pour regarder dans le sépulcre. Et elle vit deux anges vêtus de blanc, assis l'un à la tête et l'autre aux pieds, au lieu où le corps de Jésus avait été couché. Et ils lui dirent : Femme, pourquoi pleures-tu ? Qui cherches-tu ? Elle leur dit : parce qu'on a enlevé mon Seigneur, et je ne sais pas où on l'a mis. Et ayant dit cela, elle se retourna, et vit Jésus qui était là ; mais elle ne savait point que ce fut Jésus. Jésus lui dit : femme, pourquoi pleures-tu ? Elle, croyant que c'était le jardinier, lui dit : Seigneur, si tu l'as emporté, dis-moi où tu l'as mis, et je l'irai prendre. Jésus lui dit : Marie ! Et elle, s'étant retournée, lui dit : Rabboni ! c'est à dire mon maître ! Jésus lui dit : ne me touches point, car je ne suis pas encore monté vers mon Père ; mais va vers mes frères, et leur dit que je monte vers mon Père et votre Père, et mon Dieu et votre Dieu (1)".

La traduction imprécise dans la *Vulgate* du grec κηπουρός, "le gardien du jardin", par *hortolanus*, "le jardinier", est à l'origine d'une abondante iconographie : le Christ n'est pas confondu avec un individu quelconque, mais avec un personnage clairement défini dans son activité par son costume ; dès lors, comme pour expliquer (ou excuser ?) l'erreur de la sainte, le Christ apparaît effectivement vêtu comme un jardinier, avec une pelle et un chapeau de paille. Ce thème de la première apparition du Christ ressuscité est connu depuis le XIV^e siècle sous le nom du Christ "in similitudine hortolani".

La confrérie des jardiniers de Cavailon est attestée



1. Nicolas Mignard. *Le Christ ressuscité apparaissant à sainte Marie-Madeleine*. Huile sur toile. (Cavaillon, cathédrale Saint-Véran).

depuis 1601, mais est peut-être plus ancienne. Les confrères étaient regroupés par quartier, trois au XVII^e siècle, et pour chacun, on élisait chaque année un baile, une baillesse et un abbé. Le baile recueille les cotisations et les aumônes en cocons de ver à soie. Il est le garant de l'ordre moral et de l'ordre tout court de la confrérie, et assure le bon déroulement des services religieux. En dehors de l'organisation des manifestations de dévotion envers sainte Marie-Madeleine, en particulier le jour de sa fête, quelques articles de leurs statuts concernent les modalités d'emploi de la main d'œuvre, et soulignent le caractère mixte de la confrérie, corporatiste et de dévotion. Elle semble connaître une relative décadence au début du XVIII^e siècle (2).

En dépit des recherches menées par Hélène Chevaldonné dans les archives municipales, il n'a pas été possible de préciser les circonstances de la commande du *Noli me tangere*. Cependant, son emplacement et son sujet laissent peu de doutes. La présence de la bêche (fig. 2), minutieusement décrite dans la main du Christ, répond probablement à l'attente des confrères : elle est effectivement traditionnelle dans cette iconographie, mais ce n'est pas le genre d'objet trivial que Nicolas Mignard, l'œil rivé sur Annibal Carrache, et soucieux des bons modèles, introduit volontiers dans sa peinture. Elle paraît un peu étrange à côté du large drapé blanc du Christ, qui peut renvoyer au récit de Marc, et à l'apparition d'un ange "qui brillait comme l'éclair et dont le vêtement était blanc comme la neige". À côté de la bêche, l'artichaut qui pousse au pied du piédestal et les fleurs en pot font discrètement allusion aux activités des confrères, le maraîchage et l'horticulture. Ces détails sont très fréquents dans la peinture de l'Europe du Nord, que Mignard pouvait connaître à travers l'estampe.

Le tableau a été très endommagé au début du XIX^e siècle, et dut subir une profonde restauration, conduite par Haro – le fameux Étienne-François Haro, marchand, restaurateur et collectionneur, dont le nom est indissociable de ceux d'Ingres et de Delacroix – qui le transpose et le retouche vers 1850. Le détail nous en est connu grâce à un rapport de Valère Martin sur les tableaux de la cathédrale, publié en 1860 (3). Le rapporteur souligne la lourdeur de cette intervention : "le peintre a débordé le restaurateur...[il] a livré à nos regards un tableau si frais, qu'on le croirait d'hier". La transposition semblant céder rapidement, il est fait appel à un restaurateur de Lyon, M. Dupont, recommandé par Hippolyte Flan-drin, qui fait un refixage, et applique un vernis à l'encaustique. Toute la partie supérieure gauche du tableau avait disparu, et fut alors intégrée avec une grande pièce (fig. 3). Son état était tel qu'Antoine Schnapper ne l'inclut qu'avec prudence dans le corpus



2. Nicolas Mignard. *Le Christ ressuscité apparaissant à sainte Marie-Madeleine*. Détail de la bêche tenue par le Christ et d'un artichaut. (Cavaillon, cathédrale Saint-Véran).

