



HAL
open science

**Autour de l'urne d'Alesandro Algardi (1634) : art,
dévotion et pouvoir à la basilique royale de
Saint-Maximin**

Émilie Roffidal

► **To cite this version:**

Émilie Roffidal. Autour de l'urne d'Alesandro Algardi (1634) : art, dévotion et pouvoir à la basilique royale de Saint-Maximin . Histoire de l'art, 2013, Objects sacrés, 73, pp.53-64. hal-01338391

HAL Id: hal-01338391

<https://hal.science/hal-01338391>

Submitted on 6 Jul 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Autour de l'urne d'Alessandro Algardi (1634) : art, dévotion et pouvoir à la basilique royale de Saint-Maximin

À Rome en 1634, Nicolas Ridolfi, maître général de l'ordre des Prêcheurs, commande une statue en bronze de Marie-Madeleine au sculpteur Alessandro Algardi pour être placée sur une urne de porphyre, taillée par un autre artiste romain, Silvio Calci. L'ensemble est béni par le pape Urbain VIII le 22 juillet, jour de la fête de la sainte, puis expédié par bateau pour arriver au couvent royal de Saint-Maximin au début de l'année 1635. Le 6 février 1660, elle est officiellement installée sur le maître-autel de la basilique en présence du roi Louis XIV. Cette œuvre prestigieuse, comprenant à la fois un reliquaire et une effigie de la Madeleine, réunit donc un commanditaire puissant, un artiste de renom et un patronage pontifical et royal. Cette sculpture, de dimensions relativement modestes (**fig. 1**), est à l'origine d'une transformation complète du chœur de la basilique, à la fois structurelle et ornementale, pour constituer le complexe le plus éclatant d'art total du sud-est de la France à l'époque moderne.

Son caractère exceptionnel doit être placé au regard de la valeur historique et mémorielle du lieu et de sa symbolique dévotionnelle. En effet, à travers la basilique, c'est non seulement la force de l'intercession divine qui se manifeste, mais également l'empreinte du pouvoir royal et l'importance de l'ordre dominicain qui s'expriment. Pour les Prêcheurs qui y fondent leur filiation élective avec Marie-Madeleine, le couvent et la basilique de Saint-Maximin fonctionnent comme des témoins matériels d'un lien unique. Dans les années 1630, l'ordre, secoué par des dissensions fortes, cherche à ranimer son prestige. L'intérêt appuyé apporté au couvent de Saint-Maximin, tout particulièrement par la commande remarquable de l'urne de Marie-Madeleine, participe ainsi à une volonté de réaffirmation de puissance et à une recherche d'unité. De plus, ce couvent, qui avait bénéficié de la sollicitude papale lors de sa fondation, connaît autour de 1630 un regain d'intérêt de la part de la papauté avec l'implication d'Urbain VIII dans la réalisation de l'urne reliquaire. Le pouvoir royal, qui avait participé à la genèse du couvent, trouve également dans



Fig. 1. Alessandro Algardi, Silvio Calci, *Urne de Marie-Madeleine*, 1634, porphyre, bronze doré, h. 130 cm, L. 110 cm
© cliché de l'auteur.

Saint-Maximin un lieu pour exercer son influence dans une province aux marges des frontières traditionnelles du royaume et marquée par des troubles politiques et des dissensions religieuses. Ainsi, les choix esthétiques du commanditaire et de l'artiste de l'urne, les partis pris formels et décoratifs de l'ensemble du chœur nécessitent d'être placés à cette croisée d'intérêts qui révèlent les divers enjeux de l'objet sacré.

Les rois, les papes et les prêcheurs : des intérêts convergents ?

Le prestige de Saint-Maximin est dû au premier chef à la présence royale existant depuis le XIII^e siècle. Charles de Salernes, neveu de Louis IX, comte de Provence et futur roi de Naples et de Sicile, y entreprend des fouilles en 1279. Il trouve le crâne et un certain nombre d'ossements de sainte Marie-Madeleine, quelques années après les recherches qui avaient permis l'ostension solennelle de reliques de la même sainte à Vézelay en présence de Louis IX¹. Par cette découverte et son authentification², Saint-Maximin concurrence efficacement le sanctuaire bourguignon, avant de finir par le supplanter. Pour ce faire est mise en place une communication active par la publication d'« histoires » rapportant l'intervention miraculeuse de la sainte dans cette *inventio* et par la réalisation de reliquaires précieux. Dans cette politique de propagande, Charles II décide, avec l'accord et les encouragements du pape Boniface VIII, d'élever une somptueuse basilique centrée sur la vénération des reliques de Marie-Madeleine, et d'y installer les prêcheurs en lieu et place des bénédictins. Le parti pris architectural de cette église de pèlerinage, sans déambulatoire ni transept, se justifie par le mode de circulation autour des reliques : il se faisait essentiellement autour de la crypte et par le jubé qui permettait aux pèlerins de processionner devant la châsse conservée dans le chœur³.

À partir de la fin du XV^e siècle, lorsque la Provence est réunie au royaume de France, les rois confirment tous les avantages et privilèges octroyés par leurs prédécesseurs⁴ et sont alors considérés comme les « prieurs primitifs » du couvent⁵. La visite des reliques à Saint-Maximin, couplée à la montée à la Sainte-Baume où, selon la tradition la sainte s'était retirée, attire toujours les rois de France à l'époque moderne. La venue de François I^{er}, de retour de la bataille de Marignan, de Charles IX et du duc d'Anjou (le futur Henri III) en 1564, tout comme celle de Louis XIII en pèlerinage d'action de grâces en 1622, après le succès des sièges de Montauban et de Montpellier lors des conflits avec les huguenots⁶, constituent des événements majeurs pour le couvent.

