



HAL
open science

Histoires sacrées. Mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIIIe siècle

Émilie Roffidal

► **To cite this version:**

Émilie Roffidal. Histoires sacrées. Mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIIIe siècle. Publications de l'Université de Provence, pp.313, 2008, 978-2853997003. hal-01557938

HAL Id: hal-01557938

<https://hal.science/hal-01557938v1>

Submitted on 11 Sep 2018

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.

HISTOIRES SACRÉES

**MOBILIERS DES ÉGLISES MARSEILLAISES
ET AIXOISES AU XVIII^E SIÈCLE**

Émilie MOTTE-ROFFIDAL

2008

Liste des abréviations

AD BDR : archives départementales des Bouches-du-Rhône

AAF : Archives de l'Art français

AMA : archives municipales d'Aix

AMM : archives municipales de Marseille

AN : archives nationales

BIHP : Bulletin de l'Institut historique de Provence

B. Méjanes : bibliothèque municipale d'Aix, Méjanes

BMM : bibliothèque municipale de Marseille

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

CAF : Congrès archéologique de France

MAV : Mémoires de l'Académie de Vaucluse

MIHP : Mémoires de l'Institut Historique de Provence

NAAF : Nouvelles Archives de l'Art français

P.-H. : Provence Historique

RSBA des dép. : Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements

pup@univ-provence.fr – Catalogue complet sur www.univ-provence.fr/wpup

29 avenue Robert Schuman - F - 13621 Aix-en-Provence cedex 1

Tél. + 33 (0) 4 42 95 31 91 – Fax + 33 (0) 4 42 95 31 80

DIFFUSION LIBRAIRIES : AFPU DIFFUSION – DISTRIBUTION SODIS

à Sébastien, Jean-Baptiste, Augustin et Maximilien

Bien des personnes m'ont soutenue dans ce travail, dont la liste serait trop longue à dresser, mais que tous ces amis et collègues trouvent ici l'expression de ma gratitude.

Introduction

Le XVIII^e siècle est une période de transition qui voit apparaître des phénomènes nouveaux, riches de sens, alors que la foi et la raison semblent progressivement diverger. L'architecture religieuse et surtout son mobilier, qui n'avaient pas suscité jusque-là de grands débats en dehors de la célèbre question des images ou encore des multiples tentatives de reconstituer le temple de Jérusalem, font partie intégrante des préoccupations esthétiques. Excepté quelques allusions du Jésuite Binet¹, ou celles marginales des traités d'architecture de Savot² et Catherinot³, seuls les écrits de Charles Borromée, dont la diffusion fut restreinte en France⁴, avaient tenté de proposer un maître-autel idéal. Certes des recueils de modèles gravés avaient également répandu des formes d'autels, de chaires à prêcher, et des idées de décorations pour les chœurs liturgiques⁵, mais au XVIII^e siècle⁶ se multiplient les ouvrages théoriques prenant en compte l'aménagement de l'ensemble de l'espace ecclésial. La création de mobilier religieux apparaît ainsi comme le point de contact entre esthétique, théologie et liturgie, sans négliger également les enjeux de prestiges et de pouvoir. Pour cette

-
- 1 E. BINET, *Merveilles de Nature, et des plus nobles artifices...*, Rouen, 1622. Pour le XVII^e siècle et la question du maître-autel se reporter à F. Cousinié, *Le Saint des Saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, PUP, 2006.
 - 2 L. SAVOT, *L'Architecture François des Bastiments particuliers*, Paris, 1624.
 - 3 N. CATHERINOT, *Traité de l'Architecture*, Bourges, 1688.
 - 4 B. PLONGERON, « Charles Borromée, exemple et modèle : son influence en France (XVI^e-XIX^e siècles) », *San Carlo e il suo tempo*, colloque, Milan, 1984, Rome 1986, t. 1, p. 493-525.
 - 5 Par exemple Barbet, Le Pautre, Dolivart, Montano, Radi.
 - 6 Il faut faire commencer ce siècle autour des années 1685-1690 qui voient apparaître ces traités. Elles constituent également une période d'intenses réalisations et apparaissent comme un tournant, particulièrement en Provence avec la mort de Pierre Puget dont l'œuvre marque profondément les artistes.

approche du mobilier mis en place dans les églises au XVIII^e siècle, le choix s'est porté sur Aix et Marseille. Ces deux capitales provençales constituent des terrains d'étude de choix par la vitalité de leurs créations artistiques et de leurs acteurs. Par ailleurs, leur proximité d'avec l'Italie, mais également celle moins prise actuellement en considération de l'Espagne, permet la circulation, la diffusion et la réception de formes et de couleurs qui renouvellent le mobilier.

À la fin du XVII^e siècle, les écrits de Jean-Baptiste Thiers⁷, particulièrement ses *Dissertations ecclésiastiques*, constituent une avancée vers la théorisation dont il faut cependant prendre la mesure, car ces idées ne sont pas celles de l'ensemble du clergé. Jean-Baptiste Thiers (1636-1703) est un ecclésiastique, curé de Vibraye dans la vallée de la Sarthe, qui base son discours sur le respect de l'autorité de la Tradition. Il publie plusieurs ouvrages, où il remet en cause certains usages de l'Église qu'il juge abusifs, comme les porches des églises et les reliques. Il s'agit d'un curieux mélange d'archaïsme et d'adhésion à des courants réformateurs de la seconde moitié du XVII^e siècle.

Les architectes du XVIII^e siècle, épris de pureté archaïsante et de retour aux sources du christianisme, reprennent certaines idées de Thiers, notamment la référence à l'antiquité chrétienne, la préférence pour un autel détaché de la paroi, la condamnation des excès de l'ornementation, mais rejettent unanimement le point le plus âprement défendu par Thiers : le jubé. Les débats qui animent le XVIII^e siècle ne se limitent pas, par ailleurs, à la seule définition d'un modèle idéal d'autel. La place de la chaire à prêcher, et dans une moindre mesure, des confessionnaux et des autres éléments mobiliers de l'espace ecclésial est également prise en compte. Les acteurs du débat sur l'architecture religieuse et l'aménagement de son espace intérieur sont essentiellement des architectes théoriciens, parfois religieux, mais sans que cet état semble prendre le pas sur les considérations esthétiques. Le *Cours d'architecture* d'Augustin-Charles d'Aviler⁸ qui permet, à travers un certain nombre de définitions, une approche de la conception de l'espace ecclésial, ou le *Traité* de Michel de Frémin⁹ qui ne traite pas spécifiquement de tel ou tel élément du mobilier, mais se concentre plutôt sur la mise en évidence de

7 J.-M. GOULEMOT, *Traité des superstitions, croyances populaires et rationalité à l'Âge classique*, Paris, 1984 (réédition de l'ouvrage de 1679).

8 C.-A. D'AVILER, *Cours d'architecture avec une ample explication de tous les termes*, Paris, 1691.

9 M. DE FREMIN, *Mémoires critiques d'architecture contenant l'idée de la vraie & de la fausse Architecture*, Paris, 1702, rééd. 1967.

la « vraie » et de la « fausse » architecture, constituent des ouvrages qui préparent le débat, sans vraiment y participer. Quant à Jean-Louis de Cordemoy¹⁰, il place le débat sur l'organisation interne et prétend définir ce qu'il en est des nécessités mêmes du culte.