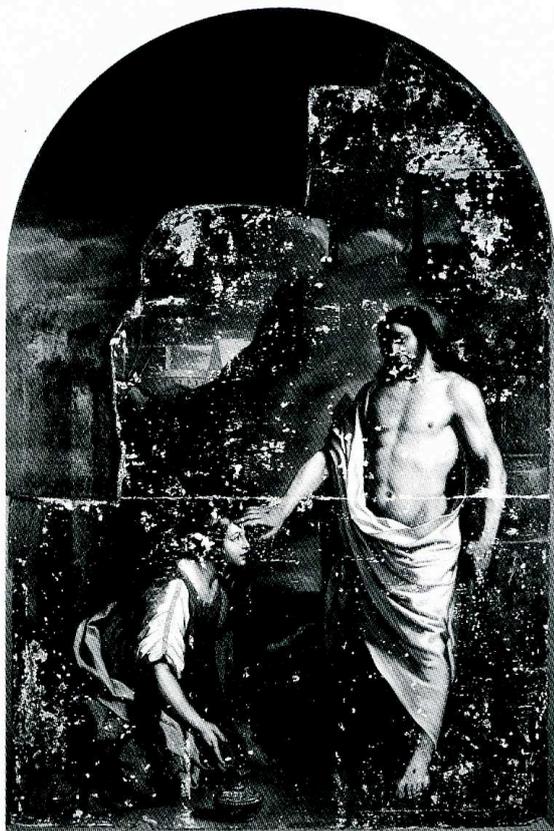
de l'œuvre du peintre (4). La récente restauration (1998), conduite par Jacques de Grasset que nous remercions chaleureusement pour ces précisions et les photographies ici publiées, a permis de débarrasser le tableau de repeints étendus et désaccordés, et de révéler sans conteste un original de Nicolas Mignard. La date proposée par Schnapper ("vers 1638-1640") nous semble aujourd'hui trop précoce, et nous pensons qu'il faut l'avancer d'une dizaine d'années. Le caractère simplifié et monumental de la composition, la facture solide et un peu lourde, les contours moins incisifs évoquent les œuvres autour de ou après 1650.

Une comparaison très significative nous semble à faire avec le *Mariage mystique de sainte Catherine* du musée de Villeneuve-lès-Avignon, daté de 1651 (fig. 4). Outre la grande similitude entre les deux figures agenouillées, et le profil pur des deux saintes, le même brocard vêt la princesse et la courtisane, traité dans le même métier dont la franchise manque un peu de subtilité.

Enfin, la réapparition d'un dessin préparatoire pour ce tableau (5) (fig. 5), heureusement acquis par le Musée Jouve à Cavaillon, vient confirmer, s'il était nécessaire, l'attribution à Nicolas Mignard. L'écriture de l'artiste est fort bien connue, grâce à l'ensemble de dessins conservés au Musée du Louvre. Les fines hachures orientées gauche-droite, typiques d'un artiste gaucher, modèlent la forme à l'intérieur d'un contour fermement marqué. L'importance accordée au dessin par Nicolas Mignard dans l'élaboration de ses œuvres n'est plus à souligner, mais est particulière-

ment manifeste dans cette feuille, où l'artiste étudie séparément le détail de la main droite, comme elle apparaît dans le tableau, et, par un collage, adapte sur le torse une autre tête pour la Madeleine, selon le schéma définitif.

La grande originalité de ce tableau réside dans son iconographie. Tout d'abord, la figure de Marie-Madeleine : son riche vêtement de brocard, les larmes qui roulent sur ses joues sont les attributs traditionnels de la pécheresse repentie, qui semblent d'une pertinence relative dans le contexte du *Noli me tangere*. L'iconographie n'est pas nouvelle, mais ce choix est d'autant plus intéressant qu'il est explicitement condamné dans les traités d'iconographie. Le chapitre consacré à la fête de sainte Marie-Madeleine dans le *Traité des Saintes Images* de Molanus (1594) s'intitule même : "Que Marie-Madeleine doit être peinte sans vêtements somptueux" (6). Peut-être Mignard dut là encore se conformer aux exigences des commandi-



3. Nicolas Mignard. *Le Christ ressuscité apparaissant à sainte Marie-Madeleine*. En cours de restauration, après dégagement des repeints. (Cavaillon, cathédrale Saint-Véran).



