

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie

Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève

Band: 10 (1962)

Artikel: Le retable de Henri Guigonis

Autor: Bouffard, Pierre

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-727838>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

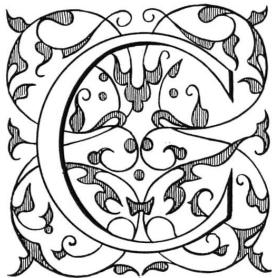
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LE RETABLE DE HENRI GUIGONIS

par Pierre BOUFFARD



'EST l'abbé H. Requin¹ qui cite pour la première fois, en 1904, la seule œuvre de Guigonis connue à ce jour et qui nous donne les rares renseignements recueillis sur cet artiste. Aucune autre œuvre, depuis cette date, n'a été retrouvée, aucun autre document nouveau ne nous permet de nous faire une idée plus claire de la vie de cet artiste « genevois » fixé en Avignon en ce début de XVI^e siècle.

Originaire du diocèse de Genève, sans qu'il soit certain qu'il fût de Genève même, Henri Guigonis s'est probablement fixé à Avignon vers la fin du premier quart du XVI^e siècle, comme nous le prouvent quelques dates tardives signalées par des actes. Le 18 juin 1531, il fut témoin du testament de son collaborateur et ami Philippe Garcin. Il meurt vers la fin de 1532 ou au début de 1533. Sa veuve, née Catherine Vignon, se remarie avec Simon de Mailly le 25 septembre 1533.

Ce sont les seules dates précises que nous puissions fixer. D'autres documents, fort heureusement, nous parlent de Guigonis ou plus exactement de ses œuvres. Quelques prix faits, quelques contrats nous donnent des points de repère et nous citent des ouvrages qui sont restés inconnus jusqu'à ce jour et que l'on retrouvera une fois peut-être dans quelque église d'Avignon ou de Provence.

C'est ainsi que nous apprenons que Guigonis fut chargé de la décoration d'un retable de la Sainte Vierge dans l'église paroissiale de Mazan, près de Carpentras. Le 26 novembre 1526, il reçut des mains des consuls de cette paroisse 18 écus, en acompte sur les 60 qui lui étaient dus, selon le contrat passé chez le notaire Jean Fabry. Quelques mois plus tard, le 24 février 1527, il s'engagea auprès de la confrérie de la Sainte-Croix, à Avignon, à peindre, pour la somme de 90 écus d'or, le

¹ Abbé H. REQUIN, *Le peintre Guigonis*. Réunion des sociétés des beaux-arts des départements, Paris, 1904, pp. 510-513.



Fig. 1. Henri Guigo dit Guigonis. L'Ange de l'Annonciation. (Huile sur bois.)



Fig. 2. Henri Guigo dit Guigonis. La Vierge de l'Annonciation. (Huile sur bois.)

retable en pierre de sa chapelle et, ajoute l'abbé Requin (*op. cit.*) « ... comme les confrères avaient besoin d'une garantie pour l'exécution de leur tableau, peut-être parce que Guigonis était depuis trop peu de temps à Avignon et n'avait pas encore gagné leur confiance, le peintre Philippe Garcin lui servit de caution ».² Philippe Garcin et Henri Guigonis étaient liés d'amitié comme nous le disions plus haut, puisque Guigonis fut témoin du testament que Garcin dicta à Honoré Serre, le 18 juin 1531. C'est d'ailleurs Guigonis qui composa les cartons des vitraux que Garcin devait exécuter pour les frères Henri et Rasonin de Rouvilhase qui les placèrent, sans doute, dans la chapelle qu'ils venaient de faire construire dans l'église de l'Observance.

D'autres documents sont postérieurs à la mort du peintre. Ils nous prouvent pourtant que les commandes qui lui étaient adressées étaient relativement nombreuses et que Guigonis avait dû faire appel pour le seconder à des collaborateurs, que les textes nomment ouvriers. Le 24 janvier 1533, en effet, sa veuve Catherine Vignon promet à Louis Berton de faire terminer par les ouvriers de son mari, Simon de Mailly, ou de Mailhy, dit de Châlons, et Laurent Rotterdam, d'Utrecht³, le retable commandé en 1532 pour 40 écus, dont 20 avaient été versés en acompte. Il est probable, selon L.H. Labande⁴, que ce retable était destiné à l'église des Cordeliers à Avignon. Ajoutons ce que dit l'abbé Requin de ce contrat (*op. cit.*): « D'après le premier contrat, malheureusement introuvable, passé l'année précédente chez M^e Claude Pichony, notaire à Avignon, l'ouvrage devait coûter 40 écus d'or valant 42 sous tournois l'un; Berton devait même ajouter 10 florins à cette somme, s'il était vraiment content de l'ouvrage. »

Guigonis avait déjà reçu 20 écus d'or sur le prix total. Dans le second contrat, Louis Berton promet d'observer toutes les clauses du premier contrat si les ouvriers de Guigonis terminent l'ouvrage à son gré.