C'est autour des années 1750 que le débat prend toute son ampleur. Parmi l'abondante production littéraire et de critique d'art¹¹, nous avons choisi d'en mentionner un certain nombre, pour évaluer la distance entre le discours théorique et des œuvres réalisées dans un contexte particulier, celui de deux capitales de province. Ainsi, nous faisons référence à *l'Essai sur l'architecture* de Marc-Antoine Laugier¹² et à *l'Examen* de La-Font-de-Saint-Yenne, publiés en 1753, qui détaillent à travers les questions liées à l'esthétique de la nature qui doit s'imposer à l'architecture¹³, des réponses spécifiques sur l'emplacement et la forme du mobilier d'église. Les *Observations sur l'architecture*, toujours de Laugier, parues en 1765, développent certains thèmes traités dans l'ouvrage précédent, avec toujours une référence constante à la simplicité des premiers temps de l'Église.

Charles-Nicolas Cochin (1715-1790) constitue également un auteur privilégié pour éclairer ces questions. Cet artiste utilise la presse pour répandre ses idées fortement marquées par son voyage en Italie et les antiquités qu'il y avait admirées. Les écrits qu'il publie entre 1750 et 1770, parfois dans le *Mercur de France*, sont des sources intéressantes pour suivre l'évolution des goûts¹⁴. Enfin le monumental *Cours d'architecture* de Jean-François Blondel, publié entre 1771 et 1777, accorde dans son deuxième tome une place aux questions de l'organisation et de la décoration interne d'une église. Des ouvrages plus spécifiques, des dictionnaires comme celui de Lacombe de Prezel (1761), constituent autant d'approches intéressantes, tout comme *L'Art du menuisier* d'André-Jacob Roubo (1770), qui joint des conseils purement techniques.

Cette littérature de controverse sur l'emplacement et les formes des œuvres à réaliser doit alors être placée au regard des cas marseillais

10 J.-L. DE CORDEMOY, *Nouveau traité de toute l'architecture, ou l'art de bâtir*, Paris, 1714.

11 Se référer à l'ouvrage de R. DEMORIS, F. FERRAN, *La peinture en procès. L'invention de la critique d'Art au siècle des Lumières*, Paris, 2001.

12 M.-A. LAUGIER (1713-1769) n'est pas architecte à proprement parler, c'est un homme de lettres, philosophe, critique et prédicateur du roi. Né à Manosque en 1713, il est par ailleurs membre non-résident de l'Académie de Marseille.

13 LA-FONT-DE-SAINT-YENNE, *Examen d'un Essai sur l'architecture...*, 1753, éd. Paris, 2001, présentation d'E. Jollet, p. 206.

14 C. MICHEL, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Paris, 1993.

et aixois, car toute différence ou rapport spécifique entre un discours général et des réalisations concrètes sont intéressants à souligner. À cet égard, il est important de rappeler le poids des siècles passés. En effet, à Marseille et à Aix, la première moitié du XVII^e siècle avait vu l'installation en grand nombre de nouveaux ordres religieux et, par voie de conséquence, la construction de nouvelles églises conventuelles. Ces fondations s'ajoutant à celles bien antérieures de l'époque médiévale, ces deux villes étaient ainsi dotées d'un réseau d'églises suffisamment dense pour ne plus devoir accepter d'autres fondations. Elles sont d'ailleurs rares au XVIII^e siècle, comme celles de l'église de l'Observance ou des Trinitaires déchaux de Marseille. Par ailleurs, à la fin du XVII^e siècle, les prélats aixois avaient tenté de répondre à l'attente des fidèles en établissant de nouvelles paroisses : Sainte-Marie-Madeleine en 1671, le Saint-Esprit en 1677 et Saint-Jean-Baptiste du Faubourg en 1684. Marseille, à cette époque, ne connaît aucune fondation de paroisses, simplement une nouvelle église a été consacrée en 1607, sur l'église inférieure de la paroisse des Accoules. Par contre, au milieu du XVIII^e siècle, la ville se voit dotée d'un nouveau bâtiment paroissial, l'église Saint-Ferréol. À cette époque, la ville possédait ainsi dix-huit maisons de religieux, dont il ne reste que les églises des Grands Augustins, des Prêcheurs, des Récollets et des Chartreux. Des quatorze couvents de religieuses, seules les Bernardines subsistent encore, ainsi que le couvent des Récollettes dont l'église, occupée par des magasins, est partiellement défigurée. Quant aux paroisses, il ne reste véritablement que celle de Saint-Laurent. Sur les seize couvents de religieux et quatorze de religieuses que possédait la ville d'Aix, il n'en reste que sept, dont deux pour les ordres féminins, l'église des Carmélites et celle des Andrettes. Par contre, des quatre paroisses, seule celle de la Madeleine a été détruite. Les destructions révolutionnaires et les agrandissements du XIX^e siècle ont largement contribué à la disparition des bâtiments et du mobilier, aggravées par les réaménagements liturgiques de Vatican II.

Les destructions ou les déplacements peuvent être, en partie, comblés par les documents conservés dans les services archives, qu'ils soient départementaux, municipaux ou déposés dans les fonds des bibliothèques municipales ou de certains musées. Sur les soixante-dix églises recensées, quarante-trois sont effectivement étudiées, auxquelles peuvent être rajoutées des chapelles un peu particulières, comme celle du château Borely à Marseille. Si l'on peut s'étonner que l'étude *in situ*, jointe aux dépouillements d'archives, ne permette de documenter qu'une large moitié des églises concernées, il

Introduction

est cependant intéressant de souligner que les paroisses et les ordres les plus importants dans la vie de l'Église sont presque toujours représentés. Il semble donc que les villes de Marseille et d'Aix fournissent un échantillonnage représentatif de la vie religieuse et des commandes d'œuvres d'art qui lui sont inhérentes, car elles apparaissent comme le fer de lance d'une Provence, grand laboratoire de réflexion sur les approches esthétiques et sacramentelles.

La documentation étant abondante, il était tentant de vouloir prendre en compte l'ensemble des objets présents dans les églises. Il fut cependant décidé d'en délimiter un certain nombre, non pas en raison de leur qualité, ce qui aurait permis de s'en tenir à l'excellence, mais en fonction de critères beaucoup plus significatifs. Le lien étroit qui unit sacrements et mobiliers (appréhendé dans leur forme et leur emplacement), est déterminant et constitue l'axe de notre étude, tout comme leur fonctionnement en réseau (on ne saurait dissocier les éléments essentiels de la liturgie : maître-autel, chaire à prêcher, confessionnaux et fonts baptismaux). De plus, ces monuments doivent être eux-mêmes compris comme générateurs d'autres dispositifs (autels latéraux, bénitiers, stalles, bancs, appuis de communion et grilles de séparation). Enfin, le choix d'élargir le *corpus* aux monuments funéraires s'est progressivement imposé, car ils font partie prenante de l'organisation de l'édifice. Ils apparaissent comme des révélateurs de la conception de cet espace, à la fois éminemment sacré et point de manifestation d'enjeux profanes.

