



Chaires à prêcher girondines

Dans ses recherches sur l'art bordelais au XVIII^e siècle, le professeur Paul Roudié n'a pas manqué de signaler la richesse des chaires à prêcher des églises. Il en signale quelques-unes¹. Pierre Coudroy de Lille et Jean-François Fournier en présentent trois, particulièrement remarquables, qui avaient échappé à son attention : celles de Saint-Martin de Fronsac, de Sainte-Foy-la-Grande et enfin de l'hôpital de La Réole.

Les premières chaires à prêcher sont apparues dans les édifices religieux au XIII^e siècle avec la nécessité de combattre les hérésies et l'apparition concomitante des ordres mendiants prêcheurs. Le besoin de toucher la foule des fidèles par la prédication et l'enseignement répété du christianisme et de ses règles les justifie. Il s'agit de répandre dans les esprits avec la plus grande efficacité les vérités de l'Eglise romaine et d'introduire dans les mœurs les vertus chrétiennes. Cependant leur présence dans les églises ne se généralise vraiment qu'au XVI^e siècle, avec le programme de reconquête élaboré lors du concile de Trente face aux progrès d'une nouvelle hérésie : le protestantisme.

Une chaire est constituée de quatre éléments principaux : une cuve qui sert de tribune à l'orateur, un escalier avec une rampe pour y accéder, un dorsal et un abat-voix, tous éléments susceptibles par leur caractère mobilier d'être déplacés et éventuellement pour certains d'entre eux, perdus. En général placée au milieu de la nef, du côté de l'Evangile, sa situation doit permettre aux fidèles d'avoir accès visuellement et auditivement

au prédicateur. La sculpture des supports de la cuve, de ses panneaux et de sa rampe, de la statue qui somme l'abat-voix répond à un programme iconographique didactique complexe élaboré dans ce but par les religieux (on pense en particulier aux remarquables chaires de pierre des Pisano en Toscane).

Les chaires vont s'adapter aux évolutions du style baroque opposé à l'austérité de la Réforme protestante : leur aspect théâtral et somptueux s'accorde avec la mise en scène savante des retables pour frapper l'imagination des fidèles. Au XVIII^e siècle, elles restent encore relativement sobres, du moins à Bordeaux. A Sainte-Eulalie, à Saint-Paul, à la Chartreuse, les cuves suspendues (c'est-à-dire sans support), en pierre ou en bois, sont à pans orthogonaux sobrement soulignés de motifs ornementaux. A la fin du XVIII^e siècle et surtout au XIX^e elles prennent plus d'importance. En Flandres, elles sont d'une exubérance sans équivalent ailleurs. Mais partout, leurs amples formes curvilignes sont bombées en « tombeau » de marbre veiné et de bois et elles s'enrichissent d'un décor figuré ; quelques-unes reposent sur un support en ronde bosse. Elles deviennent de véritables monuments en harmonie avec la rhétorique pompeuse de l'éloquence sacrée.

1. Paul Roudié, « le décor baroque des églises de Bordeaux et du Bordelais » et « Recherche sur la sculpture à Bordeaux au XVIII^e siècle », *Bordeaux Baroque, sculptures à Bordeaux et dans la région bordelaise*, Société Archéologique de Bordeaux, 2003, p. 143-164 et 45-141.

Le programme iconographique de la sculpture est toujours à vocation parlante, même s'il nous est devenu plus ou moins intelligible. Les représentations figurées doivent accompagner la parole de l'orateur et « les chaires à prêcher deviennent elles-mêmes des prédications »². Les *Exercices spirituels* préconisés par Ignace de Loyola, le fondateur de l'ordre des Jésuites, et redevenus d'actualité, doivent permettre au chrétien, grâce à la vision des images peintes ou sculptées qui émeuvent son imagination, de vivre de l'intérieur les scènes de l'histoire religieuse. A Sainte-Gudule de Bruxelles, Henri François Verbrugghen place Adam et Eve, ancêtres de l'Humanité et instruments de la Rédemption, sous la cuve et au dessus il développe un fantastique foisonnement d'arbres qui représentent le paradis terrestre (1699). En général, l'allégorie des vertus accompagne les représentations des évangélistes et de leurs symboles, ainsi que des saints dédicataires. La vertu cardinale de la Force qui impose la vérité du dogme catholique et écrase l'hérésie est symbolisée par Samson qui avec sa mâchoire d'âne a exterminé

les Philistins. Ainsi, à Saint-Eustache de Paris, Laurent de la Hire a donné le dessin (réalisé par le sculpteur Lestocart) d'un Samson à genoux supportant la chaire tel un atlante (1651). Par syncrétisme humaniste, l'Hercule antique accompagné de la dépouille du lion peut remplacer le héros biblique auquel il est assimilé. A la cathédrale de Rodez, un géant de marbre, barbu, les yeux cachés par un bandeau qui le rend aveugle et ignorant des vérités de la Foi porte la signature et la date de « Broustel de Toulouse, 1836 » : preuve que le sens symbolique de ces figures a longtemps été compris et apprécié des fidèles. En tous cas, les trois chaires présentées ici témoignent clairement que le milieu bordelais réputé pour son attachement au goût classique n'est pas resté étranger à cette forme particulièrement expressive de l'art baroque.