Le 5 février 1533 enfin, la même veuve Catherine Vignon reçut de Louise Astoaud, dame de Mazan, un acompte de 4 écus sur le prix du retable fait par H. Guigues. Il s'agit probablement du retable dont le Musée de Genève a fait l'acquisition et que l'abbé Requin a retrouvé chez le comte de Lamotte-Mastin, dépouillé de son panneau central, dont aucune trace n'a pu être retrouvée jusqu'à ce jour.⁵

Le Musée d'art et d'histoire a fait en effet l'acquisition, en 1958, de deux volets d'un retable attribué à Henri Guigonis, connus depuis 1904 et propriété d'un

² N.B. de PIERRE TONDUTI. Archives du département du Vaucluse, fonds Pons, n° 2017.

³ Symon de Maly de Châlons en Campanhe et Laurencius Rotredama du trect en Orlandia, pictoris... Minute de Cl. Durand, 1533, fol. ii. Etude de M^e de Beaulieu, notaire à Avignon.

⁴ L.-H. LABANDE, *Les primitifs français. Peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale*, t. I, Marseille, 1932, p. 43.

⁵ Exposition des primitifs français au Palais du Louvre. Paris, 1904, n^{os} 385-386. L'art provençal à l'exposition coloniale, Marseille, 1906. Exposition rétrospective des beaux-arts, Avignon, 1907. L.-H. LABANDE, *op. cit.*

collectionneur privé jusqu'à leur entrée au musée.⁶ Ces deux volets, s'ils ne présentent pas de caractère artistique très développé, sont intéressants à deux points de vue : pour Genève, puisqu'ils sont attribués à un artiste avignonnais originaire du diocèse de Genève et pour l'histoire de la peinture provençale de la première moitié du XVI^e siècle, par ailleurs assez pauvre en documents originaux. Ces deux volets de 165 cm de hauteur et de 87 cm de largeur représentent, à l'extérieur, la Visitation, et, à l'intérieur, l'Adoration des Bergers et l'Adoration des Rois Mages. L'iconographie générale de ce thème si répandu est partiellement influencée par l'Italie du Nord et certains détails prouvent le peu d'invention de la part de l'artiste qui s'est contenté de reproduire, avec plus ou moins d'habileté, des modèles bien connus. Un examen plus attentif de cette œuvre laissait déjà supposer à l'abbé Requin que deux maîtres auraient pu y travailler ; c'est ainsi qu'il notait des différences assez importantes entre la technique des panneaux extérieurs, traités en grisailles, et ceux de l'intérieur qui sont polychromés.⁷ Le même auteur, le premier à avoir parlé de cet artiste, soulignait combien il était difficile de situer dans une école plutôt que dans une autre l'œuvre de Guigonis, nettement influencée par l'Italie mais également empreinte de caractères flamands.

« Il serait facile, écrit-il, de disserter à perte de vue sur la facture de ces tableaux, d'y chercher l'influence d'une et même de plusieurs écoles, et établir, suivant qu'on serait du Nord ou du Midi, qu'on aurait opté pour tel ou tel système de classification, que cette œuvre, de qualité secondaire, quoique très intéressante, surtout pour les Avignonnais, émane évidemment d'un peintre flamand ou italien, ou bien enfin que, grâce à la combinaison d'influences, à la fois flamandes et italiennes, il procède de l'école d'Avignon. Il est admis, en effet, aujourd'hui, que toute œuvre picturale, où se mêle l'art du Nord et du Midi, a été fabriquée en Avignon. L'avenir dira ce qu'il faut penser de cette nouvelle affirmation. »



Fig. 3. Henri Guigonis.
Détail de l'Annonciation.

⁶ Musée d'art et d'histoire, Genève, inv. n° 1958-61. Restauration H. Boissonnas.

⁷ H. REQUIN, *op. cit.*



Fig. 4. Henri Guigo dit Guigonis. L'Adoration des Bergers. (Huile sur bois.)



Fig. 5. Henri Guigo dit Guigonis. L'Adoration des Mages. (Huile sur bois.)

L'Annonciation peinte sur l'extérieur des volets est très nettement divisée; la Vierge occupe celui de droite, l'archange Gabriel celui de gauche, selon une habitude bien établie.

L'archange vient de pénétrer dans la pièce par une porte qui occupe toute la partie gauche de la composition; par cette ouverture, on aperçoit un vague paysage, des maisons en premier plan et une colline boisée en second plan. Le mur de la pièce, au fond, est uni, le sol est marqué d'un simple quadrillage qui suggère la perspective. Tout accessoire est banni de cette composition entièrement remplie par la figure de l'archange qui s'avance vers la droite, pathétique, le bras droit tendu, la bouche entrouverte, le cheveu défait, vers la Vierge qui attend agenouillée dans la pièce elle-même. L'artiste, à n'en pas douter, a voulu marquer l'opposition entre le mouvement et l'esprit dramatique de l'archange et la tranquille confiance de la Vierge. Les ombres, le jeu des plis du vêtement, la coupure de la scène, le phylactère, tout concourt à donner à l'archange une attitude émotionnelle que ne diminuent pas certains détails techniques un peu maladroits et son geste oratoire grandiloquent.