Avant d'aller plus avant, il faut mentionner dès à présent les travaux de Jean Boyer, Jean-Jacques Gloton, Michel Vovelle, Maurice Agulhon, Marie-Hélène Froeschlé-Chopard, ou encore Régis Bertrand, qui ont ouvert la voie avec la mise à jour de nombreux documents d'archives et des études précises. Par ailleurs, l'entrée des manuscrits de Michel de Léon dans les collections de la bibliothèque de Marseille en 1990¹⁵ doit être mise en avant, car elle a permis l'exploitation de sources de premier plan : le « Taphologue de la ville de Marseille » et le « Voyage littéraire de Marseille », annoté par l'auteur jusqu'en 1792. François-Michel de Léon, trésorier général au Bureau des Finances d'Aix, honoraire amateur de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, collectionneur, s'y emploie à relever de façon systématique les œuvres d'art enfermées dans les édifices civils et religieux et s'applique à en dessiner un grand

15 R. BERTRAND, « L'entrée des manuscrits de Michel de Léon à la Bibliothèque de Marseille », *Marseille*, n° 162, p. 44-49.

nombre. Par ailleurs, les plans de son « Taphologue » permettent de localiser la multitude des caveaux, mais surtout indiquent l'emplacement et les titulatures des autels, voire des statue.

Cette étude présente dans un premier temps les œuvres sous l'angle de la commande. Pour bien en saisir les enjeux, les obligations juridiques des partis en présence sont posées, déterminant ainsi ce qui découle d'un devoir et ce qui relève d'un choix personnel. L'évêque, les chapitres cathédraux, collégiaux ou conventuels, les conseils de fabrique ou les confréries, les municipalités ou les particuliers ont des obligations différentes qu'il s'agit de définir par rapport au droit, établi par des jugements et des édits ainsi que par des traditions séculaires. Il est alors intéressant de préciser dans quelle mesure la commande d'œuvre d'art relève d'une volonté personnelle et peut ainsi témoigner des aspirations du client. Les modes de financements, tout comme le déroulement de la commande, constituent des indicateurs chargés de sens qui précisent les rapports entre ces différents acteurs. En effet, les œuvres apparaissent comme partie prenante d'un phénomène plus large, révélateur du statut de la clientèle, des obligations juridiques qui lui sont liées et de ses choix personnels.

Les œuvres doivent ainsi être comprises comme le résultat d'une action « plurielle, collective, irréductible à la singularité d'un créateur universel », pour reprendre les termes de Nathalie Heinich¹⁶. Aussi est-il intéressant, au-delà des noms de sculpteurs les plus connus, tels que les Chastel, les Duparc ou les Fossati, de saisir l'ensemble des mains qui interviennent sur les œuvres sculptées, qu'il s'agisse d'artisans, comme les maçons, ou de véritables artistes¹⁷, comme certains serruriers. Il s'agit donc dans cette deuxième partie de définir le milieu de ces artistes et artisans, pour mieux déterminer les mécanismes de la transmission – apprentissage, écoles – et les mécanismes de l'information – cultures et curiosités – qui empêchent de réduire leur travail à celui de simples

16 N. HEINICH, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, 1998, p. 17.

17 L'emploi des termes artistes et artisans tente de rendre compte de l'extrême diversité existant au sein de la même profession. Le terme d'« artiste » a été choisi, même s'il s'avère ambigu, car il constitue le point de contact entre de nombreuses formes de travail. Dans le courant du XVIII^e siècle, le mot « artiste » prend progressivement l'acception moderne de praticien des beaux-arts (N. HEINICH, *Être artiste, les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, 1996, p. 26). Nous avons décidé d'employer le terme d'artiste pour les sculpteurs et l'essentiel des menuisiers, marbriers, gypsiers et ferronniers. Le terme d'artisan n'est alors usité que pour rappeler la présence de petites mains qui participent activement à la mise en place des œuvres.

Introduction

praticiens, fût-ce de talent. L'intérêt de définir la condition sociale – c'est-à-dire « le milieu, les circonstances matérielles, les facteurs économiques, mais aussi personnels, par rapport auxquels un artiste a pu construire son identité sociale et produire des œuvres réputées artistiques »¹⁸ – est de replacer ces œuvres dans leur contexte. La diversité des formes de travail au sein des corporations, ou de façon moins structurée pour les marbriers et les religieux artistes, puis la mise en place de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille et de l'école de Sculpture d'Aix, sont alors essentielles à définir, car elles ne sont pas sans incidences sur la réalisation elle-même.

La troisième partie adopte un point de vue plus rapproché : les œuvres, et tout d'abord les matériaux, dont le choix est déterminant pour l'aspect formel et chromatique, sont appréhendés. La production marseillaise et aixoise se répartit essentiellement entre bois et marbre, avec quelques œuvres en pierre ou en stuc. La question de l'emploi prédominant du marbre à partir de la fin du XVII^e siècle permet sous l'éclairage d'une pensée à la fois théologique et esthétique, développée depuis le Moyen Âge, de percevoir de façon concrète les tensions qui traversent l'Église entre les tenants d'un certain dépouillement dans la décoration des églises, et les partisans d'un embellissement par la richesse des matériaux et la diversité des formes.

Cette approche permet, par la suite, de développer un certain nombre de questions qui ont pour but de trouver la cohérence des œuvres et la logique de leurs systèmes de représentations. L'étude du mobilier liturgique permet de définir un certain nombre d'enjeux à la fois théologiques, esthétiques et de sociabilité. Chaque élément du mobilier liturgique, et en premier lieu le maître-autel, sont les points où ils se cristallisent. L'emploi de plus en plus rare du retable et l'émergence de maîtres-autels « à la romaine » en constituent les manifestations les plus visibles. L'évolution des formes apparaît alors essentielle à déterminer, car elle permet de mesurer le poids des ouvrages théoriques et des traditions. Elle donne également le sens de l'évolution de ce qui a été appelé les « mentalités religieuses ».

¹⁸ A. MÉROT (éd.), *La condition sociale de l'artiste, XVI^e-XX^e siècle, Actes du colloque du groupe des chercheurs en histoire moderne et contemporaine du CNRS, Saint-Étienne, 1985, p. 9.*

***La commande :
un processus concerté***

La clientèle : le choix et le devoir

Le client, c'est-à-dire celui qui signe le prix-fait devant témoins, est l'élément indispensable de la commande, que son action soit animée par une obligation juridique ou par un choix tout personnel. On ne peut pour autant réduire la question de la commande à la simple adéquation d'un client et d'un artiste. Le rôle essentiel de celui qui finance ne peut être négligé, tout comme le moteur déclencheur de la commande. Il peut s'agir d'un événement important, tel que la peste qui suscite de nombreux ex-voto, mais également de personnes qui n'apparaissent pas dans les prix-faits, ni même parfois dans les délibérations. Ainsi apparaissent trois personnalités qui peuvent être fluctuantes et concomitantes : le client, le bailleur de fonds et celui qu'on pourrait appeler le déclencheur. Il faut alors, peut-être, considérer le terme de commande sous une acception beaucoup plus large, et ne pas la réduire à la partie la plus visible de l'acte, c'est-à-dire la signature de la convention avec l'artiste.