Marie-France Lacoue-Labarthe et Robert Coustet

2. Paul Fierens, *L'art flamand*, Paris, Larousse, 1945, p. 112.



Attribution de la chaire de l'église de Fronsac au sculpteur Pierre Vernet (1697-1780)

par Jean-François Fournier

La chaire de l'église de Fronsac suscite l'admiration des visiteurs et des connaisseurs (fig. 1 et 2), mais elle n'a jamais retenu l'attention des historiens d'art. Chaque fois qu'elle fut évoquée, ce fut pour dire qu'elle ne figurait dans cet édifice que depuis 1840, qu'elle provenait de l'église Saint-Jean-Baptiste de Libourne (dont elle était un des rares objets mobiliers à ne pas avoir été détruits lors de la Révolution) et pour être datée du XVIII^e siècle¹. J'ai moi-même repris cette datation dans mes *Notes pour servir à l'histoire de l'art à Libourne aux XVII^e et XVIII^e siècles*², mais, dernièrement, en l'examinant à nouveau avec attention, ma conviction fut faite : ce meuble ne date pas du XVIII^e siècle mais du XVIII^e, bien qu'il possède des éléments archaïsants. Une fois certain de cette datation, je sus avec une quasi certitude le nom de son auteur. Je vous livre ici cette hypothèse qui ne pourra vraisemblablement jamais être confirmée par un document irréfutable, la comptabilité et les pièces comptables de la fabrique de l'église Saint-Jean-Baptiste de Libourne conservées aux Archives départementales de la Gironde comportant d'importantes lacunes pour le début du XVIII^e siècle. Les recherches dans les minutes notariales de l'époque s'avèrent inutiles, la fabrique de l'église Saint-Jean-Baptiste ayant toujours eu pour habitude de signer les contrats les liant aux fournisseurs sans faire appel à un notaire.

En 1974, j'ai publié dans la *Revue historique et archéologique de Libourne*³, une lettre (ornée d'un beau dessin)⁴

adressée par le sculpteur bordelais Pierre Vernet (1697-1780) à un marchand drapier libournais nommé François Balestard (fig. 3). Cette missive disait :

Le cadre doit avoir un pié de large quand au pris il faut savoir si on veut qu'il soit doré a fons et la callité du bois vous me permetres de vous dire que je pense que l'idée du cadre que je vous envoye sera pour moy comme l'idée de la chèrre que je vous fit. Se pendant, je seré toujours disposé à vous faire tout le plesir qui pourra dé pandre de moy. Je suis Monsieur avec un antier attachement votre très humble et très au béissant serviteur

Vernet

A Bordeaux, le 21 novembre 1739

1. En particulier par J.-A. Garde dans "La Vierge et l'enfant dans la peinture et la sculpture". *Revue historique et archéologique de Libourne*. Tome XXX, 1962, p. 43 et 44.

2. Fournier. *Notes Histoire de l'art à Libourne*, p. 69.

3. Fournier. *Note Vernet*, p. 129.

4. Ce document figurait alors dans le dossier 8 J 452 des Archives départementales de la Gironde, depuis il a disparu. Dans un article posthume reproduit dans la *Revue historique et archéologique de Libourne*, tome LIII, 1985, p. 103 à 107, Ulysse Bigot parle de ce dessin (alors en sa possession) mais en donne une mauvaise lecture et l'attribue à Jean Vernet, père de Pierre.



Fig. 1. - La chaire
vers 1950.



Fig. 2. - La chaire
en 2004
(photo P. Bardou).



Fig. 3. - Lettre de Pierre Vernet à François Balestard.
(d'après le R.H.A.L. T. XLII, n° 153, p. 129)

En publiant cette lettre, je me suis demandé en vain quelle était la destination de cette chaire, meuble qui, par définition, n'était guère utile à un marchand drapier, mais, maintenant que j'ai la conviction que la chaire aujourd'hui à l'église de Fronsac date du XVIII^e siècle, il ne me semble pas douteux qu'elle ne fait qu'un avec celle dont parle Pierre Vernet dans sa lettre ; ceci, en raison de la personnalité du destinataire, François Balestard.