4. Nicolas Mignard. *Le Mariage mystique de sainte Catherine d'Alexandrie*. (Villeneuve-lès-Avignon, Musée municipal).



5. Nicolas Mignard. Feuille d'études. (Cavaillon, Musée Jouve).

taires, attachés à l'image traditionnelle de la sainte. En tout cas, c'est en tant que pénitente que la Madeleine occupe une place centrale dans la spiritualité du XVII^e siècle. La surabondance de son iconographie n'est comparable qu'à la multitude d'ouvrages et de sermons qui lui sont consacrés, de Bérulle à Bossuet. Image de la puissance rédemptrice de l'amour, elle est aussi le symbole de l'efficacité de la pénitence, justifiant la position catholique sur les sacrements, contre les attaques protestantes. La prolifération des images des saints en pénitence, quelquefois directement en rapport avec le décor des confessionnaux, en témoigne assez, du repentir de saint Pierre aux larmes de David et aux austérités de sainte Marie l'Égyptienne (7).

Mais la surprise vient du geste du Christ, qui contre toute attente, place ses deux doigts sur le front de la sainte. Geste d'autant plus surprenant que l'épisode est traditionnellement intitulé *Noli me tangere*, "Ne me touche pas", et est généralement illustré par des mouvements opposés de la sainte qui tend les bras vers le Christ, et lui qui s'écarte, ou fait de la main un geste d'interdiction. Cette impossibilité du contact est également exprimée dans les autres emplois de cette locution latine, qui désigne aussi les balsamines dont les capsules s'ouvrent au moindre choc, ou certaines lésions cutanées de la face. Émile Mâle avait noté cette étrange variante iconographique (8), et en donnait pour origine un manuscrit anonyme de la fin du XV^e siècle, "l'Aurea rosa", sur lequel nous reviendrons, puis Louis Réau (9) observa qu'un tableau de Memling antérieur à cette date montrait déjà cette particularité (10).

Cette étrangeté iconographique repose en fait sur une caractéristique de la relique du chef de sainte Marie-Madeleine conservée à la basilique de Saint-Maximin. Les reliques de la sainte avaient été inventées en 1279 grâce à une révélation de Charles II d'Anjou, qui fonda ensuite la basilique (11). Le crâne fut richement présenté dans un reliquaire fabriqué en 1280 et sommé d'une couronne envoyée par le roi de Naples. Le visage, amovible, dévoilait à la dévotion des pèlerins un lambeau de chair encore collé sur le front, dont la forme suggère l'extrémité de deux doigts. Ce morceau, selon la tradition, a été préservé de la putréfaction car c'est l'endroit où le Christ ressuscité aurait posé ses deux doigts sur le front de la sainte le matin de Pâques. Cette tradition apparaît selon Victor Saxer peu après l'invention des reliques, dans un recueil "inédit et introuvable des miracles de la sainte", qui daterait des années 1295-1310, repris par Philippe de Cabassol en 1354. Le fameux anonyme "Aurea Rosa" cité par Mâle est en fait le récit tardif d'un dominicain, nommé Sylvestre Priérat, qui relate en 1497 son pèlerinage : "Ex aurea Rosa Sylvestri Prieratis viri doctissimi professione...Cum Anno Domini 1497 [...]

ostensum est mihi pluries sacrum et venerabile caput ejus, grande valde, et totum undique ad os usque denudatum, excepta ea parte frontis quam Salvatorem omnium diximus tetigisse" (12). La célébrité de cette relique avait attiré les sarcasmes de Calvin : [...] la teste est à part, avec son *noli me tangere*, qui est un lopin de cire qu'on pense être la marque que Jésus-Christ lui fait par despit, pource qu'il estoit marry qu'elle le vouloit toucher" (13). Enfin, la dernière autorité qui se soit exprimée avec vigueur sur le sujet, est Lacordaire, qui écrivit sa *Sainte Marie-Madeleine* en 1859, pour relancer le pèlerinage à Saint-Maximin ; il se fait l'écho fidèle et précis de cette tradition : "On savait déjà qu'un signe particulier et tout à fait divin avait été reconnu au front de Madeleine. C'était une particule de chair mobile et transparente qui brillait à la tempe gauche [...] et qui avait inspiré à tous au même instant, par un acte de foi unanime, que c'était là, là même, à cet endroit béni, que le Sauveur avait touché Madeleine lorsqu'il avait dit après sa résurrection : *Noli me tangere* [...] et l'on l'appelle [ce fragment] encore aujourd'hui le Noli me tangere [...] Il ne se détacha qu'en 1780 [...] et encore, à ce moment là même, les médecins [...] constataient que le *Noli me tangere* avait été adhérent au front par la force même d'une vie qui s'y était conservée" (14).