Les raisons de la commande

Il est toujours difficile de déterminer les raisons d'un acte, de trouver sous les désirs invoqués, la motivation profonde. La commande de mobilier religieux ne relève pas toujours d'une évolution du goût, et des motivations beaucoup plus prosaïques comme la nécessité de rénover un mobilier en mauvais état ne doivent pas être oubliées. Au XVIII^e siècle, les autels en bois construits en nombre au siècle précédent ont souvent besoin d'être remplacés. De plus, le mobilier disposé dans des bâtiments datant de l'époque médiévale, souvent infiltrés d'eau, a souffert de cet environnement. Un procès-verbal de visite de l'église Saint-Jean de Malte,

à Aix-en-Provence datant de 1670, témoigne du mauvais état de l'édifice. Les voûtes de l'église sont « chancreées et pourries en beaucoup d'endroits à cause des eaux pluviales », les baies sont « ouvertes a demy sans vitre », le pavé de l'église « brizé et humide » à tel point qu'il est « très incommode de sy metre à genoux »¹. Le XVIII^e siècle est ponctué par toutes ces réparations et ces changements de mobilier, motivés par une situation de nécessité. En 1736, il est proposé de faire refaire la balustrade de communion, deux confessionnaux et l'autel dans la chapelle Notre-Dame de Paix à la paroisse des Accoules à Marseille : il est « en si mauvais état qu'il n'y a ni sécurité ni décence a y faire reposer le Tres Saint Sacrement, qu'on a même remarqué que le retable de cette chapelle menace ruine et qu'il peut tomber tous les jours et causer de grands inconvénients par sa chute »². Quelques années plus tard, dans cette même paroisse, la chapelle du Sacré-Cœur est dans un état similaire : « on ne peut plus différer à y faire des réparations sans l'exposer à quelque malheur par la chute du retable, il ne laisse pas que de menacer ruine »³. Dans les années 1740, la paroisse est dans un tel état de délabrement que les marguilliers de la confrérie du Saint-Sacrement délibèrent pour réparer l'intérieur de l'église, les « principaleaux paroissiens » attestant que « l'église menaçoit ruine et qu'il pleuvoit sur le maître autel »⁴.

L'accroissement de la population religieuse peut constituer une autre obligation de changer le mobilier, ce qui est cependant rare en plein XVIII^e siècle où certaines communautés sont amenées à se réunir par manque de recrutement⁵. Quelques rares ordres religieux font ainsi figure d'exception. Aux Récollets de Marseille, l'accroissement du nombre des frères rend nécessaire, à la fin du XVII^e siècle, l'agrandissement et l'aménagement du chœur et des dépendances de l'église. Au début du XVIII^e siècle, la communauté n'a jamais été aussi importante malgré les difficultés financières. De même, en 1690, le chapitre des Minimes de Marseille propose de rénover et d'agrandir le chœur : « car celui de présent estant trop petit et grandement incomodé et particulièrement aux jours des dimanches et festes ny pouvant pas placer les personnes de qualité, les amis et bienfaiteurs du couvent et singulièrement au temps

1 Y. ESQUIEU, « L'église des hospitaliers de Saint-Jean-de-Malte d'Aix », *CAF Pays d'Aix*, Paris, 1988, p. 104-105.

2 AD BDR, 14 G 35, f° 20v°, délibérations capitulaires, 4 sept. 1736.

3 AD BDR, 14 G 36, f° 10v°, délibérations capitulaires, 20 fév. 1742.

4 BMM, Ms 1177, f° 96, « Livre des comptes », certificat du 23 fév. 1746.

5 C'est le cas, par exemple, à Marseille en 1777, des Récollettes rattachées à l'abbaye de Saint-Sauveur, et des Trinitaires réformés rattachés aux Trinitaires déchaux.

des chapitres provinciaux et généraux qui se célèbrent fréquemment en ceste ville. Ledit chœur estant trop étouffé, d'autant même qu'on y peut pas loger les crachoirs et que d'ailleurs il est grandement froid en hyver et extrêmement chaud en esté, estant aussy fort exposé au vent de bize »⁶. Cette délibération, intéressante à plus d'un titre, présente une argumentation basée sur l'inconfort du lieu, qui paraît bien loin de l'esprit de mortification devant prévaloir chez des religieux, et qui ne paraît plus de mise en cette fin de XVII^e siècle. Par ailleurs, l'insistance sur la petitesse du chœur, consacré en 1617, qui ne peut accueillir des laïcs dans le chœur, signifie la modalité de l'échange qui prédomine à l'intérieur des églises, que l'on pourrait qualifier d'un rapport de donnant-donnant. Les laïcs, qui participent financièrement à la rénovation et à l'entretien du couvent, sont bien à l'origine de cette « nécessité », argumentée et appuyée par des questions de salubrité.

Autour des années 1700, la commande religieuse semble motivée par un désir de paraître parfois contraire aux règles, et certains grands projets architecturaux sont confrontés à une réalité financière difficile et doivent être abandonnés. L'exemple le plus significatif est certainement celui de la Chartreuse de Marseille. En 1693, la communauté se lance dans une campagne de travaux, mais les emprunts ne suffisent pas à payer les dépenses trop somptueuses. Le général de l'Ordre intervient et ordonne de renoncer au projet d'un dôme « opposé à la simplicité de l'ordre autant que le jour l'est à la nuit »⁷. Il interdit également la réalisation de mobiliers liturgiques considérés comme des « pièces de nouvelle invention et curieuses ». Les Chartreux sont ainsi amenés à abandonner leur projet, et à réutiliser d'anciennes stalles qui sont « retranchées » et « accommodées »⁸.

La commande relève, dans la plupart des cas, d'une certaine émulation et d'une comparaison visuelle que le client veut tourner à son avantage. Ainsi la réalisation d'un nouveau maître-autel dans un couvent peut susciter un désir similaire dans un couvent voisin. Par ailleurs, la proximité des lieux de dévotions, ouverts les uns vers les autres, occasionne un besoin de rénovation, qui pourrait être qualifié de réaction en chaîne. À l'église des Accoules, à Marseille, cette obligation se fait jour lors de la mise en place d'un nouvel autel : « l'autel des Âmes

6 AD BDR, 32 H 3, f^o 6v^o-7, délibérations capitulaires, 3 fév. 1690.

7 AD BDR, 18 H 7, ordonnance du général de l'Ordre, 2 mai 1693. Sur ce sujet, consulter les articles et ouvrages de R. Bertrand.

8 AD BDR, 392 E 105, f^o 302, prix-fait, 9 juin 1682.

du Purgatoire qui est enclavé dans la chapelle de Notre Dame de Paix, qui a été récemment décorée par un fort bel autel de marbre et par toutes les sculptures et autres ouvrages qui y ont été faits, est en si mauvais état qu'il ne peut guère plus subsister dans cet état avec décence surtout dans une chapelle ainsi décorée en vis à vis de l'autel de St Crépin qui a été refait nouvellement, ce qui achève de faire sentir la nécessité de refaire led[it] autel des Âmes du Purgatoire à l'égal de celui de St Crépin auquel il répond dans l'ordre de lad[ite] chapelle, [...] le faisant a tombeau et relevé sur une marche de pierre de taille et avec un tableau à cadre doré cintré par le haut et exhaussé comme celuy de St Crépin »⁹.

Les délibérations du chapitre des Accoules témoignent également de la volonté d'harmoniser l'ensemble. Cette recherche se traduit essentiellement à travers l'aspect du mobilier, son rendu brillant et neuf, mais aussi son environnement, que ce soit le revêtement du sol ou des murs. L'emploi progressif et ascendant du marbre au XVIII^e siècle, particulièrement à partir des années 1720, est à considérer à travers cette recherche d'unité visuelle. En effet, le marbre appelle le marbre. En 1748, la chapelle Saint-Lazare de la Major, dont les parois ont été recouvertes de ce matériau, possède sur l'autel « des images de marbre ». L'autel en bois apparaît alors impropre dans cet environnement et un nouvel autel est commandé « pour assortir le reste de la chapelle qui est en marbre »¹⁰.