Ce François Balestard (1670-1751) était un riche marchand drapier de Libourne dont le magasin était situé sur la place Royale ; en ayant épousé Charlotte Favereau, issue d'une famille de magistrats, il se trouvait allié aux plus influentes familles de la bourgeoisie locale. C'était, dit l'historien Souffrain ⁵ *un homme qui avait reçu la plus belle éducation ; il savait la musique, jouait de plusieurs instruments, dessinait*

très bien, peignait le portrait à l'huile et saisissait parfaitement la ressemblance. Il avait l'esprit cultivé, les mœurs aimables, une politesse d'ange et ses enfants au nombre de deux fils et six filles étaient tous musiciens ⁶. Ce portrait est intéressant sur le plan privé mais il doit être complété par ce que nous savons de sa vie publique. Il fut élu Jurat en 1728 ⁷ et gravit rapidement les

5. Souffrain. Tome IV, p. 310.

6. Balestard ne peignait pas uniquement des portraits. Dans son testament, écrit en 1750 et remis par son beau-frère Favereau après sa mort au notaire libournais Chaperon qui en fit l'ouverture le 8 novembre 1751 (A.D.Gir. 3 E 12 918) il légua à sa fille Marie-Angélique *une Vierge* peinte de sa main. Le 19 novembre de la même année, ses enfants firent ouvrir le testament mutuel qu'il avait rédigé en 1731 devant Derayer, notaire à Libourne avec son épouse. (A.D.Gir. 3 E 12 930).

7. Archives municipales de Libourne BB 14.

échelons du corps municipal puisque, à l'époque où Vernet lui écrivait, c'est-à-dire en 1739, il occupait les fonctions de Premier Jurat de la cité. Quand la fabrique de l'église Saint-Jean-Baptiste décida de faire l'acquisition d'une chaire, François Balestard, personnage influent, était l'intermédiaire idéal, tant au point de vue artistique qu'au point de vue commercial entre les fabriciens et le sculpteur. Nous savons en outre, par des notes écrites par le collectionneur libournais Ulysse Bigot au sujet d'une querelle survenue en 1722 dans l'église des Dames de la Foi entre deux particuliers, que François Balestard et une de ses filles participaient à l'exécution d'un motet⁸. Il est donc avéré qu'en plus de ses fonctions municipales, il entretenait les meilleurs rapports avec les membres du clergé libournais.

Dans sa lettre, Vernet parle de sa chaire au passé. Malgré son archaïsme, elle dut être exécutée vers 1730-1735, années où une commande à un artiste bordelais était une nécessité absolue car, si de nombreux artistes travaillèrent à Libourne aux XVII^e et XVIII^e siècles, vers 1730-1735, la ville se trouvait démunie de sculpteurs ; Jean Mahay était mort assassiné en 1688, à l'âge de quarante ans, Pierre Labat était mort en 1707, à l'âge de trente-cinq ans et Charles Ferraguet, qui avait connu les deux précédents, s'était éteint en 1727 à plus de quatre-vingts ans.

Si, comme nous le pensons, notre chaire fut édifée dans les années 1730-1735, c'est chronologiquement la première œuvre connue de Pierre Vernet, ses autres œuvres subsistantes se situant après 1740⁹.

Nous savons que l'œuvre de Vernet fut appréciée à sa juste valeur car, lorsque l'Archevêque de Bordeaux, Monseigneur Honoré de Maliban, vint à Libourne en avril 1739, ce fut François Balestard qui l'accueillit en sa qualité de Premier Jurat¹⁰ ; on rédigea à l'occasion de cette visite pastorale un cahier¹¹ détaillant avec précision l'état dans lequel se trouvait l'église Saint-Jean-Baptiste. A l'article XXVII, on peut lire *Il y a une belle chaire à prescher en bois de noyer du côté de l'Évangile*. La mention belle prouve en quelle estime était tenu le travail du sculpteur, sentiment auquel s'ajoutait aussi, peut-être, l'attrait de la nouveauté.