Les reliques vénérées à Saint-Maximin sont plurielles : le chef, les cheveux et l'un des bras sont dans des reliquaires placés dans la crypte, mais le reste du corps, enfermé dans un coffret en cuivre et entouré d'une châsse en bois brut, est exposé dans le chœur. Nicolas Ridolfi, général de l'ordre dominicain, lors de sa visite en 1632, s'étonne de sa simplicité au regard du trésor qu'il contient⁷. La pauvreté de la monstration avait également été décrite par Nicolas Claude Fabri de Peiresc en 1624⁸. Nicolas Ridolfi demande alors dans un premier temps d'élever le reliquaire pour une meilleure perception par les fidèles et de le couvrir d'un voile précieux⁹ puis, de retour à Rome, il commande une nouvelle châsse. Le 18 janvier 1635, il écrit au prieur de Saint-Maximin pour lui annoncer que l'urne a bien été envoyée par bateau à Marseille. Cette lettre témoigne de son empressement à voir les reliques placées dans l'urne : il espère que « ce corps saint soit vénéré convenablement à la prochaine fête de la sainte »¹⁰. Toujours en 1635, Nicolas Ridolfi fait parvenir à Saint-Maximin une autre œuvre de l'Algarde, un bas-relief en marbre, représentant *L'extase de Marie-Madeleine*¹¹.

Le rôle central de Ridolfi, qui découle de son statut de maître général des Prêcheurs ayant pour mission de travailler à la grandeur de l'ordre, paraît novateur. En effet, ses prédécesseurs ne s'impliquaient pas directement dans des commandes d'embellissement, surtout pour un couvent éloigné de Rome, aussi prestigieux soit-il. De fait, la réalisation de l'urne de Saint-Maximin correspond à la mise en place par Ridolfi d'un fonds spécial pour les maîtres généraux, alimenté par le prélèvement de tous les revenus privés des frères de l'ordre. Cette saisie, vivement contestée par les religieux « privatifs », lui permit de mener un certain nombre d'actions de rénovation de couvents qui seront développées par ses successeurs¹². Ce rôle premier du maître général est mis en valeur, en 1640, dans l'ouvrage du Père Claude Cortez sur la vie de Marie-Madeleine en ces termes :

Votre mémorable dévotion et religieuse libéralité envers la glorieuse Marie Magdeleine, ma compatriote, m'obligent à vous offrir, de sa part, ce bref narré de sa vie [...]. Votre libéralité le requiert, veu que pour loger plus dignement les os de ce premier exemple de Pénitence (qui sont conservez au maistre autel de l'Eglise de Saint-Maximin dans un coffre en fer), vous avez envoyé une grande châsse de porphyre, si richement polie et artistement cizelée que tous ceux qui la voyent ne croyent pas la pouvoir assez admirer et louer¹³.

Le choix des artistes : raisons et relations

Pour exécuter sa commande, Ridolfi s'est adressé au sculpteur Alessandro Algardi. En 1634, l'Algarde est un artiste renommé et il travaille également à d'autres commandes françaises à la demande de Mario Frangipani, l'un des agents de Richelieu. À côté de ces intérêts français, une connexion florentine explique, peut-être, le choix du sculpteur. L'Algarde avait été sollicité par Le Bernin pour le décor de la cérémonie de canonisation du florentin André Corsini en 1629 et pour la réalisation du catafalque éphémère de Carlo Barberini, frère du pape, en 1630¹⁴. En effet, Nicolas Ridolfi, florentin comme Urbain VIII, semble très proche de ce dernier au cours de la décennie 1630. En 1628, Urbain VIII avait imposé le choix de Ridolfi, qui était alors maître du Sacré Collège, comme maître général des prêcheurs, alors que selon les constitutions cette distinction aurait dû revenir au provincial de Rome ou au procureur général.

Par ailleurs, l'année 1634 constitue l'apogée de la carrière de l'Algarde. Au mois de juillet, il reçoit la commande de la tombe de Léon XI¹⁵, passée par son neveu le cardinal Roberto Ubaldini¹⁶. La même année Virgilio Spada lui commande *La décollation de saint Paul*, et en 1635 Pietro Boncompagni lui confie la conception de la statue de *Saint Philippe Néri* pour Santa Maria in Vallicella. À Saint-Maximin, si le prix-fait n'a pas été conservé, son attribution à l'Algarde repose sur le procès-verbal de translation réalisé par Domenico Marini en 1660¹⁷, témoin direct de la réalisation de l'œuvre et de son envoi en 1634¹⁸. Le même document atteste également du rôle de Silvio Calci¹⁹. Le Père Vincent Reboul fait aussi l'éloge de Calci une décennie plus tard en écrivant :

Cette Urne est une des plus belles pièces qui soit sortie des mains du plus excellent Architecte de toute l'Italie, appelé Sylvius Calce, qui par son industrie renouvela dans Rome l'art de travailler & polir le Porphyre, perdu depuis longtemps²⁰.

L'association des deux artistes est telle que Jennifer Montagu pense que l'urne elle-même aurait pu être dessinée par l'Algarde. Elle rapproche ainsi un dessin conservé au Vatican et le reliquaire de Saint-Maximin²¹. L'urne de la Villa Borghese, sculptée par Silvio Calci mais dont le dessin est attribué à l'Algarde²², plaide également en faveur de cette attribution.

Réalisée à Rome, l'œuvre est expédiée par bateau jusqu'en Provence par le dominicain Domenico Marini. L'importance de l'expéditeur est un témoignage supplémentaire de sa valeur, car Domenico Marini, issu d'une grande famille génoise, était archevêque de Gênes, provincial de Terre Sainte et vicaire général des prêcheurs. C'est un des proches de Nicolas Ridolfi, notamment dans son travail de réforme de l'ordre. Il est à Rome en 1634 et il a également largement participé au financement de l'urne comme l'indique l'inscription dans le chœur de l'église de Saint-Maximin et comme le rapporte Reboul²³. Marini écrit au couvent de Saint-Maximin le 28 janvier 1635 pour signifier que l'œuvre, démontée dans trois caisses différentes, a bien été embarquée sur le Saint-Jacques Bonneventure [sic] :

[...] l'une desquelles enferme une chasse de porphyre avec ses chaînes de métal doré, faite en ceste ville, pour y colloquer le corps de la glorieuse Marie Magdalene ; l'autre enferme une statue et figure, aussi de métal doré, de la dite sainte ; la troisième enferme deux chiens faits pour support de ladite châsse avec un titre, où est escrit le nom du T.S. Père le Pape, qui a béni tout cela. Les dites choses sont toutes de métal doré²⁶.