Outre cet appel du marbre, la recherche d'harmonie du lieu sacré est caractérisée par la volonté de donner une symétrie à l'ensemble. Il semble que le terme de « symétrie »¹¹, fréquemment utilisé dans les textes, recouvre la notion de commensurabilité. C'est le rapport harmonieux de chacune de parties entre elles, et de toutes les parties au tout. Il s'agit donc de trouver, dans la grandeur de l'édifice, l'emplacement adéquat du mobilier pour que l'harmonie visuelle ne soit pas rompue. Ainsi, à la chapelle Notre-Dame de Paix aux Accoules, un quatrième confessionnal est installé, non pour des raisons sacramentelles, mais parce qu'il « faisait une véritable simetrie avec ceux qui étoient déjà aux trois autres cotés »¹². De même, le désir de faire construire un buffet d'orgues, sans orgues, dans la nef de la cathédrale Saint-Sauveur, pour faire face à l'instrument réalisé quelques années plus tôt, relève également de cette

9 AD BDR, 14 G 35, f^o 20v^o, délibérations capitulaires, 4 sept. 1736.

10 AD BDR, 6 G 445, f^o 22, délibérations capitulaires, 31 juil. 1748.

11 Pour éclairer cette question : W. SZAMBIEN, *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800*, Paris, 1986.

12 AD BDR, 14 G 92, « Mémoire instructif présenté à M^{sr} l'Évêque », 1746.

recherche d'équilibre¹³. L'inutilité apparente de ces objets amplifie leur caractère ornemental : l'objet liturgique trouve sa raison d'être dans son apparence et s'affirme comme une œuvre d'art dont le caractère décoratif est essentiel. Aux Trinitaires déchaussés de Marseille, les archives témoignent de cette conception de l'objet liturgique : « nous avons veu de plus un sage et très habile menuisier qui travaille avec grand soin une très belle chaire à prêcher qui fera un *ornement superbe* a notre église »¹⁴.

À Aix, l'église médiévale de Saint-Jean de Malte fait l'objet d'une véritable rénovation. À la vétusté qui était la première raison de ce chantier, succède rapidement le désir de mettre en place une structure non seulement en bon état, mais encore répondant à des désirs de symétrie et d'équilibre. La façade de l'église, qui possédait un clocher de haute taille et une tourelle octogonale, avait été mise en valeur depuis le milieu du XVII^e siècle par une longue perspective tracée par l'architecte Jean Lombard, la rue Cardinale. Le prieur, Jean-Claude Viany, fait alors élever une seconde tourelle du côté droit et jeter un balcon à encorbellement entre ces deux tourelles, au-dessus de la rosace, pour équilibrer le portail. Il fait ensuite construire six chapelles latérales pour harmoniser l'ensemble, deux du côté nord et quatre du côté sud, pour lesquelles il adopte le mode de construction gothique employé pour les autres chapelles : une voûte sur croisée d'ogives. Soucieux de symétrie, Jean-Claude Viany fait également réduire l'ouverture sur la nef de certaines chapelles, pour les rendre toutes similaires par une série d'arcades en tiers-point. Le procès-verbal de la visite de 1696 témoigne de cette recherche : il vante la « régularité parfaite » des bâtiments qui est « une des plus belles de la ville »¹⁵. L'enduit que le prieur fait appliquer, en 1689, relève également de cette harmonie recherchée. Cette uniformité des murs se retrouve d'ailleurs dans la plupart des églises, avec l'utilisation de revêtements blancs, souvent à base de poudre de marbre, pour accroître la clarté et mettre ainsi en valeur les éléments du mobilier. Dans un certain nombre d'exemples, la recherche de clarté se traduit également par une augmentation de la superficie des fenêtres qui avaient souvent été bouchées par l'installation de retables au siècle précédent, tout comme par la multiplication de luminaires, que ce soit des chandeliers, des bras, des lustres ou des lampions.

13 J. BOYER, *L'architecture religieuse de l'époque classique à Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence, 1972, p. 73.

14 AD BDR, 54 H 4, f^o 50, registre des dépenses, 18 avr. 1731.

15 Rapporté par J. BOYER, 1972, *op. cit.*, p. 94.

À la même époque, la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix se voit dotée d'une nouvelle nef. Ces transformations, qui interviennent à partir des années 1690 sur le bas-côté nord de l'édifice, ne sont pas dues à un accroissement du nombre des fidèles, ni même à des questions liturgiques. Il ne s'agit pas non plus de donner une valeur symbolique au caractère trine des nefs, mais plutôt de répondre à un désir d'équilibre. Le dispositif à deux nefs¹⁶, dont le rôle et la signification ne sont plus compris, apparaît alors incongru, et une troisième nef placée sous le vocable de Notre-Dame d'Espérance est construite sous la direction des architectes Laurent et Jean Vallon¹⁷.

Ces transformations architecturales ont une certaine incidence sur le mobilier en place, et particulièrement sur les tombeaux. La fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle fournissent des témoignages de cette volonté ferme d'harmoniser et de faciliter une certaine lisibilité de l'ensemble de l'église, quitte à poser des actes forts, comme le déplacement des corps des défunts. À Saint-Jean de Malte, le prieur Jean-Claude Viany déplace les tombeaux des comtes de Provence et de la reine Béatrix, malgré la complexité et le coût de ces travaux¹⁸. Ces déplacements de tombes, et les frais considérables qu'ils entraînent, sont autant de témoins de cette recherche d'harmonie, mais également d'un certain respect envers les ouvrages des siècles passés. Bien souvent, les retables médiévaux ont été conservés jusqu'au milieu du XVIII^e siècle et leur destruction n'a été ordonnée qu'en cas de vétusté. L'art médiéval n'est pas mésestimé : le tombeau de la reine Béatrix est d'ailleurs considéré comme un « travail merveilleux »¹⁹. Cette appréciation, portée par Jean de Guérin Castellet et Jacques Grossy envoyés par l'Ordre pour visiter le prieuré d'Aix, constitue un signe d'attention envers ces œuvres.

Le mobilier de la chapelle de Geydan, dans l'église des Observantins de Reillane, témoigne également de la vision que les hommes du XVIII^e siècle pouvaient avoir de l'art médiéval. Cet ensemble²⁰ est commandé en 1754 par Gaspard de Gueydan, à des artistes œuvrant à

16 R. GUILD, *La cathédrale d'Aix-en-Provence, étude archéologique*, Paris, 1987; Y. ESQUIEU, *Quartier cathédral. Une cité dans la ville*, Paris, 1994.

17 Sur les intentions qui président à l'édification de cette nef, se reporter à J.-J. GLOTON, *Renaissance et baroque à Aix-en-Provence, recherches sur la culture architecturale dans le Midi de la France*, Rome, 1979, p. 340-342.