Jusqu'à la Révolution, la chaire remplit son office ; il semble qu'on ait particulièrement pris soin d'elle puisque dans *L'inventaire des objets en métal précieux et des linges figurant dans l'église Saint-Jean-Baptiste*, qui fut dressé le 4 Germinal an II¹², se trouve mention d'une *garniture pour la chaire garnie de dentelle et doublée de taffetas rose*. Si elle ne fut pas détruite, comme le reste du mobilier en 1793, c'est certainement parce que les sans-culottes et les militaires casernés dans la ville, auteurs des déprédations, comptaient bien l'utiliser pour prononcer ces discours dont furent prodigues les "patriotes" libournais, l'édifice, après le saccage, ayant été transformé en Temple de la Raison. Après avoir survécu à la Révolution, elle retrouva sa

fonction quand l'église fut rendue au culte et ne la quitta qu'en 1840¹³ pour être installée en l'église de Fronsac, les fabriciens de l'église Saint-Jean-Baptiste de Libourne ayant commandé la chaire néo-gothique qui se trouve encore maintenant dans l'édifice, pour sacrifier à la mode sans doute, mais aussi, certainement, parce que la vieille chaire était si délabrée qu'elle ne semblait plus digne de remplir sa fonction car il est certain qu'elle ne se trouve plus dans son état primitif et paraît avoir subi, sans doute au début du XIX^e siècle, quand l'église Saint-Jean fut rendue au culte, de très importantes restaurations.

Examinons le meuble de haut en bas

L'abat-son, à la corniche fort dénudée, est en grande partie restauré ; il est surmonté de consoles entourant une statue – en très mauvais état – représentant la Vierge ; sur le ciel de l'abat-son figure une colombe, symbole de l'Esprit Saint, ce qui est habituel pour les chaires de cette époque, mais cette sculpture semble encastrée parmi les restaurations du XIX^e siècle, période où l'abat-son paraît avoir été littéralement "doublé" par le restaurateur.

La partie médiane comporte un dorsal qui, primitivement descendait presque jusqu'au sol (fig. 1) ; la partie du dorsal à laquelle pouvait s'adosser l'orateur a été totalement refaite au XIX^e siècle ; elle est accompagnée à droite et à gauche de rinceaux d'où surgissent deux *putti* portant chacun une guirlande de fleurs, ces deux éléments ne sont pas chevillés au dorsal mais simplement accolés, ce que n'aurait jamais conçu un sculpteur du XVIII^e siècle. Nous nous trouvons là devant un habile bricolage réalisé tant bien que mal par un simple menuisier. Il est à noter que les rinceaux et les *putti* de notre chaire sont très proches des *putti*, portant chacun une couronne de fleurs, que Pierre Vernet sculpta en 1742 pour le retable de l'église de Barsac¹⁴.

8. A.D.Gir. 8 J 14.

9. Mayr, p. 153 à 163.

10. Guinodie. Tome I, p. 279.

11. A.D.Gir. G 648 (dossier Libourne).

12. A.D.Gir. Q 963. Contrairement aux autres églises du département, on ne fit pas à Libourne d'inventaire du mobilier pour la bonne raison que les sans-culottes s'étaient livrés quelques jours auparavant à un saccage en règle.

13. Guinodie. Tome III, p. 165, note 2. La date de 1840 n'est peut-être pas rigoureusement exacte car nous n'avons pas trouvé dans les comptes de la fabrique de Fronsac ni dans celle de l'église Saint-Jean-Baptiste de Libourne la moindre trace d'une opération comptable effectuée à ce sujet. Il est possible que la chaire ait été en si mauvais état qu'elle fut purement et simplement donnée à l'église de Fronsac ce qui expliquerait l'absence de tout document.

14. Bordeaux Baroque, p. 154 à 160 ; 169 à 174.



Fig. 4. - Scène évoquant l'œuvre de charité (photo P. Bardou).

Le départ et la bande de la main-courante ne paraissent pas d'origine. Les scènes placées sous cette main-courante et sur la cuve montrent que le sculpteur, contrairement à l'usage, ne suivit pas un programme précis. Vernet s'inspira visiblement d'une suite de gravures qu'il possédait ou se fit prêter. Ces scènes sans lien entre elles sont au nombre de sept, chacune étant séparée l'une de l'autre par une moulure faisant office d'encadrement et par une chute de fleurs, typique de l'art religieux du début du XVIII^e siècle. Il est à noter que ces scènes ne sont pas taillées dans les panneaux eux-mêmes mais sculptées dans des morceaux de noyer qui furent rapportés par l'artiste sur les panneaux.

La première de ces scènes représente une *Vierge en pied tenant l'enfant Jésus* dans ses bras, figure dont la taille paraît bien exiguë dans un si vaste panneau.

La seconde est un groupe de trois personnages qui sont sans doute une représentation de *L'œuvre de Charité* (fig. 4).