Matériaux, formes et images : des choix significants

Le porphyre et le bronze doré

Le choix des matériaux utilisés pour le reliquaire n'est pas anodin, car l'emploi du porphyre et du bronze doré doit être compris au regard d'une antériorité historique et symbolique. De plus, au XVII^e siècle, la rareté du porphyre renforce son caractère précieux ; les carrières semblent épuisées

et les artistes travaillent le plus souvent sur des tronçons de colonnes antiques ou des fragments. Il est également difficile à travailler, à tel point que sa mise en œuvre est parfois considérée comme un « défi technique de l'ordre du merveilleux »²⁷.

Matériau aulique et funéraire par excellence depuis l'Antiquité²⁸, le porphyre reste sous le règne de Louis XIV attaché au pouvoir impérial ou royal. Dans les collections royales d'antiques, qui sont considérées comme les plus riches d'Europe, les vases et cassolettes en porphyre occupent ainsi une place de choix²⁹. L'année précédant la commande de Saint-Maximin, Richelieu avait d'ailleurs commandé à l'Algarde des antiques et avait obtenu une licence d'exportation pour des vases modernes, la plupart en porphyre³⁰. La complexité de la valeur symbolique attribuée au porphyre tient également à son rôle très ancien et toujours réel de célébration du pouvoir divin. À l'époque médiévale, le porphyre était ainsi largement employé dans les églises romaines pour le mobilier liturgique en général et pour les tombes des saints en particulier : plusieurs saints furent inhumés dans des baignoires antiques en porphyre, comme l'apôtre Barthélémy à la basilique Saint-Pierre, ce qui permettait aussi une christianisation d'œuvres païennes.

Au XVII^e siècle, outre la référence à la royauté et à la sacralité, le porphyre est surtout représentatif d'une fascination pour l'art antique. Il constitue, en lui-même, une citation directe de l'Antiquité. La présence de Peiresc à Saint-Maximin durant les années précédant l'arrivée de l'urne de l'Algarde ne semble pas anodine. L'érudit aixois, passionné d'antiquités, avait voyagé à Florence et à Rome là même où se trouvait l'essentiel des porphyres antiques. Or, en 1633, Peiresc s'intéresse de près à l'aigle de Suger conservé dans le trésor de Saint-Denis, vase en porphyre antique avec ornements dorés³¹.

Un choix formel unique

Le reliquaire envoyé à Saint-Maximin est le résultat d'une commande exceptionnelle et singulière dont on ne connaît aucun exemple approchant, tant par les matériaux que par la forme choisis. Il se démarque tout d'abord de la forme si courante au XVII^e siècle des bustes-reliquaires en bois doré et peint, issus de l'époque médiévale. La figure sainte ne sert pas de contenant à la relique et une réelle distance avec l'interpénétration qui préside usuellement dans les reliquaires figurés est ici posée. L'Algarde, qui sait travailler les bustes, et même les bustes en porphyre, a fait le choix d'une figure isolée qui fonctionne comme signe, comme indicateur et non comme contenant de sacralité.

Le sculpteur prend également de la distance avec les autres œuvres de porphyre produites à Rome au XVII^e siècle³². L'urne de Saint-Maximin, bien loin des séries répétitives de vases à double panse, reprend plutôt la forme de la baignoire antique en marbre ou en porphyre. Ces baignoires, placées à l'origine au sein des thermes impériaux, avaient par la suite été installées, pour une dizaine d'entre elles, dans des églises romaines. L'inspiration antique de l'Algarde est d'autant plus évidente qu'un exemplaire datant de l'époque impériale était conservée dans la collection Borghèse³³. Le sculpteur conserve donc une forme ancienne, mais la modifie légèrement, transformant ainsi l'objet païen en reliquaire chrétien. En ajoutant un couvercle, il rapproche l'objet transformé des vases funéraires antiques. L'absence d'anneaux, qui voulaient reproduire les anneaux de transport fixés sur les baignoires en bronze, est peut-être à situer dans une volonté d'affirmation de l'aspect sédentaire de ce reliquaire qui n'avait pas vocation à être déplacé, et d'en marquer l'ancrage topographique.

Sur le couvercle est sculpté un cartouche orné d'un masque, également en bronze doré, qui rappelle le rôle d'Urbain VIII par la bénédiction qu'il a accordée : *VRBANUS VIII. P. M. BENEDIXIT A. D. M. DC. XXX. IV (fig. 2)*. Cette inscription, au plus près de la figure de la Madeleine, crée un lien visuel qui matérialise l'attachement du *Pontifex Maximus* à la sainte. Le choix de cet emplacement semble d'autant moins gratuit que sur les cuves antiques sont sculptés des masques de fauve assez similaires, mais dans la partie inférieure. Cette implication d'Urbain VIII illustre la prédilection particulière de ce pape pour la sainte, attestée dès 1618 : celui qui est encore le cardinal Barberini entretient alors une correspondance avec Peiresc pour obtenir des morceaux de ces précieuses reliques avec succès³⁴. Devenu pape, il réitère sa demande en 1624³⁵ et fonde également en 1629 la confrérie de Sainte-Marie-Madeleine³⁶. En 1635, lorsque l'urne de porphyre est expédiée à Saint-Maximin, Urbain VIII réclame le vieux reliquaire, certainement en raison de sa valeur sacrée importante³⁷, ce qui précise un peu plus la dévotion particulière du pape.