Sur le panneau de droite, lié à celui de gauche par la fin du phylactère, la Vierge attend, paisible, dans une attitude moins théâtrale. Agenouillée devant un prie-Dieu partiellement recouvert d'un large tissu et sur lequel repose le Livre, elle tourne le dos à un lit ouvert qui occupe tout le fond de la chambre. Entre elle et l'archange se dresse un vase élégant d'où sort un lis, dont deux fleurs sont ouvertes et trois fermées. Sous le phylactère et au-dessus des lis plane la Colombe du Saint-Esprit.

Dans cette Annonciation, Henri Guigonis a respecté la tradition la plus répandue du thème: la dissymétrie, le paysage derrière l'Archange, la chambre, le geste oratoire, la retenue pleine d'humilité de la Vierge, le Livre ouvert, la fleur de lis. Il ne pouvait pas apporter de variantes dans l'un des thèmes les plus connus et les mieux fixés, dont la représentation tendait peu à peu à la scène de genre, contre laquelle réagit le Concile de Trente en cherchant à redonner plus de surnaturel à ce mystère essentiel.

Tout en respectant la tradition, Guigonis s'est efforcé de donner une certaine grandeur à sa composition. Si quelques maladresses de détail sont à relever, elles sont compensées par l'élégance des lignes et de quelques accessoires; le lis dans le vase d'albâtre est digne d'un maître.

Les faces intérieures des deux volets sont d'une moins bonne venue et c'est probablement ce qui avait permis à l'abbé Requin de supposer que ce retable avait été peint par deux artistes ou repeint par Guigonis sur un fond plus ancien. En fait, nous savons que Guigonis était à la tête d'un petit atelier, ce qui permettrait de confirmer l'hypothèse des deux peintres si l'on n'admettait pas plutôt que Guigonis était dessinateur avant d'être peintre. Les figures des faces intérieures sont en effet

de la même élégance un peu pesante dans leurs attitudes et dans leurs mouvements que celles des faces extérieures; c'est la couleur qui les alourdit.

Sur l'un des panneaux, l'artiste a représenté l'Adoration des Mages et sur l'autre celle des Bergers, dans une composition de tradition classique.

Dans l'Adoration des Bergers, l'Enfant est étendu sur un linge posé à même le sol au premier plan et au centre. La Vierge et Joseph sont agenouillés à gauche, les bergers, plus maladroits et plus lourds, sont agenouillés à droite. A travers l'étable en ruines, où reposent l'âne et le bœuf, on aperçoit un paysage de collines; sur ce même fond, mais en dehors de l'étable, les Mages entourent la Vierge qui tient l'Enfant sur ses genoux.

On sent que sur l'intérieur des volets, Guigonis a été gêné par la composition en hauteur du panneau, par la tradition et par les tendances rustiques du thème qui se faisaient jour depuis le début du siècle. Si l'on compare cette œuvre à celle de Simon de Châlons⁸ qui fut le collaborateur puis le successeur de Guigonis, on saisit la distance qui sépare, à quelque vingt ans, l'artisan de l'artiste. Il n'empêche, d'ailleurs, étant donné la relative pauvreté de l'école d'Avignon à cette époque de transition, que l'œuvre de Guigonis est un document précieux pour l'histoire de l'art, sans être une œuvre de grande qualité. Peut-être contient-elle des éléments de détail, plus que de composition, qui sont l'œuvre de l'artiste plus connu Simon de Mailly, dit de Châlons, au sujet duquel l'abbé Requin, *op. cit.*, dit: « Les deux mystères de l'Adoration des Bergers et de l'Adoration des Mages ont une toute autre allure et procèdent directement de l'école italo-flamande. Jusqu'ici, j'avais pensé que Simon de Châlons l'avait introduite à Avignon; il faut remonter au moins jusqu'à son maître avec lequel son œuvre a des ressemblances telles que, sans la signature, personne n'aurait hésité à lui attribuer l'œuvre d'Henri Guigonis. »

L'opinion de L.-H. Labande, *op. cit.*, est un peu divergente: « ... Le genevois Henri Guigues était entièrement italianisé et transmettra son enseignement à ses disciples. Son Adoration des Bergers, son Adoration des Mages et son Annonciation auraient fort bien pu être signés par un peintre du nord de l'Italie. Inutile d'insister: Guigues est venu tardivement en Provence et c'est presque par hasard qu'il a pu y laisser les volets de la collection Lamothe-Mastin. »

Peut-être trouvera-t-on un jour d'autres œuvres de l'artiste du diocèse de Genève qui permettront de tirer des conclusions plus claires sur sa formation et sur les influences qu'il a subies en Avignon ou ailleurs. Ces deux volets ne sont peut-être qu'un point de départ, mais jusqu'à ce jour, même à l'occasion d'expositions où ils furent présentés, aucune comparaison importante n'a pu être faite.

⁸ Musée Calvet, Avignon.