La troisième montre *La Vierge Marie tenant Jésus dans ses bras* ; Vernet copia, pour réaliser cette sculpture, une peinture de Sassoferato nommée *La Madonna con figlio*, aujourd'hui

conservée à *La Pinacoteca di Brera* de Milan, qu'il devait connaître par une gravure. Au cours de la réalisation, Vernet se heurta à un problème : la composition de Sassoferato est plus large que haute alors qu'il devait remplir un panneau plus haut que large ; il conserva donc l'attitude des deux personnages mais "remplit" le vide de la partie inférieure de son bas-relief de drapés assez mal venus.

Puis vient, en quatrième position, la représentation d'une sainte, agenouillée, surmontée d'un *putto* tenant une palme. Il est difficile de comprendre les intentions du sculpteur, les cheveux épars du personnage font penser à Marie-Madeleine mais la palme indique qu'il doit plutôt s'agir de sainte Catherine d'Alexandrie (fig. 5).

En cinquième position vient *l'Annonciation* ; Vernet a représenté l'archange Gabriel quand il salue Marie, les deux personnages étant survolés par la colombe, symbole de l'Esprit Saint. Là aussi, il est sûr que le sculpteur s'inspira d'une gravure : celle de Caraglio reproduisant une œuvre aujourd'hui perdue de Titien¹⁵ (voir fig. 5).

Ensuite vient une belle représentation de saint Augustin, bien reconnaissable au cœur enflammé qu'il tient d'une main et à la main posée à ses pieds (voir fig. 6).

Enfin, pour terminer vient une scène bien touchante, peut-être la plus belle de l'ensemble ; elle montre un vieillard tenant par la main une jeune enfant ; il semble que ce soit saint Joachim et la Vierge en son jeune âge ; le saint tient de la main droite une branche de lys (voir fig. 6).

Comme la plupart des chaires fabriquées en ce début du XVIII^e siècle, la cuve se termine par un appendice qu'on pourrait qualifier de cul de lampe. Cet élément est orné de motifs décoratifs fort bien venus qui peuvent rivaliser avec ceux des plus belles chaires conservées en Aquitaine.

Nous n'avons pas ici la prétention de révéler un chef-d'œuvre mais de mettre l'accent sur un ouvrage de jeunesse d'un sculpteur estimable, plus à l'aise alors dans l'ornementation que dans le traitement des figures, ce qui est du reste légitime car on sait qu'il apprit les premiers rudiments de son art avec son père, Jean Vernet (vers 1670-1750) qui était, avant tout, un sculpteur ornemaniste. En tout cas, ce meuble mériterait une restauration, son état général n'étant pas bon. Outre la partie inférieure du dorsal qui n'existe plus, le cul de lampe a perdu sa partie inférieure et, conséquence de l'humidité qui règne dans cette partie de l'église, certains éléments, en particulier ceux ajoutés au XIX^e siècle, se détachent dangereusement.

15. Valcanover, Titien, p. 108 et 109, n° 180.



Fig. 5. - Sainte Catherine d'Alexandrie
- L'annonciation
(photo P. Bardou).



Fig. 6. - Saint Augustin
- Saint Joachim
et la Vierge enfant
(photo P. Bardou).

Bibliographie

Bordeaux Baroque. Choix de textes du Professeur P. Roudié. Bordeaux, 2003.

Fournier (J.-F.). Notes pour servir à l'histoire de l'art à Libourne aux XVII^e et XVIII^e siècles. Revue historique et archéologique de Libourne. Tome XLIV, 1976, p. 25 à 31 et 68 à 74.

Fournier (J.-F.). Note sur un projet du sculpteur Pierre Vernet. Revue historique et archéologique de Libourne. Tome XLII, 1974, p. 123 à 130.

Guinodie (Raymond). *Histoire de Libourne*. Libourne, 1876.

Mayr (Wieland). Une famille de sculpteurs bordelais du XVIII^e siècle : les Vernet. Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde. Tome VII, 1914, p. 153 à 163, 246 à 256 et 317 à 328.

Souffrain (J.-B.-A.). *Variétés historiques sur la ville de Libourne*. Libourne, 1806.

Valcanover (Francesco). *Tout l'œuvre peint de Titien*. Flammarion, 1969.



Chaires à prêcher de Sainte-Foy-la-Grande et La Réole

par Pierre Coudroy de Lille

La Révocation de l'Edit de Nantes de 1685 dans un esprit de catéchisation fut suivie par la construction de nouvelles chaires à prêcher. Deux de cette étude datent de cette époque : celle de Sainte-Foy-La-Grande datée de 1685, celle de l'Hôpital de La Réole édifiée de 1690 à 1692.

Elles sont composées selon le même type : un escalier de montée et d'une cuve décorée de panneaux de bois à personnages, d'un dorsal et d'un abat-voix, d'un couronnement, le tout en bois sculpté. L'humidité et parfois les termites les ont fragilisées et souvent mises en danger de disparaître.