Fig. 2. Alessandro Algardi, *Urne de Marie-Madeleine*, détail du cartouche, 1634, bronze doré © cliché de l'auteur.

La quête papale de possession de ces reliques directes ou indirectes (par « contamination »), leur confère de fait une nouvelle reconnaissance officielle, d'autant plus marquante qu'elle provient d'un pape particulièrement soucieux de l'authenticité des saints. Dans la lignée des prescriptions du concile de Trente, Urbain VIII œuvre à la mise en place d'une « sainteté sous contrôle » centralisée par la Curie romaine, et publiée en 1634 – année où il fait apposer son nom sur l'urne de Saint-Maximin – son bref *Celestis Hierusalem* qui fixe les critères et la procédure de canonisation des saints, qu'ils soient nouveaux ou de tradition ancienne comme Marie-Madeleine. La tutelle pétrinienne, inscrite sur l'urne de l'Algarde, constitue une reconnaissance forte de l'importance des Dominicains via le culte reconnu de leur sainte patronne. Cette empreinte dominicaine est accentuée par la présence de deux chiens qui symbolisent l'ordre (**fig. 3**), servant de pieds à l'urne en lieu et place des antiques pattes de félins³⁸.

Enfin, placée sur le couvercle, la figure de la Madeleine (**fig. 4**) forme l'aboutissement de l'urne. Elle constitue un témoignage de la complexité de la situation artistique romaine des années 1630 qui ne saurait être réduite à une dualité baroque-classique³⁹. L'Algarde, qui se situe dans la mouvance formelle à la fois d'un Duquesnoy et d'un Bernin, s'est approprié les formes antiques pour réaliser des sculptures à la mise en scène théâtralisée. Ainsi, pour la *Madeleine* de Saint-Maximin, l'artiste adopte la position d'un dieu fleuve, mais avec une gestuelle qui s'en détache par l'ouverture du bras gauche.

La manière d'organiser le placement de cette figure, sa posture et ses gestes, participent à une stratégie de lien visuel avec les spectateurs pèlerins. La relation étroite unissant le geste et la pensée,



Fig. 3. Alessandro Algardi, Silvio Calci, *Urne de Marie-Madeleine*, détail, 1634, bronze doré © cliché de l'auteur.



Fig. 4. Alessandro Algardi, *Urne de Marie-Madeleine*, détail, *La Madeleine*, 1634, bronze doré, h. 60 cm
© cliché de l'auteur.

qui est un des poncifs du XVII^e siècle, trouve à Saint-Maximin une expression particulière liant les deux schémas traditionnels de représentation : la sainte extatique⁴⁰ et la sainte pénitente⁴¹. La sculpture synthétise ces deux iconographies pour présenter une figure unique à la gestuelle significative. La position ouverte du corps tant par le bras gauche que par la tête légèrement levée vers le ciel traduit l'ouverture de la sainte aux pénétrations de la grâce divine. Elle semble finalement représentée telle que l'imagine l'hagiographe Claude Cortez, « couchée, accoudée sur la main droite, eslevant son visage vers le ciel & comme ravie en contemplation »⁴². Un examen plus attentif de l'œuvre montre que le visage levé vers le ciel, tel qu'il apparaît sur une œuvre préparatoire en terre-cuite⁴³, a été légèrement abaissé sur le bronze. Le visage de la sculpture est ainsi à la fois ouvert à la présence céleste et aux pèlerins sur terre. À Saint-Maximin, outre la disposition du visage, le choix de la position du bras gauche, ouvert et non dressé vers le ciel, signifie l'ouverture à la réception divine. Ce bras joue également un rôle d'indicateur, accentué par la position basse de la main en direction de l'urne. La statue fonctionne alors comme un présentoir, car elle expose et indique le lieu où sont conservées les reliques.

L'absence de tout attribut accompagnant habituellement la sainte est intéressante à souligner, car sur le modèle en terre cuite est bien sculpté un crâne au bas du rocher. À Saint-Maximin, la figure se suffit à elle-même car la relique est l'attribut. De plus l'emplacement de la statue, sa gestuelle et ses longs cheveux dénoués font suffisamment signes pour ne pas nécessiter d'autre éclaircissement. Enfin, le dépouillement permet à la statue, placée sur son urne comme sur les hauteurs de la Sainte-Beaume, d'être véritablement lisible et efficace. Pour la clarification de l'œuvre, une différenciation de matériau a également été opérée entre la figure dorée de la Madeleine et le rocher de couleur sombre sur lequel elle s'appuie. Si le reliquaire prévu pour être vu de loin, et pour le commun des mortels à travers les grilles du chœur, est facilement identifiable, un véritable travail d'orfèvre le caractérise : la finition du bronze est délicate, particulièrement dans le travail de la chevelure qui ondule sur la poitrine en un mode de « cheveux mouillés » mettant en valeur la morphologie féminine de la sainte. L'anatomie du visage, des pieds et des mains est également fine et harmonieuse, même dans les parties les moins visibles.

L'urne centre et principe des aménagements du chœur

Le réaménagement du chœur prévu pour l'urne ne fut pas immédiatement réalisé. Pourtant, dès 1635, Nicolas Ridolfi avait envoyé un dessin attestant de la volonté d'intégrer le reliquaire ainsi qu'un bas-relief en marbre, *Le ravissement de Madeleine*⁴⁴, dans une composition plus large⁴⁵. Claude Cortez, qui était prieur lorsque le reliquaire avait été envoyé de Rome⁴⁶, relance Nicolas Ridolfi sur la question en 1641 en lui signifiant que le maître-autel n'est plus en rapport avec cette « merveille » et qu'il faudrait en réaliser un nouveau qui serait un autre témoin de sa « munificence ». Mais Ridolfi a été déposé de sa charge en 1642⁴⁷ et le chantier resta à l'état de projet.



Fig. 5. Basilique de Saint-Maximin,
vue générale du chœur
© cliché de l'auteur.