18 BMA, Est. A. 6, A. 31, B. 31, tombeaux des Comtes de Provence; Ms 862 (1036), Fauris de Saint-Vincens, 1790, f^o 28.

19 J. BOYER, 1972, *op. cit.*, p. 95, Procès-verbal de visite, 20 oct. 1696.

20 H. GIBERT, *J.-P. Chastel, sculpteur provençal*, Aix, 1873, p. 45-65; J. BILLIQUOD, « Le mausolée de la chapelle de Reillane », *Arts et livres de Provence*, n^o 29,

Marseille et à Aix. Gaspard de Geydan, alors en quête de reconnaissance nobiliaire, obtient du roi l'érection de sa terre du Castelet en marquisat, et se fait alors construire un monument funéraire pour appuyer sa généalogie et ses preuves de noblesse, qui semblent douteuses²¹, sur un témoignage qu'il veut ancestral. Ce monument funéraire, réalisé par le sculpteur Jean-Panrace Chastel et le marbrier Marc-Antoine Contestable, prétendait honorer la mémoire d'un supposé ancêtre, le baron Guillaume II²², représenté en gisant, les pieds appuyés au dos d'un lion et la tête contre un cartel armorié. Deux bas-reliefs illustrant les exploits de Guillaume II ornaient les faces principales du mausolée : *La prise de Damiette* et *La bataille de la Mansourah*. Ces deux bas-reliefs mettent en valeur le roi Louis IX et le baron de Gueydan en une composition triomphante et ostentatoire.

Cet intérêt pour des formes ou des thèmes médiévaux se retrouve dans un contexte un peu différent, il est vrai, celui de la chapelle privée des Borely, au château du même nom. Les bas-reliefs, sculptés par Jean-Joseph Foucou en 1773, reprennent ce thème des croisades dominé par la présence de saint Louis²³. Le tableau de Beaufort²⁴ peint pour l'église des Récollets de Marseille, représentant *Saint Louis partant en croisade*, relève également de cet intérêt à représenter un passé médiéval.

À partir de ces quelques éléments, sans parler d'un goût néogothique qui serait ici anachronique, il faut cependant remarquer que certaines formes choisies pour des raisons bien particulières dans le cas des monuments funéraires, ou certains thèmes représentés, peuvent constituer des signes d'une apparition précoce de ce qui est appelé le « *Revival* », le « retour au Moyen Âge »²⁵. Ces revendications féodales et cet intérêt pour l'architecture gothique se manifestent à partir des années 1760. Sans créer des rapprochements intempestifs, il est intéressant de rappeler que l'on retrouve cette attention pour les formes médiévales chez des architectes comme Blondel, Soufflot Laugier ou chez Louis Avril, dit l'Abbé May, celui-là même qui dédie son

juin 1956 ; S. CONARD, *Jean-Panrace Chastel. Approches de l'œuvre*, mémoire de maîtrise d'Histoire de l'Art, Université de Provence, 1973, p. 73-85.

21 R. BORRICAND, *Nobiliaire de Provence*, Aix, 1975, p. 611.

22 Le musée Granet, à Aix, expose le gisant, les deux bas-reliefs et la maquette.

23 *Les Borely. Une famille. Une demeure*, cat. expo., Château Borely, Marseille, s. d. (vers 1980), p. 44-47.

24 E. MOTTE-ROFFIDAL, « Jean-Michel Verdiguier (1706-1796). Sculpteur et directeur de l'Académie de Marseille », *Bulletin de l'Essor*, sept. 2002, p. 54.

25 L. GRODECKI, « Introduction », *Le « gothique » retrouvé avant Viollet-le-Duc*, catalogue d'exposition, Hôtel de Sully, Paris, 1980, p. 8.

ouvrage sur les *Temples anciens et modernes* au négociant marseillais Pierre-Augustin Guys²⁶.

Par ailleurs, le respect pour des œuvres médiévales, qui ne sont pas considérées comme « barbares », a pu être facilité par la présence de certaines œuvres populaires. La vénération de nombreuses statues de dévotions anciennes, intégrées la plupart du temps dans des autels ou des retables au XVIII^e siècle, conforte certainement cette considération pour les œuvres du passé. L'aspect dévotionnel est, bien sûr, essentiel pour comprendre l'engouement dont elles bénéficient, qu'il s'agisse de la *Vierge noire* de Saint-Victor ou de *Notre-Dame de Grâce* vénérée à Aix depuis 1274 et donnée, selon la tradition, aux Cordeliers de la ville par saint Bonaventure lui-même. Cette ferveur qui entoure ces statues permet à l'œil de se familiariser avec des représentations archaïques, rendues encore plus visibles par les représentations gravées. À la cathédrale Saint-Sauveur, l'ancienne statue de Notre-Dame d'Espérance est installée dans la nouvelle chapelle construite à la fin du XVII^e siècle, puis en 1738 elle est intégrée dans une vaste composition comprenant un tombeau d'autel, un tabernacle et une exposition qui lui servent de piédestal. Par ailleurs, le choix des marbres – turquin, brocatelle d'Espagne et brèche de Saint-Maximin – rappelle par leurs couleurs celles peintes sur la pierre de la statue. Il est cependant possible que la statue ait été repeinte à cette époque dans des tons approchant ceux des marbres. Dans les deux cas, la démarche est similaire : il s'agit d'harmoniser une statue ancienne à une création contemporaine.

Outre la nécessité impérieuse de changer de mobilier, tout comme le désir de suivre une évolution du goût et de perception des œuvres, la notion de fléau, et la crainte qu'il suscite, est une autre composante de la production artistique du XVIII^e siècle et particulièrement de la première moitié de ce siècle. Les pestes qui ont frappé la Provence au XVII^e siècle sont dans tous les esprits, les ouvrages littéraires développent à l'envi le thème du châtement et les prophéties de l'avignonnois Nostradamus connaissent un regain d'intérêt. La peste, et particulièrement celle de 1720, doit être considérée comme un moteur de la commande. Elle donne lieu à de grandes manifestations de piété, des processions de supplication et d'expiation pour fléchir le « glaive de l'ange destructeur »²⁷. Les grands saints anti-pesteux sont mis en avant et les chapelles consacrées

26 P.-A. Guys (1721-1799) publie en 1771 son *Voyage littéraire de la Grèce*, traduit en allemand et en italien (*Dictionnaire des marseillais*, Marseille, 2001).

27 *Mandement de M^{gr} l'Illustrissime et Révérendissime évêque de Marseille*, Marseille, 22 oct. 1720, p. 2.

à saint Sébastien ou saint Roch font l'objet de dévotions renouvelées. L'iconographie de ces saints est toujours en vogue, dans une Provence où la proximité avec la Méditerranée accentue les risques de contamination. Outre les intercesseurs de tradition ancienne vers lesquels se tournent la population et tout d'abord les évêques, comme M^{gr} de Belzunce, de nouvelles dévotions se développent, comme celle du Sacré-Cœur²⁸. Par ailleurs, les ordres religieux propagent le culte de leurs propres saints prophylactiques, comme saint François-Régis pour les Jésuites.