Étonnant transfert qui conduit à désigner la preuve du contact par la formule même qui en marque l'absence.

Le reliquaire médiéval a été détruit, il est connu par une gravure du XVII^e siècle (fig. 6). Elle montre le masque amovible, et le fragment de chair sur le front. Les anges furent offerts en 1503 par Anne de Bretagne, qui est représentée en donatrice. Le reliquaire actuel, du XIX^e siècle, se veut le reflet de son prédécesseur médiéval. Un reliquaire séparé contient désormais le *Noli me tangere* (fig. 7).

Cette iconographie particulière de la rencontre du Christ et de la Madeleine, est bien attestée au XV^e siècle. Elle reste rare, mais est diffusée dans une ère géographique étonnamment vaste, de l'Espagne au Pays-Bas. En témoignent le *Noli me tangere* de Correa de Vivar, peint pour l'église San Martín de Valdeiglesias, et aujourd'hui déposé par le Musée du Prado à San Jerónimo el Real à Madrid, ou encore une gravure au burin de Lucas de Leyde, datée de 1519, qui montre avec une précision insistante le Christ apposant ses deux doigts sur le front de la sainte (15). Pour lever l'incertitude du rapport spatial des deux figures et souligner le contact, l'ombre des deux doigts s'étend sur son front sous la forme de fines hachures (fig. 8). Un fragment de prédelle, peint en Provence au XV^e siècle, est conservé à la basilique de Saint-Maximin, et peut avoir inspiré directement Mignard (fig. 9).

Luca. 7. Vers. 49.



**EXPLICATION DES SA
NCTES RELIQUES QVI
se voyent en la Sainte Baume, &
en l'Eglise de Saint Maximin
en Prouence.**

Premièrement se void,

A L'entrée de la Sainte Baume, au Cros
re, au milieu de la montagne.

B Le lieu particulier où la Sainte faisoit
to ordinaire sesours, fait en forme de Cha
brette. où elle couchoit & faisoit son oreil
ler de la Roche mesme, & se void à pres
son image taillée dans la Roche.

C L'entrée de la fontaine que la Sainte
obvint par ces prières, qui ne tarit jamais,
quey qu'en n'y decouvre point de source.

D D. Cette Caverne est si admirable qu'il
le fait admirer ceux qui la voyent.

EE. Audessus de la montagne y a une petite
Chappelle, au derrière d'icelle y a un Pil
lon, fait de gros matereaux, appelé S.
Pillon, où les Anges pesoient sainte
Magdeleine, l'élevant sept fois le tour.

Dans l'Eglise de S. Maximin, se void

F Une petite Chappelle souterraine, dans la
qu'elle est le Sepulchre & la teste de la Sainte
Penitente. Sa teste est dans un Chef d'or, riche
ment elabouré, portant une tres riche Couron
ne d'or, & de perles.

G Dans la mesme Chappelle à costé dextre se
void le Sepulchre de S. Maximin, relevé &
travaillé en marbre.

H A costé gauche de la dite Chappelle, sont les
Sepulchres de S. Cedoyne l'Aueugle nay,
S. Blaise, & S. Suffren.

I Autre Sepulchre de Ste. Suzanne, celle qui fut
querie du flux de sang, ayant touché la robe de
Nostre Seigneur, & de Sainte Marcellle.

K Autre Sepulchre des xx. Innocents, au temps
de la tyrannie du Roy Herodes.

L Le Portrait du Chef de ste. Marie Magde
leine, relevé en or, à costé deux Anges assis
relants, & se void encor l'droit à costé gauche
du front de la dite Ste. où Nostre Seigneur l'a
touché le jour de sa Resurreccion, luy disant
Noli me tangere.

M Une Duchesse relevé en or au deuant dudit Chef

N Une plaine d'or qui couvre la face de la Ste.

OO. La Phiole de cristal où est des cheuux de
sainte Marie Magdeleine.

P Une vase d'or où est la Phiole de cristal, dans
laquelle est l'arterreinte du Sang de N. Seig.

Q Portrait de la dite Phiole.