La venue de Louis XIV à Saint-Maximin, en février 1660, pour la translation tant attendue des reliques donna quelques espérances⁴⁸, et la reine Anne d'Autriche qui s'était fait offrir le troisième os de la vertèbre donna à cette occasion la somme de 3 000 livres pour un « autel magnifique »⁴⁹. À la fin de l'année 1660, le même Père Reboul est envoyé à Paris pour obtenir « quelques libéralités pour la construction du nouveau grand autel ». Il fut ainsi reçu au Louvre et reçut une aide, mais non chiffrée⁵⁰. La contribution de la reine mère fut, semble-t-il, conséquente puisqu'en 1661 un récit de voyage rapporte que « la chasse sera mise sur le grand autel que l'on bâtit aux despens de la Reyne mère, qui ne manque en aucune occasion de donner des marques du zèle qu'elle a pour la religion et pour la gloire de Dieu »⁵¹. Les travaux du chœur ne commencèrent donc qu'en 1678, soit quarante-trois ans après l'arrivée du reliquaire à Saint-Maximin, et c'est seulement en 1682 que l'urne de l'Algarde est installée dans le chœur⁵².

Ce chœur est tout d'abord l'accomplissement d'une réorganisation du processus dévotionnel au sein de la basilique. Depuis sa construction, le point nodal de la basilique était sa crypte aux dimensions très modestes⁵³, et qui conférait à la dévotion un aspect confidentiel en dehors des grandes manifestations de piété populaire. La grandeur de la sainte était alors manifestée par l'architecture qui l'entourait, la plus vaste de l'aire méridionale. Le nouveau chœur (fig. 5) permet avec la mise en place de lambris de bois et de grilles une grande visibilité de l'espace intérieur. Le circuit dévotionnel prend alors un rythme différent : s'il passe toujours par la crypte, il comprend également une station à la chapelle des Saintes-Reliques⁵⁴ pour terminer en apothéose dans le chœur. Ce passage d'un culte essentiellement souterrain à une exposition dans le chœur est révélateur d'un choix dévotionnel précis dont l'urne constitue le point focal, car toute la mise en scène est centrée vers elle. Elle est placée sur le point le plus haut du maître-autel, et son exposition est présentée par deux anges « signalétiques » qui regardent les fidèles en leur indiquant du doigt la direction vers laquelle doivent se porter leurs regards. Le lien visuel entre les anges et l'urne s'effectue par l'emploi de la dorure. Elle appelle le visiteur, fonctionne comme signe et devient de fait l'élément fédérateur fondant l'unité du lieu.

Quant au chœur, circonscrit par la balustrade de l'appui de communion qui délimite le « saint des saints »⁵⁵, il est mis en avant par le décor des parois qui ont un rôle de repoussoir pour projeter vers l'avant la *Madeleine* en bronze doré. Cette paroi de chœur constitue un cadre, mais également le développement de ce qui se joue au centre de l'espace. Elle développe et explicite la scène qui est en train de se dérouler sur le maître-autel, en illustrant l'histoire de Marie-Madeleine depuis la Terre Sainte jusqu'en Provence, et ce jusque dans ses expressions les plus contemporaines. Les tableaux de Boisson, intégrés dans la composition architecturée, représentent *Marie-Madeleine au sépulcre* et *Le renoncement au monde* ; ils rappellent son rôle essentiel de premier témoin et affichent le modèle du chrétien répondant à l'appel du Christ dans sa forme la plus extrême, celle de la vie solitaire et de sa corollaire la vie de grande pénitence. Quant au tableau central, il s'inscrit directement dans la perspective de la Madeleine de l'Algarde et présente une *Madeleine pénitente* dont le paysage sert de toile de fond à la statue en bronze. Il évoque ainsi la sculpture de la



Fig. 6. Alessandro Algardi, *L'Assomption de la Madeleine*, 1635, bas-relief en marbre, h. 140 cm ; L. 110 cm
© cliché de l'auteur.

Fig. 7. Joseph Lieutaud, Antoine Lombard, paroi gauche du chœur, 1678-1682, marbres, *scagliola*, dorures ; Joseph Lieutaud, *La dernière communion de la Madeleine par saint Maximin*, terre-cuite ; inscription de l'invention des reliques par Charles II © cliché de l'auteur.

Madeleine qui est alors en place dans la grotte de la Sainte-Beaume, sur le lieu même où elle vivait sa pénitence⁵⁶. Les superpositions et les rappels visuels fonctionnent comme une mise en relief, une animation de la scène : les deux anges supportant le cadre de ce tableau font écho aux deux anges encadrant l'urne ; l'architecture du tabernacle reproduit la structure architecturée du fond de chœur, avec l'alternance de pilastres et de doubles colonnes corinthiennes encadrant des « images » (tableaux dans un cas, reliefs dans l'autre). Le couronnement de la balustrade unifie l'ensemble en un étage perspectif dans un cas comme dans l'autre.

Si les épisodes en Terre Sainte constituent la genèse de l'histoire, les illustrations de la Madeleine en Provence en forment le cœur : elles argumentent et justifient la présence des reliques. Les parois latérales du chœur en *scuagliola*⁵⁷ créent un riche décor visuel qui encadre une alternance de tableaux qui se répondent de part et d'autre du chœur et participent à la mise en scène de l'histoire de la Madeleine en Provence. Du côté nord, *Le ravissement de sainte Madeleine* de l'Algarde (fig. 6) constitue le pendant de *La dernière communion de la Madeleine par Saint-Maximin* de Lieutaud (fig. 7) qui permet d'associer, en un mode émotionnel et dévotionnel, ce saint qui ne pouvait être exclu du lieu même qui porte son patronyme. Surplombés par une majestueuse gloire dorée, ils rendent compte de l'attrait et de la sensibilité contemporaine pour les témoignages de contacts directs avec Dieu. La représentation de corps défiant les lois de la pesanteur, la présence massive d'anges et le développement de drapés animés par un souffle puissant, témoignent d'un penchant pour les mises en scène célestes. Le cas de Marie-Madeleine se prête particulièrement à ce type de déploiement, car elle constitue un cas unique parmi les mystiques vénérés au XVII^e siècle par l'intensité et la fréquence de ses expériences extatiques.