Dans ce contexte de recherche d'intercesseurs, le culte des reliques prend de l'ampleur. Il s'agit de rendre encore plus sensible la protection des saints, qu'ils soient d'ailleurs officiellement sanctifiés ou non. À Marseille, la translation du corps de Jean-Baptiste de Gault, en 1724, donne une véritable impulsion au culte des reliques. M^{gr} de Belzunce se met alors en quête de retrouver les reliques des évêques de Marseille. Les reliques de Lazare, premier prélat de la ville, sont rapportées d'Autun et placées, en 1731, dans une chapelle pour être offertes à la vénération des fidèles²⁹. De plus, le diocèse de Marseille se dote d'un nouvel intercesseur anti-pesteux. Il s'agit de Serenus, évêque de Marseille en l'an 600, dont la fête est introduite au propre du diocèse en 1730. Ce saint, peu connu alors des marseillais, bénéficiait en Italie d'une véritable dévotion, car il avait épargné, lors de la peste de 1618, les habitants de Blanderat. À l'initiative de M^{gr} de Belzunce, le corps du saint est ramené à Marseille et, en 1747, un tombeau en marbre est mis en place dans la cathédrale.

Par ailleurs, les ex-voto se multiplient, surtout dans les sanctuaires de Saint-Jean de Garguier et de Notre-Dame-de-la-Galline qui conservent de nombreux témoignages de gratitude³⁰. Il est à considérer que ces œuvres, qui ne limitent pas le remerciement au temps de l'action de grâce, ont un rôle public : c'est particulièrement le cas des bas-reliefs commandés par la confrérie Notre-Dame d'Espérance de Saint-Sauveur à Antoine Duparc en 1737 et qui s'intègrent dans la composition d'un autel. Le bas-relief *Les consuls d'Aix remettant les clefs de la ville à Notre-Dame de Bonne-Espérance* rapporte un événement qui eut lieu lors de la peste de 1649. Le Parlement fit vœu d'offrir une statue d'argent à Notre-Dame d'Espérance et promit de faire trois processions³¹. Le pendant

28 J. BILLIQUOD, « Clergé et peste en Provence aux XVII^e-XVIII^e siècles », *Marseille*, n^o 135, 1984, p. 9.

29 T. BERENGIER, *Vie de M^{gr} Henri de Belzunce, évêque de Marseille, 1670-1755*, Paris, 1886, t. 1, p. 385-397.

30 *Ex-voto du terroir marseillais*, cat. expo., AMM, 1978.

31 Aix, Musée Arbaud, MQ 85, Jean-Baptiste Porte, f^o 180.

de ce bas-relief rappelle également un événement qui met en avant la protection de la Vierge : *Bonnacursius*, administrateur intérimaire du diocèse d'Aix en 1312, remercie la Vierge qui l'a sauvé d'une attaque d'apoplexie. L'inscription dans le passé constitue toujours un témoignage rassurant de la présence effective de la Vierge et de son efficacité. Ces bas-reliefs doivent être également situés dans un ensemble de manifestations concrètes de remerciement. En effet, lors de la peste de 1720, le chapitre cathédral d'Aix « pour se conformer à ce qui avait été pratiqué par leurs prédécesseurs en semblables occasions » – référence implicite à la peste de 1649 – et comme il leur « paraissait convenable de faire quelque acte de religion pour remercier à perpétuité le Seigneur de la cessation du fléau », décide comme à Marseille de célébrer la fête du Sacré-Cœur à perpétuité, le lendemain de l'octave de la Fête-Dieu. La grande peste de 1720, agissant comme un élément catalyseur de l'action de grâce, donne ainsi lieu à de nombreuses manifestations publiques et à des réalisations parfois de grande qualité, mais qui apparaissent cependant modestes au regard de certains ex-voto d'Italie ou d'Europe du Nord³².

Clercs et laïcs « préposés au soin des églises »

La question de la commande est complexe, et les motivations profondes qui animent les clients sont parfois difficiles à déterminer. La commande constitue un acte à sens religieux, qui possède également un caractère social, et doit être perçu par rapport aux obligations et aux réglementations concernant l'entretien de l'église. Le devoir de construire, puis d'entretenir les lieux de culte est présent dans les esprits : « notre religion, en consacrant un culte extérieur, a le devoir de bâtir à Dieu des Temples où nous puissions l'adorer et l'aller chercher dans nos craintes et nos espérances »³³, écrit le curé de la paroisse Saint-Ferréol en 1776.

Pour comprendre les enjeux de la commande, il faut donc appréhender le rôle dévolu à chacun dans l'entretien de l'église, qu'il s'agisse de l'évêque, des conseils de fabrique, ou encore des laïcs et des confréries possédant une fondation. La commande, pour les églises conventuelles,

32 Par exemple les colonnes d'Europe du Nord à la fin du XVII^e siècle (*Triumphes du baroque. L'architecture en Europe, 1600-1750*, cat. expo., 1999, p. 397, note 1).

33 Aix, M. Arbaud, carton 315, « Réponse pour M. Olive... », 1776, p. 22.

dépend entièrement de la communauté religieuse chargée de l'ensemble du bâtiment, excepté les chapelles appartenant à des confréries ou à des particuliers. Ces espaces concédés à des laïcs se retrouvent de la même manière dans les églises paroissiales, où l'entretien est assuré par le propriétaire, parfois il est vrai sous la pression.

Dans le cas des églises paroissiales, la communauté des habitants représentée par un conseil de fabrique doit être prise en compte. La répartition de l'entretien de ce lieu apparaît suffisamment complexe pour donner lieu à des arrêts du Parlement, réunis et expliqués dans des traités qui tentent de définir les devoirs de chacun. Le chœur possède un statut particulier : son entretien est habituellement dévolu aux religieux³⁴, mais si la paroisse est de fondation récente, comme Saint-Ferréol à Marseille, ce sont les paroissiens qui en sont chargés³⁵. Les soins apportés aux chapelles latérales sont habituellement dévolus au propriétaire, cependant des paramètres comme la date de réalisation sont à prendre en compte, ce qui peut conduire à des conflits. La nef, quant à elle, est à la charge exclusive des paroissiens³⁶. Il semble que ce soit également le cas du mobilier, puisque Daniel Jousse, auteur du *Traité du gouvernement spirituel et temporel des paroisses*, mentionne les fonts baptismaux et les confessionnaux. Quant aux bancs ils sont à la charge de ceux qui les possèdent. Cette répartition entre conseils de fabrique, chapitres collégiaux et confréries ne paraît cependant pas toujours facile à mettre en place. Quant à la vocation des évêques, elle apparaît comme un rôle de contrôle, particulièrement lors des visites pastorales.

34 D. JOUSSE, *Traité du gouvernement spirituel et temporel des paroisses*, Paris, 1778, p. 13. On peut également consulter : G. DU ROUSSEAU DE LA COMBE, *Recueil de jurisprudence canonique et bénéficiale*, Paris, 1748, rééd. 1755 et 1771 ; J. TOURNET, *Arrêts notables donnés dans les conseils du Roi...*, Paris, 1631.

35 D. JOUSSE, 1778, *op. cit.*, p. 15. Il faut cependant noter qu'en ville, on ignore presque toujours les dîmes, de sorte que les églises sont entièrement à la charge des fabriques (M. VÉNARD, « La construction des églises paroissiales du XV^e au XVIII^e siècle », *Revue d'Histoire de l'Église de France*, t. 73, 1987, p. 17). À propos des chapelles de fondations, consulter R. BERTRAND, *Les provençaux et leurs morts. Recherches sur les pratiques funéraires, les lieux de sépultures et le culte du souvenir des morts dans le Sud-Est de la France depuis la fin du XVII^e siècle*, thèse pour le doctorat d'État, Histoire, Université de Paris I, 1994, p. 333-340.