En comparaison on trouve en Gironde d'autres chaires de la même époque en bois orné, celle de Saint-Bruno de Bordeaux des alentours de 1690, celle de Léogats en pierre peinte en

faux bois datée de 1689, celle de Floirac en pierre provenant de Saint-Projet de Bordeaux de 1701, de Saint-Trélody venant de Lesparre, de Bonnetan venant de la chapelle de la Merci de Bordeaux.

Il y a des chaires plus anciennes, à Saint-Michel-de-Rieufret édifiée vers 1590 en pierre, Sainte-Eulalie de Bordeaux également en pierre, simples cuves, comme à l'abbatiale de Saint-Ferme ou à la basilique Notre-Dame de Verdélais.

Au XVIII^e siècle beaucoup de chaires sont d'un autre type, les panneaux de bois historiés sont remplacés par des panneaux de marbre de couleur galbé, ainsi celle de Saint-Michel de Bordeaux de 1753, de Notre-Dame à Bordeaux, de la cathédrale provenant de l'église Saint-Rémy, de Cantenac, de Saint-Pierre de La Réole, de Barsac.



Fig. 1 à 3. -
Chaire de Sainte-Foy-la-Grande.

La chaire de Sainte-Foy-La-Grande

Elle est en parfait état de conservation et bien entretenue. La nouvelle église de Sainte-Foy a été construite en 1849 par l'architecte diocésain Pierre-Auguste Labbé et on y a transporté la chaire de la précédente église paroissiale.

Au bas on trouve la date gravée dans le bois – 1685 – avec les deux initiales A V, sans doute celles du sculpteur, non encore identifié.

Le garde-corps de l'escalier est décoré, de trois panneaux floraux, dont de grosses marguerites, d'un bel effet décoratif. Les quatre panneaux de la cuve figurent les évangélistes accompagnés de leurs animaux symboliques. La sculpture est fine, elle se détache en forme quelque peu ovale sur un fond plat, ce qui accentue un effet de contraste.

L'abat-voix est quelconque (mais, est-il de la même époque ?), le support de la cuve est remarquable. Dans un bel élan baroque, un Hercule supporte la chaire, ayant terrassé un petit monstre aux têtes coupées : il s'agit de l'hydre de Lerne,

dont la mythologie grecque explique que les têtes repoussaient après avoir été coupées.

C'est l'image même du protestantisme qui était considéré comme une hydre sans cesse renaissante. Les textes sont nombreux qui évoquent cette image de l'hérésie comme une hydre. Depuis le Moyen-Age florentin, il y a contamination entre la représentation de l'Hercule antique et celle de la Force, vertu cardinale.

Le bois du support est noir, peut-être de l'ébène, alors que la chaire elle-même est en bois plus clair, créant un jeu de couleurs.

On peut attribuer cet Hercule à un maître particulièrement habile à rendre une musculature puissante.

Sainte-Foy-La-Grande étant un foyer important de la religion réformée dès les années 1560, il s'agissait donc de marquer fortement le retournement de la Révocation de l'Edit de Nantes.

La chaire de l'Hôpital de La Réole

Elle est très documentée grâce à un excellent article paru dans le Bulletin de la Société des Etudes du Lot ¹.

La chaire provient de l'église priorale bénédictine de Saint-Pierre de La Réole, transportée en 1803, l'édifice menaçant ruine à la suite de dix ans de non entretien.

Le 30 mai 1691 en l'étude de Me Vergnol, notaire à Villeneuve d'Agen, était passé le contrat de besogne entre Dom Nicolas Bégué, moine de La Réole agissant pour le compte du Prieur claustral Dom Paul Saporta et Jean Tournier, maître sculpteur de la ville de Gourdon, d'une chaire, de tout un chœur boisé avec stalles pour garnir la vaste nef de 16 m de large. Cet ouvrage monumental s'inscrivait dans une suite de travaux pour remettre en état la Priorale, grâce aux soins des Mauristes : 1650, commande d'un tabernacle doré ; de 1687 à 1690, construction de voûtes de pierre à la nef précédemment charpentée ; 1704, reconstruction des bâtiments monastiques.

Jean Tournier, artisan menuisier de grand talent était à la tête d'un atelier qui a pu réaliser une œuvre considérable, dans les diocèses de Cahors, de Tulle, de Bazas, d'Agen. Autour de Gourdon l'atelier a œuvré à l'église Saint-Pierre, au retable de l'église de pèlerinage de Notre-Dame des Neiges, à l'église de

l'Assomption du Vigan, au retable de Catus. Au diocèse d'Agen il a réalisé les boiseries du retable et la chaire de Lauzun, le retable des Pénitents bleus de Villeneuve sur Lot, les stalles et le retable de Moirax. Au diocèse de Bazas les éléments boisés de La Réole.