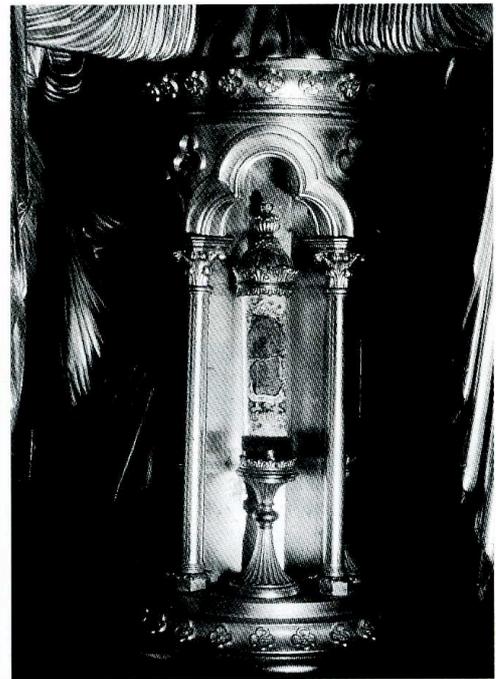
R Le bras droit relevé de la glorieuse Penitente.

S Une petite phiole de cristal, dans laquelle y a
de la terre où le corps de ladite Sainte à reposé.

T La Chambre du Roy & de la Reynne.

V L'entrée de la Sainte Baume.

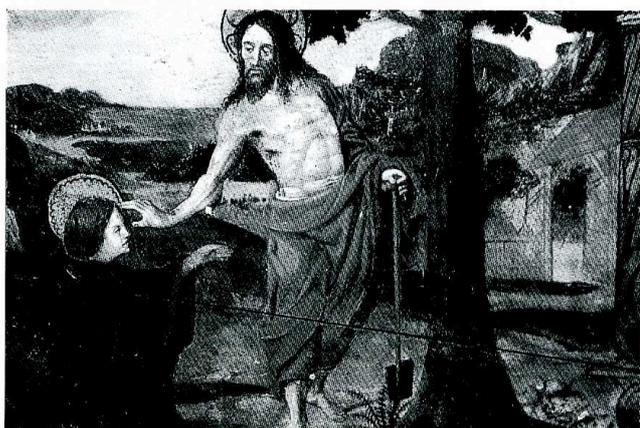
6. Le reliquaire du chef de sainte Marie-Madeleine. (Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes).



7. Le reliquaire du Noli me tangere. (Basilique de Saint-Maximin).



8. Nicolas de Leyde. *Noli me tangere*. Détail. (Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques).



9. Peintre provençal, XV^e siècle. *Noli me tangere*. Détail. (Basilique de Saint-Maximin).

Après une période de relatif désintérêt au cours du XVI^e siècle, les reliques de Saint-Maximin attirent de nouveau l'attention au siècle suivant. Nicolo Ridolfi, prieur général des Dominicains, choqué par le misérable reliquaire dans lequel était conservé le corps de la sainte, commanda à Rome en 1632 la magnifique urne de porphyre orné de bronzes de l'Algarde toujours en place. La translation ne se fit qu'en 1660, lors du fameux voyage de Louis XIV en Provence (16).

Cette remise en valeur ne fut pas sans provoquer des réactions. En 1641, Jean de Launoy, docteur de la Sorbonne, publia une attaque virulente, qui remettait en cause non seulement l'authenticité des reliques, mais la venue de Marthe, Marie-Madeleine et Lazare en Provence. Le titre de son ouvrage donne le ton : *De Commentitio Lazari et Maximini, Magdalenae et Marthae in Provinciam appulsu* ("Dissertation sur la mensongère venue de Lazare, Maximin, Marthe et Madeleine en Provence" (17)). L'affaire était sérieuse, car il ne s'agit pas seulement des reliques, mais aussi de l'origine de l'église provençale, née des plus proches disciples du Christ. Cette notion de la primauté de l'évangélisation de la Provence était extrêmement vivace, et la réaction fut immédiate : les lettres de clercs et de théologiens affluèrent chez l'évêque de Vaison-la-Romaine, Joseph-Marie Suarez, dont les talents semblaient à la hauteur de la cause. La polémique, étudiée par Feuillas (18), bat son plein dans les années 1642-1647. Suarez, correspondant avec le cardinal Francesco Barberini, tenta de réunir le matériel pour écrire la réfutation définitive des thèses de Launoy (19). Il se trouve à Paris avec le cardinal quand celui-ci est en exil en 1646. On cherche alors à organiser une joute oratoire entre Launoy et Suarez. En dépit de la publication d'une variété d'opuscules, la somme de Launoy ne verra pas le jour, et le flambeau ne sera repris qu'en... 1848, par Faillon (20), qui consacra deux volumes monumentaux à la défense des reliques provençales, dans une remarquable accumulation de preuves théologiques, de mentions d'archives et de relevés archéologiques. La seule réponse contemporaine de cette controverse fut fournie par trois peintres, protagonistes majeurs de la peinture religieuse au milieu du siècle, Eustache Le Sueur, Laurent de La Hyre et Nicolas Mignard.