Le parti pris iconographique est cependant d'éviter toute image considérée comme trop pittoresque et seules les expériences mystiques dans une forme visuelle adoucie ont été retenues. Les événements historiques sont évoqués par l'écrit : deux plaques en marbre noir, couvertes d'une inscription dorée en latin, rapportent l'invention des reliques par Charles II et la translation faite en présence de Louis XIV le 5 février 1660⁵⁸. Encadrant les reliefs et les inscriptions,



Fig. 8. Antoine Lombard, paroi du chœur, *La Sainte-Baume*, 1678-1682, *scogliola* © cliché de l'auteur.

Antoine Lombard a réalisé des paysages en médaillon qui se rapportent surtout à des épisodes de la vie de la Madeleine en Provence : les Saintes-Maries-de-la-Mer où elle aurait débarqué avec ses compagnons, les rivages de Marseille où elle aurait prêché, la vallée de l'Huveaune puis la montagne de la Sainte-Beaume où elle se serait retirée (fig. 8). Ils permettent d'évoquer de façon subtile et désincarnée (autrement dit sans personnages de chair) les lieux importants de la Madeleine en Provence, en évitant là aussi, toute mise en situation trop locale et sujette à critique.

Un sanctuaire royal mais « romain »

Pour parvenir à constituer ce manifeste dévotionnel et pour que l'urne soit exposée dans un environnement cohérent et prestigieux, les commanditaires ont choisi de s'inscrire nettement dans une lignée romaine. À la suite des choix de l'Algarde et de Calci, les religieux témoignent d'une préférence pour des artistes certes locaux, mais également « romains ». Ainsi, Joseph Lieutaud, qui était rentré peu de temps auparavant de Rome où il avait étudié à l'Académie de Saint-Luc⁵⁹, avait été recommandé comme ayant « travaillé avec le cavalier Bernin et qui travaille présentement avec Monsieur Puget »⁶⁰. Le peintre André Boisson, annoncé comme le « plus excellent peintre de la province »⁶¹, venait également de passer une dizaine d'années à Rome⁶².

Par ailleurs, le choix des matériaux est également signifiant. L'abondance de l'emploi du marbre, ou du faux-marbre, procède de la volonté de créer une référence directe aux sanctuaires romains. Autour de 1680, le marbre reste encore relativement rare en Provence car pour l'essentiel le bois doré demeure le matériau de prédilection⁶³. Matériau de glorification du roi, mais également de célébration du pouvoir divin⁶⁴, le marbre fut préféré au bois dès l'origine du projet de réaménagement : Ridolfi le préconisa, en insistant sur la qualité du travail⁶⁵. Le marbre utilisé à Saint-Maximin est au premier regard similaire à celui des églises romaines, mais provient pourtant de carrières locales : le Portor est de Saint-Maximin⁶⁶ et le prétendu « Jaspe de Sicile » provient en réalité de la Sainte-Beaume. Ce choix permettait ainsi la combinaison d'une référence visuelle romaine et d'une symbolique forte, particulièrement dans le cas du maître-autel dont le marbre provient du lieu même qui est ici symbolisé et mis en scène, la montagne de la Sainte-Beaume. La référence aux matériaux romains est également précisée de façon significative dans le prix-fait signé par Lieutaud qui affirme que le stuc utilisé doit être de la même qualité que celui de Saint-Paul-hors-les-Murs⁶⁷.



Fig. 9. Joseph Lieutaud,
La Gloire, 1678-1682, stuc doré
© cliché de l'auteur.

Outre le choix des artistes et des matériaux, la composition d'ensemble et certains détails témoignent de la référence permanente à Rome. L'agencement du chœur est en lui-même révélateur : il s'organise autour d'un maître-autel isolé, détaché de la paroi, permettant une amplitude de la liturgie, en un dispositif dit « à la romaine ». Cette organisation qui apparaît en France autour des années 1710, pour se généraliser à partir des années 1750, trouve ici une expression extrêmement précoce qui a dû faire date⁶⁸. Par ailleurs, la Gloire monumentale (**fig. 9**), qui surmonte l'ensemble, est une référence unique à la Gloire du Bernin dans sa fonction et sa forme. Comme à Saint-Pierre de Rome, elle surmonte un reliquaire et s'organise en une composition ovale autour d'un vitrail. À Saint-Maximin, l'ajout des vertus cardinales, placées sur les balustrades de la partie supérieure de l'architecture du chœur, prolonge le dispositif de la Gloire en une expansion dorée qui crée une dynamique interagissant avec le reste de l'iconographie peinte ou sculptée du chœur.

L'urne de l'Algarde et de Silvio Calci constitue un manifeste de la convergence de pouvoirs à la fois spirituel et temporel qui s'entremêlent pour cristalliser des enjeux culturels et esthétiques. Cette œuvre, unique et exceptionnelle par les acteurs qui ont pris part à sa réalisation, par la qualité de ses matériaux et par l'exemplarité de ses formes, a transformé en profondeur l'organisation et la décoration de la basilique. Sa mise en situation a commandé une composition formelle et chromatique, fondée sur un puissant jeu d'images et de matériaux. Elle matérialise la volonté d'une forte imprégnation topographique du lieu, renvoyant à la fois aux paysages où Marie-Madeleine a vécu, au lieu où les reliques ont été découvertes et à l'espace où elle est vénérée. Conçu comme un réceptacle entourant une pratique sacramentelle et dévotionnelle, le chœur, à l'image de l'urne, devient ainsi un objet en tant que tel.