Issu d'une famille de sculpteurs originaires de Jonzac en Saintonge et installée à Gourdon vers 1600, Jean Tournier représentait la quatrième génération de ces artisans dont l'atelier poursuivit son activité jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Né en 1647, il fit son testament en 1712. A l'époque Alain de Solminiac, évêque de Cahors mettait en œuvre les idées de la Contre-Réforme, en embellissant les églises, en commandant des retables lors de ses tournées épiscopales.

Pour La Réole, Jean Tournier confectionna aussi une suite de stalles remarquables, dites chaises hautes, dont l'acte notarié donne le nombre : dix-huit de chaque côté du chœur, quatre du fond de chaque côté, soit en tout quarante-quatre de chaque côté pour le bas-chœur. Ces stalles ont été dispersées, treize se trouvent aujourd'hui au Mas d'Agenais.

1. Tome 69, 1948, rédigé par le chanoine Marboutin.

Paul Roudié décrit «une étonnante chaire de bois peint et doré garni de panneaux dont la cuve est soutenue par un Samson athlétique à genoux»².

L'ensemble est en excellent état de conservation. Les panneaux de la chaire se détaillent ainsi :

- Cinq pour le garde-corps de l'escalier : le repentir de saint Pierre avec le coq, patron du monastère ; Marie-Madeleine priant dans le désert, tenant un vase du parfum dont elle a oint les pieds du Seigneur ; l'Annonciation, la Vierge lisant surprise par l'archange Gabriel montrant la nuée céleste ; sainte Scolastique, sœur de saint Benoît, fondatrice de la Règle pour les femmes, une crosse abbatiale aux pieds, contemplant une statue de la Vierge à l'Enfant ; saint Mathieu écrivant, avec l'ange.

- Quatre sur la cuve : saint Marc et son symbole ; un saint Pierre recevant les clés des mains du Christ, la tiare aux pieds ; saint Luc et un gros livre, avec son taureau symbolique ; saint Jean inspiré, accompagné de l'aigle.

Le support est orné de grandes guirlandes entourant la cuve avec une belle ampleur décorative. Selon la commande la chaire devait être supportée par un Samson ; c'est un athlète aux muscles puissants qui soutient la chaire de son épaule, une tête de lion sur l'épaule, rappel d'Hercule et de la Force, figurant la victoire sur le Mal. Au dorsal la figuration du Christ vainqueur tenant la Croix est environnée de chutes de fleurs et de feuillages.

Le dais de l'abat-voix est lui aussi orné de guirlandes comme ses deux supports. Le couronnement se termine par une Renommée sonnant de la trompette, un angelot quelque peu dénudé, d'un souffle baroque puissant et spectaculaire.

Les bas-reliefs sculptés n'ont pas tous la même qualité. Comme dans tout travail d'atelier plusieurs factures se côtoient selon qu'on a affaire au maître ou à ses apprentis. Dans la chaire de La Réole, il semble que les éléments décoratifs guirlandes de fleurs, chutes de feuillages, bandeaux et autres soient de meilleurs qualité que les panneaux, ou tout au moins certains de leurs éléments.

Socle et abat-voix sont de meilleure venue. Par contre les personnages des reliefs sont parfois disproportionnés, grosses têtes, jambes grêles ; la gestuelle est très expressive. Les plis des vêtements sont rendus avec soin.

Il est certain qu'il y a un côté presque théâtral où l'on accentue les effets, les évangélistes ont de gros livres, de grosses plumes l'air inspiré ou extasié est volontairement appuyé.

C'est une très belle œuvre, témoin d'un époque où l'art religieux atteignait des sommets. Les moines bénédictins de La Réole étaient sensibles à l'art de leur temps. Cet ensemble boisé, clos, devait être étonnant ; il fut en service exactement un siècle, puis vint l'abandon en 1791, la disparition au temps du Concordat mais la chaire est sauvée, à l'Hôpital de La Réole, alors que dans l'église Saint-Pierre on plaça la chaire provenant de l'église paroissiale Saint-Michel. A titre de comparaison, la chaire de l'église paroissiale de Lauzun, elle aussi très décorée, provenant de la chapelle des Récollets de la ville est également de Tournier, comme d'ailleurs le retable du maître-autel.

2. *Bordeaux baroque*, p. 160.

Bibliographie

Société des Etudes du Lot, t. 69, fascicule de janvier-juin 1948, pp. 40-51, Jean Tournier sculpteur sur bois, de J.-R. Marboutin.