L'œuvre du premier, peinte en 1651 pour la Chartreuse de Paris (21), montre le Christ vêtu de la pourpre triomphale (fig. 10), comme d'ailleurs dans la prédelle du XV^e siècle, qui indique avec un vaste effet de manche qu'il n'est pas encore monté vers son Père, tandis que de l'autre main, il semble repousser délicatement la sainte à ses pieds qui tend les mains vers lui. L'iconographie pourrait paraître traditionnelle au premier coup d'œil. Le geste "hétérodoxe" du Christ est en tout cas beaucoup plus discret que dans le tableau

de Mignard : il apparaît presque ambigu, comme si le contact était accidentel, et s'efface derrière les amples mouvements de bras droit du Christ et de ceux de Madeleine. Comme dans le tableau de Mignard, on trouve la description attentive du portillon du jardin, avec les mêmes planches en chevrons. Quelques années plus tard, en 1656, Laurent de La Hyre traite le même sujet pour la Chartreuse de Grenoble (22). Le Christ y apparaît vêtu d'un manteau de lapis lazuli d'une couleur à l'intensité tout à fait surnaturelle (fig. 11). Plus conforme au récit évangélique, La Hyre montre aussi l'ange dans le sépulcre. La Madeleine se précipite impétueusement vers le Christ, son corps tendu selon une diagonale qui occupe la moitié de la partie basse du tableau, tension qui culmine dans sa main tendue. Ce geste souligne celui, parallèle, du Christ, et lève l'ambiguïté présente chez Le Sueur : c'est un geste qui tient à distance, comme le montre le reste de son attitude. Il fait un pas sur le côté, et retient son manteau pour ne pas être touché par la Madeleine. Le tableau semble là pour concilier le texte évangélique à la tradition provençale, le "Ne me touche pas" avec la relique de Saint-Maximin. C'est d'ailleurs la main gauche qu'il pose sur son front, et je ne crois pas que cela soit fortuit. Le paysage montagneux et désolé, et les conifères sont peut-être là pour évoquer l'environnement de la Grande Chartreuse.

Nous n'avons malheureusement pas pu connaître les circonstances précises de la commande des tableaux de Le Sueur et de La Hyre, tous deux dans le milieu cartusien, mais l'on peut concevoir que les attaques contre la Madeleine furent particulièrement senties par cet ordre pour qui la sainte était un modèle d'ascèse dans la partie "provençale" de sa vie, sa pénitence dans la grotte de la Sainte-Beaume. Il est en tout cas manifeste que l'on a voulu montrer la parfaite compatibilité du texte évangélique avec les reliques de Saint-Maximin, et même prouver l'authenticité de ces reliques, puisque le Christ aurait posé ses doigts sur le front de la sainte quand il lui donne l'ordre "Ne me touche pas", afin de la tenir à distance. Ces deux commandes procèdent de religieux, donc de l'"institution". En revanche, le troisième tableau, celui de la cathédrale de Cavaillon, fut commandé par une petite association de laïques, et est d'autant plus remarquable. Ici, le geste du Christ n'est pas une conséquence imprévue d'une situation particulière, ni un avatar du geste traditionnel d'interdiction : il est le centre du tableau, et c'est avec sérénité que le Christ place ses deux doigts sur le front de la Madeleine, qui reçoit cette bénédiction particulière à genoux. Il suffit de voir l'expression du visage du Christ qui la regarde avec tendresse pour comprendre qu'il lui confère par là un privilège unique, destiné à être un signe. C'est ce



10. Eustache Le Sueur. *Noli me tangere*. (Grenoble, Musée des Beaux-Arts, dépôt du Musée du Louvre).



11. Laurent de La Hyre. *Noli me tangere*. Détail. (Grenoble, Musée des Beaux-Arts).

signe d'élection qui assure l'authenticité des reliques de Saint-Maximin, qui sont elles-mêmes la preuve de la venue effective de Lazare, Marthe et Marie-Madeleine, premiers évangélistes de la Provence. Cette notion de l'antiquité de l'église provençale, née de la présence des disciples les plus proches du Christ, était très tenace. Ne prétendait-on pas encore au XVIII^e siècle à Avignon que Notre-Dame-des-Doms y avait été fondée du vivant de la Vierge Marie ? Par un retournement spectaculaire, Nicolas Mignard place ce geste, et la relique, au cœur de l'histoire de l'église provençale, à laquelle le Christ a donné ce signe tangible de la mission conférée à Marie-Madeleine, évangéliser la Provence avec son frère et sa sœur. N'est ce pas, autant qu'une bénédiction, le geste de l'onction, de la confirmation ?