Émilie ROFFIDAL-MOTTE a soutenu une thèse sur « La sculpture et le mobilier religieux à Marseille et à Aix-en-Provence au XVIII^e siècle » à l'Université Paris IV-Sorbonne en 2004, publiée en 2008 aux Presses de l'Université de Provence. Elle a été chargée de cours et ATER à l'Université de Provence entre 2001 et 2010.

NOTES

1. P. Devoucoux, *Histoires du pèlerinage de Saint-Maximin la Sainte-Baume. Au temps des comtes de Provence, 1248-1481, Les Cahiers de la Sainte-Baume*, Marseille, Fraternité Sainte-Marie-Madeleine, 1994, p. 72-74.
2. Draguignan, Archives départementales (A.D. Var), 17 H 27, « Procès-verbal de l'Archevêque d'Arles, des évêques de Carpentras et d'Embrun authentifiant les reliques de Sainte Madeleine, 11 juin 1281 », copie de 1687.
3. Le processus est décrit dans S. Razzi, *Vita e laudi di Santa Maria Maddalena*, Florence, Bartolomeo Sermartelli, 1587, p. 98.
4. L. Rostan, *Notice sur l'église de Saint-Maximin*, Brignoles, impr. Brunet-Chabert, 1886, p. 41-43.
5. « Chronique du couvent de Saint-Maximin » de Reboul, citée dans M.-M. Sicard, *Sainte-Marie-Madeleine*, Paris, A. Savaète, 1904-1910, t. 3, p. 185. Le Père Reboul écrit une chronique de l'histoire du couvent, aujourd'hui disparue. Des notes préparatoires sont conservées à Rome, Archives générales de l'ordre des prêcheurs (A.G.O.P. Rome), XI, 11740, 4.
6. E.-M. Faillon, *Monuments inédits de l'apostolat de Sainte Marie Madeleine en Provence, et sur les autres apôtres de cette contrée, saint Lazare, saint Maximin, sainte Marthe, et les saintes Maries Jacobé et Salomé*, Paris, J. P. Migne, 1848, t. I, col. 1068-1069.
7. « Acta visitationis R.P. magistri generalis ordinis Praedicatorum », 17 octobre 1632 (Archives du couvent de Saint-Maximin, dans Faillon, *Monuments inédits*, t. 2, col. 1471-1475).
8. Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine (B.I. Carpentras), Ms 1771, f° 177.
9. D.-A. Mortier, *Histoire des maîtres généraux de l'ordre des frères prêcheurs*, Paris, Alphonse Picard, 1903-1914, t. 6, p. 312.
10. Faillon, *Monuments inédits*, t. 2, col 1485.
11. Lettre de Ridolfi au prieur de Saint-Maximin, 1^{er} juin 1635 (*ibid.*, col. 1485).
12. Ce sera particulièrement le cas du Père Cloche (B. Montagnes, « Le tricentenaire d'Antonin Cloche », *Archivium Fratrum Praedicatorum*, 1987, LVII, p. 221-289).
13. C. Cortez, *Histoire de la vie et de la mort de Sainte Madeleine*, Aix, Estienne David, 1640.
14. J. Montagu (éd.), *Algardi. L'altra faccia del barocco* (cat. exposition : Rome, 1999), Rome, De Luca, 1999, p. 10.
15. V. Noé, *Le tombe e i monumento funebri dei papi nella basilica di San Pietro in Vaticano*, Modène, Franco Cosimo Panini, 2000, p. 249-256.
16. Les Ridolfi, les Médicis et les Ubaldini étaient apparentés, puisque Nicolas Ridolfi et le cardinal Robert Ubaldini, nonce en France, étaient neveux du pape Léon XI, un Médicis (Mortier, *Histoire*, t. 6, p. 294).
17. Domenico Marini est alors archevêque d'Avignon et son nom est francisé en Dominique de Marinis.
18. « Procès-verbal de visite de Dominique de Marinis », 2 février 1660, dans Faillon, *Monuments inédits*, col. 1497-1500.
19. Le Thieme and Becker est très succinct sur Calci. On peut également attribuer à ce sculpteur des vases et deux urnes en marbre reposant sur des dragons de la collection Doria-Pamphili (M. De Nuccio, L. Ungaro (éd.), *I marmi colorati della Roma imperiale* (cat. exposition : Rome, 2002), Venise, Marsilio, 2002, p. 581-582).
20. V. Reboul, *Histoire de la vie et de la mort de Sainte Marie Madeleine. Avec les miracles, invention & translation des reliques : indulgences & privileges accordez aux saints lieux de S. Maximin & de la sainte Baume*, Aix, Charles Nesmoz, 1671, p. 120-121.
21. J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New-Haven/Londres, Yale University Press, 1985, cat. dessin n° 67.
22. *Ibid.*, cat. A212.
23. Reboul, *Histoire de la vie*, p. 120.
24. Lettre du 28 janvier 1635, dans Faillon, *Monuments inédits*, t. II, col. 1483.
25. P. Malgouyres, C. Blanc-Riehl (éd.), *Porphyre : la pierre pourpre des Ptolémées aux Bonaparte* (cat. exposition : Paris, 2003), Paris, Musée du Louvre/RMN, 2003, p. 21.
26. *Ibid.*, p. 54.
27. Des vases « antiques » en porphyre sont ainsi présents dans la galerie des glaces, dont un avec deux chiens de part et d'autre de son col.
28. Desmarets de Saint-Sorlin, *Promenade*, 1653, VIII, p. 58, cité dans *Porphyre*, p. 111.
29. Paris, musée du Louvre, Inv Mr 422 (*Le Trésor de Saint-Denis* (cat. exposition : Paris, 1991), Paris, RMN, 1991, n° 31). Se reporter également à N.-C. Fabri de Peiresc, *Lettre de Peiresc à Guillemin, Holstenius et à Menestrier*, 1610-1637, Paris, Philippe Tamizey de Larroque, 1894, p. 91-104.
30. Seule l'urne de la villa Borghèse, également de l'Algarde, a une structure d'ensemble similaire, mais les ornements sont plus nombreux et sa fonction est purement décorative.
31. Cette urne a été acquise par le musée du Louvre en 1807, Inv MR 993.
32. V. Saxer, *Lettres de Peiresc au cardinal Maffeo Barberini sur le détachement et l'expédition de reliques de Sainte Marie-Madeleine à Saint-Maximin, 1618-1624*, s.l., s.d. ; A.G.O.P. Rome, XI, 11740, 8, « Lettre du roi Louis XIII à M. de Lacépède, 1^{er} Président à la Cour des Comptes de Provence, lui présentant de tenir la main à l'exécution de ses lettres patentes permettant au Card. Barberini d'extraire quelques reliques de Sainte Madeleine », mars 1620.
33. Le Père d'Ambruc fut chargé du transport jusqu'à Rome (Rostan, *Notice sur l'église*, p. 62). Il avait été prieur de Saint-Maximin de 1616 à 1619 (J.-H. Albanes, *Le Couvent royal de Saint-Maximin en Provence, ses prieurs, ses annales, ses écrivains, avec un Cartulaire de 85 documents inédits*, Marseille, E. Camoin, 1880, p. 448).
34. Bulle enregistrée par le Parlement de Provence le 10 juillet 1629 (Sicard, *Sainte Marie Madeleine*, t. 3, p. 279).
35. *Ibid.*, t. 1, p. 253.
36. P. Mandonnet, « Note de symbolique médiévale : Domini canes », *Mémoire dominicaine*, juillet 2012, 29, p. 17-30.