Manuscrit de Dom Barnabé Ducasse bibliothèque privée.
Photos de La Réole aimablement prêtées par la DRAC.



Fig. 4. - Chaire de l'hôpital de La Réole.



Fig. 5. - Chaire de l'hôpital de La Réole, détail.



Fig. 6. - Chaire de l'hôpital de La Réole, détail :
saint Pierre recevant les clefs des mains du Christ.



Fig. 7. - Chaire de l'hôpital de La Réole,
détail : la Madeleine dans le désert.

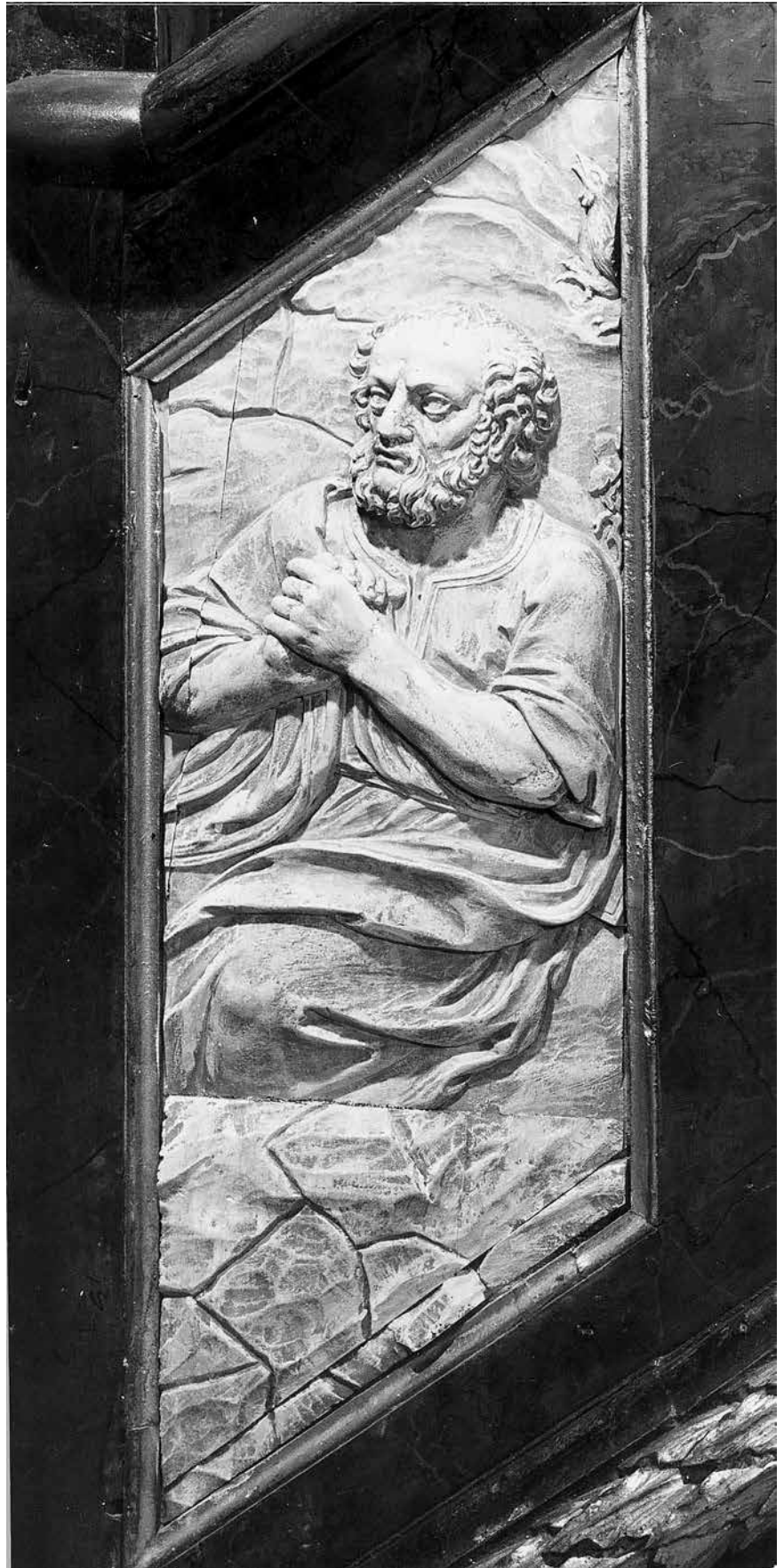


Fig. 8. - Chaire de l'hôpital de La Réole, détail :
le repentir de saint Pierre.



Fig. 9. - Chaire de l'hôpital de La Réole, détail : Samson.