Les maraîchers prennent clairement position dans ce conflit et défendent par les moyens dont ils disposent les traditions locales et les dévotions auxquelles ils sont attachés. Les subtilités de la polémique théologique et hagiographique ne leur sont pas accessibles directement : les statuts de la Confrérie de 1601 indiquent que le registre en "sera gouverné par un notaire, attendu que lesdits bayles ne savent pas écrire". La réponse prend alors la forme la plus directe et la plus

adaptée, celle de l'image, par la commande d'un retable à l'artiste le plus renommé de la période, ce qui dut d'ailleurs représenter une dépense d'importance pour une association aux revenus modestes.

Cette attitude est révélatrice du rapport particulier des hommes du XVII^e siècle au fait religieux. Comme le montreraient aussi mémoires et correspondance, les débats théologiques sont au cœur de la vie publique et privée, et ne sont pas alors cantonnés aux seuls "spécialistes", comme ce sera le cas au siècle suivant. La controverse théologique ne sera plus alors au centre des grandes questions intellectuelles et philosophiques, et la religion volontiers placée dans un contexte individuel et somme toute relatif. Ici, elle structure la vie professionnelle et sociale. Une polémique lancée par un docteur en Sorbonne put donc avoir un profond impact sur une modeste confrérie de jardiniers, dont aucun n'avait dû lire le livre. Cependant, ils se firent un devoir d'y répondre, et la réponse qu'ils donnèrent, au milieu des savants ouvrages des docteurs, est celle de l'image, dont le pouvoir dans le domaine spirituel était alors parfaitement compris et utilisé.

(Séance du 5 février 2000).

(1) Société Biblique Protestante, revue par Ostervald, 1823.

(2) Ces informations sont le fruit du travail de Mme Hélène Chevaldonné, archiviste municipal de la ville de Cavaillon.

(3) Valère Martin, "Restauration des peintures de l'église paroissiale de Cavaillon", *Revue des bibliothèques paroissiales et des faits religieux de la province d'Avignon*, 10^e année, 1860, p. 303-312.

(4) A. Schnapper, *Nicolas Mignard d'Avignon, 1606-1668*, Avignon, 1979, n° 91, p. 118.

(5) Vente à New York, Christie's, 30 juin 1997, n° 124. Pierre noire, sanguine, craie blanche sur papier chamois, 0.296 x 0.199. Le dessin porte en bas à droite le cachet de la collection Dikhéos et une annotation au crayon : *N. Poussin*.

(6) Livre III, chapitre 25. Rédigé en 1570, le traité fut publié en 1594 à Ingolstadt. Édition moderne par F. Boespflug, O. Christin, B. Tassel, Paris, 1996, 2 vol.

(7) Cf. Ph. Malgouyres, "Larmes et mouchoirs : quelques remarques sur peinture et dévotion en Italie au XVII^e siècle", actes du colloque *Le Mouchoir dans tous ses états*, Cholet, Musée du textile, 12-14 novembre 1997, Cholet, 2000, p. 217-224.

(8) É. Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932, p. 294.

(9) L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, II, Paris, 1957, p. 556.

(10) Cf. en dernier lieu cat. exp. *La Maddalena tra Sacro e Profano, Da Giotto a Chirico*, cat. exp. Florence, Palazzo Pitti, 1986, p. 137.

(11) Cf. Victor Saxer, *Le Culte de Marie-Madeleine en Occident des origines à la fin du moyen-âge*, Paris, 1959, t. II, p. 230 et sq.

(12) Cité par Faillon, *Monuments Inédits sur l'apostolat de sainte Marie-Madeleine en Provence*, Paris, 1848, II, p. 882, note a.

(13) *Traicté des reliques*, VI, 443

(14) Seconde édition, Paris, 1860, p. 199-200.

(15) Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, collection Edmond de Rothschild, repr. dans cat. exp. *Graveurs en taille-douce des Anciens Pays-Bas, 1430/1440-1555 dans la collection Edmond de Rothschild*, Paris, Musée du Louvre, 1997, n° 53. La même iconographie apparaît dans un tableau de Francesco Bianchi Ferrari († 1510), Modène, Galleria Estense, Inv. 412.