37. À ce sujet, se reporter à l'analyse de M. Boudon-Machuel, *François Duquesnoy*, Paris, Arthena, 2005.
38. F. Bardon, « Le thème de la Madeleine pénitente au XVII^e siècle en France », *Journal of the Warburg Institute*, 1968, 31, p. 275.
39. Pour une vision large des questions portant sur les thèmes iconographiques de la Madeleine, se reporter à O. Delenda, C. Melnotte, *L'Iconographie de sainte Madeleine après le Concile de Trente*, mémoire de recherche approfondie sous la direction de Jean-Pierre Cuzin, École du Louvre, 1985, 7 vol.
40. Cortez, *Histoire de la vie*, p. 309.
41. Montagu, *Algar di*, 1985, cat 94.B.I.
42. *Ibid.*, cat. 63.
43. Faillon, *Monuments inédits*, t. II, col. 1485 (ce dessin a disparu).
44. J.-H. Albanès, *Le Couvent royal de Saint-Maximin en Provence, de l'ordre des Frères Prêcheurs, ses prieurs, ses annales, ses écrivains ; avec un cartulaire de 85 documents inédits*, Draguignan, Latil, 1880, p. 428-430.
45. Mortier, *Histoire*, t. 6, p. 432.
46. Reboul, *Histoire de la vie*, p. 130.
47. « Chronique » de Reboul, dans Sicard, *Sainte Marie Madeleine*, t. 3, p. 190.
48. Albanes, *Le Couvent royal*, p. 432.
49. B. Grangier de Liverdis, *Journal d'un voyage de France et d'Italie fait par un gentilhomme français, commencé le 14 septembre 1660 et achevé le 31 mai 1661*, Paris, M. Vaugon, 1667.
50. Giraud, qui a eu accès aux archives de la famille Lieutaud, a transcrit les documents se rapportant à cette construction (M. Giraud, *Documents relatifs à la construction du maître-autel de l'église de Saint-Maximin (Var) et notice sur ce sculpteur*, Marseille, Roux, 1863).
51. 4,22 m de large, 4,15 m de long, 2,5 m de hauteur.
52. L. Valatx, *La Basilique de Saint-Maximin-La-Sainte-Baume*, Toulon, Ste-Jeanne d'Arc, 1927, p. 70.
53. F. Cousinié, *Le Saint des saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, PUP, 2006.
54. Cette sculpture est connue par l'enluminure de Godefroy le Batave (B.N.F. Paris, Ms. Fr. 24955, « Vie de Sainte Magdalene », 1516).
55. Il s'agit de stucs teintés dans la masse reproduisant l'aspect du marbre.
56. Traduction de l'inscription dans N. Noyon, *Monographies des villes et des villages de France. Statistiques du département du Var*, Paris, Res Universis, 1993 (1838), p. 282.
57. *Pierre Puget. Peintre, sculpteur, architecte (1620-1694)* (cat. exposition : Marseille, 1994), Paris, RMN, 1994, p. 343.
58. Lettre du frère Gubert de Toulon au couvent de Saint-Maximin, 13 décembre 1677 (coll. part.), dans Giraud, *Documents*, p. 8.
59. A.D. Draguignan, 17 H 146, quittance du 3 octobre 1678, quittance du 24 avril 1679.
60. O. Michel, « Le second séjour romain. État des recherches », p. 49, dans H. Wytenhove, *Reynaud Levieux et la peinture classique en Provence (Nîmes, 1613-Rome, 1699)*, Aix-en-Provence, Edisud, 1990.
61. E. Motte-Roffidal, *Histoires sacrées. Mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, PUP, 2008, p. 159-160.
62. P. Julien, *Marbres. De carrières en palais*, Manosque, Le Bec en l'Air, 2006.
63. Lettre du 1^{er} juin 1635 (Archives du couvent) dans Faillon, *Monuments inédits*, t. II, col. 1483-1484.
64. Le portor de Saint-Maximin se caractérise par une moindre intensité et brillance des couleurs par rapport à son modèle italien, ainsi que par un veinage différent.
65. Prix-fait du 21 janvier 1678 dans Giraud, *Documents*, p. 10.
66. Sur la question de l'autel « à la romaine », se reporter à Motte-Roffidal, *Histoires sacrées*, p. 164-170.