(16) Cf. Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven - Londres, 1985, II, p. 389-390.

(17) Lorenzo Magalotti, lors de son séjour à Paris en 1668, avait rencontré Launois, et rapporte sa réputation de "dénicheur de saints" et dénonciateur de faux documents conférant des privilèges ecclésiastiques : "In Francia lo chiamano snidiatore de' santi, per le cose da lui divulgate per disingannare il mondo che Santa Maria Maddalena sia stata in Provenza e San Dionisio Aeropagita a Parigi : egli però se ne duole e dice che piuttosto lo dovrebbero chiamare raddoppiatore di santi, "perché", dic'egli, "per una Santa Maria Maddalena vene trovo due, e due san Dionisi per un solo" (Lorenzo Magalotti, *Diario di Francia dell'anno 1668*, 17 mai, éd. Maria Luisa Doglio, Palerme, 1991, p. 115).

(18) M. Feuillas, "La Controverse magdalénienne au milieu du XVII^e siècle : ripostes provençales à Jean de Launois", *provençe historique*, novembre-décembre 1986, fasc. 146, p. 366-411.

(19) *Ibidem*, p. 403 ; "Io rispondo al libretto di Lanoio contra la tradizione delle reliquie di Sta Maddalena.", lettre du 20 mars 1642.

(20) Cf. note 12, *supra*.

(21) Paris, Musée du Louvre, INV. 8018 ; cf. *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre, IV, École française, L-Z*, Paris, 1986, p. 54. Déposé en 2000 au Musée des Beaux-Arts de Grenoble.

(22) Grenoble, Musée des Beaux-Arts ; cf. G. Chomer, *Peintures françaises avant 1815, La collection du Musée de Grenoble*, Paris, 2000, n° 65.

SUMMARY - Market gardening and devotion. The *Noli me tangere* by Nicolas Mignard in the cathedral of Cavaillon.

In the cathedral of Cavaillon (Vaucluse Department) there is an important painting attributed to Nicolas Mignard (1606-1668): The resurrected Christ appearing to saint Mary Magdalene, whose recent restoration has confirmed both its quality and authorship. This attribution has further been confirmed by the appearance of a preparatory drawing. Probably commissioned by the Confraternity of Gardeners, this altarpiece shows their devotion towards Mary Magdalene, who had mistaken the resurrected Christ for a gardener. The originality of the painting is in its iconography: the Christ places his fingers on the forehead of the saint, at the moment that he orders her not to touch him. The origin of this detail can be traced to the relic of the head of the saint which is kept to the basilica of Saint Maximin: on the forehead there remains a strip of flesh, which is considered as a proof of this contact. While the veracity of this relic and the coming of Mary Magdalene to Provence were contested by Jean de Launoy in 1641, this painting is the reply of people of Provence to these attacks on the antiquity of their church.

KURZFASSUNG – Die Zunft der Gärtner und die Devotion. Nicolas Mignards *Noli me tangere* in der Kathedrale von Cavaillon.

In der Kathedrale von Cavaillon im Departement Vaucluse befindet sich ein bedeutendes Gemälde, das Nicolas Mignard (1606-1668) zugeschrieben wird. Es handelt sich um den Auferstandenen Christus, der der Hl. Maria Magdalena erscheint. Die kürzlich fertiggestellte Restaurierung bestätigt Qualität und Zuschreibung. Letztere wird auch gefestigt durch eine vor kurzem aufgetauchte Vorzeichnung zu dem Gemälde. Vermutlich wurde das Bild von der Zunft der Gärtner in Auftrag gegeben. Die Altartafel zeugt von der besonderen Verehrung dieser Zunft für Maria Magdalena, die den auferstandenen Christus für einen Gärtner gehalten hatte. Das Werk zeichnet sich besonders durch seine Ikonographie aus : Christus berührt mit seinen Fingern in dem Augenblick die Stirn der Heiligen, in dem er ihr sagt, dass sie ihn nicht anfassen soll. Diese ikonographische Besonderheit lässt sich darauf zurückführen, dass an dem Schädel der Heiligen, deren Reliquie in der Basilika von St. Maximin aufbewahrt wird ein Fetzen Fleisch erhalten ist, der diesen Kontakt beweist. Die Echtheit der Reliquie und der Besuch der Heiligen in der Provence werden zwar von Jean de Launoy im Jahr 1641 bezweifelt, doch das Bild ist die Antwort der Bewohner der Provence auf die Angriffe gegen die alte Geschichte ihrer Kirche.