36 D. JOUSSE, 1778, *op. cit.*, p. 16.

Les prélats

Au point de départ d'une étude sur la commande religieuse, le rôle des évêques ou archevêques paraît être de premier plan. Ces représentants de l'autorité diocésaine sont des clients privilégiés et recherchés par les sculpteurs, en raison de leur fonction et de leurs revenus. Appartenant à la grande noblesse, ils allient le prestige civil à la grandeur religieuse, ce qui constitue une union particulièrement favorable à la commande. Les palais épiscopaux des prélats marseillais et aixois, ainsi que leur chapelle privée, sont des lieux favorisés, faisant l'objet de rénovations régulières. Dès le début de son épiscopat en 1710, Henri de Belzunce de Castelmoron embellit le palais épiscopal construit par ses prédécesseurs³⁷. Il orne particulièrement une grande galerie qui servait aux réceptions solennelles, avec onze pièces de tapisseries représentant des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament³⁸. Outre cette salle servant à sa vie publique, il décore avec faste le lieu de sa dévotion privée. Ses armoiries sculptées au-dessus de la porte d'entrée indiquent le caractère personnel de la chapelle. Les murs sont revêtus de damas cramoisi et ornés de quatre grands tableaux dont l'un, commandé après la peste de 1720, représente le *Sacré-Cœur*, témoignage du développement de cette nouvelle dévotion. Deux autres tableaux représentent l'*Histoire de saint François-Xavier*, parent de M^{gr} de Belzunce. Au fond de la chapelle, un retable formé de pilastres encadre un tableau. L'ensemble est orné de mitres et de crosses sculptées et dorées auxquelles sont jointes les armes du prélat, très présentes dans l'ensemble du palais. La seule statue semble être une *Vierge*, ornée de bijoux précieux. Les commandes successives mettent en place un décor intimiste, où l'importance des tentures côtoie une iconographie centrée sur le Cœur de Jésus et la Vierge.

À Aix, le palais archiépiscopal³⁹, construit au XV^e siècle, existe en l'état au début du XVIII^e siècle, comme en témoigne un rapport d'expertise effectué par Laurent Vallon en 1708. Le rôle de Daniel de Cosnac est

37 On possède peu de renseignements sur ce palais. Le plan Peirron de 1780 indique la rue de l'évêché à proximité de la cathédrale. En 1620, M^{gr} Arthur d'Épinay fait construire un nouveau palais, plus proche de la cathédrale et en 1671, M^{gr} de Forbin l'agrandit considérablement. Cet édifice est détruit au XIX^e siècle, pour être remplacé par une nouvelle construction, sous la direction de l'architecte Vaudoyer.

38 T. BÉRENGIER, 1886, *op. cit.*, p. 97.

39 Le palais épiscopal, à proximité de la cathédrale, possède une chapelle privée, construite à l'initiative de M^{gr} Olivier de Pennart (1460-1584). Elle est rénovée par M^{gr} de Boisgelin, puis restaurée au début du XIX^e siècle par M^{gr} de Beausset.

capital dans l'aménagement de ce palais qui prend sous son épiscopat sa forme définitive. Soixante-dix ans plus tard, M^{sr} de Boisgelin s'efforce de rénover l'ensemble. La croisée d'ogive couvrant la chapelle est détruite au profit d'une simple voûte de plâtre retombant sur un entablement. La décoration intérieure est totalement refaite par des sculpteurs sur plâtre aixois. Malheureusement, aucun document d'archives ne permet de connaître le mobilier et les statues qui ornaient cette chapelle⁴⁰.

Outre ces commandes pour leurs palais, les archives révèlent des prélats intervenant dans la décoration et l'ameublement des églises. L'entrée en fonction des évêques est d'ailleurs marquée par le versement obligatoire d'un droit de chapelle, utilisé pour la rénovation du mobilier et du décor de la cathédrale, parfois perçu plusieurs années après l'intronisation⁴¹. Par ailleurs, certains épiscopats sont marqués par une nette propension au don : M^{sr} de Belzunce est connu pour ses libéralités sous forme de statues, de tableaux et d'ornements, qui s'adressent aussi bien à des paroisses urbaines qu'à des paroisses très éloignées, comme Signes ou Méounes. Après la peste de 1720, ces témoignages de la sollicitude épiscopale connaissent une certaine ampleur et M^{sr} de Belzunce offre particulièrement de nombreux tableaux votifs. À Aix, plusieurs exemples témoignent également du rôle des prélats dans la décoration des églises. En 1710, M^{sr} de Vintimille donne ainsi une statue du *Sauveur*⁴² au chapitre cathédrale d'Aix. En 1744 pour construire un nouvel orgue, son successeur, M^{sr} de Brancas, « touché de l'impuissance où se trouve ladite manse capitulaire », offre 1 200 livres⁴³. En 1757, il finance également une chaire à prêcher pour l'église de Lambesc, hors l'escalier, et le conseil de ville décide, ou plutôt se sent le devoir d'y faire sculpter les armoiries de l'archevêque⁴⁴. Le financement de la chaire à prêcher de Lambesc, qui constitue un exemple relativement rare d'intervention directe d'un évêque dans le financement du mobilier liturgique d'une paroisse, ne saurait être compris sans les événements

40 J. BOYER, 1972, *op. cit.*, p. 255.

41 La somme oscille entre 1 500 et 3 000 livres. Elle est souvent utilisée pour un devant d'autel, une pièce d'orfèvrerie ou parfois même un retable.

42 AD BDR, 2 G 493, f^o 389, délibérations capitulaires, 5 avr. 1710. La fin du XVII^e siècle est marquée par un chantier démesuré, celui de château de Puyricard par M^{sr} de Grimaldi. Son successeur M^{sr} de Vintimille, désespérant de pouvoir à l'entretien de ce bâtiment, obtient du roi la permission de faire démolir le château. Le mobilier et les œuvres d'art sont dispersés et le prélat donne au chapitre de Saint-Sauveur cette statue.

43 AD BDR, 2 G 495, f^o 158, délibérations capitulaires, 8 fév. 1744.

44 J. BOYER, « L'église de Lambesc », *CAF Pays d'Aix*, Paris, 1988, p. 199.

des années 1755 et 1756, liés à la crise janséniste et parlementaire⁴⁵. Les dons de l'évêque ou de l'archevêque ne sont pas bien sûr le fruit du hasard et relèvent de situations bien précises : les nombreux cadeaux que M^{sr} de Belzunce apporte à la paroisse d'Aubagne témoignent de l'attachement que les évêques de Marseille ont toujours eu pour ce village proche. Ils y ont leur résidence secondaire, un château au confort assez sommaire, mais particulièrement fréquenté par l'évêque qui y recevait ses amis. Il en est de même pour Signes, où il possède une maison de campagne.

De façon plus régulière et systématique, les visites pastorales⁴⁶ effectuées par les prélats dans leur diocèse sont l'occasion d'intervenir directement dans la gestion temporelle des églises et de leur mobilier, et par là de la commande. En règle générale, les visites jugent de l'état du bâtiment (décent ou non) et de l'intérieur de l'église : le maître-autel et ses reliques, les chandeliers, les vases sacrés et les ornements font partie des objets sur lesquels se porte l'attention de l'évêque. Les fondations et les confréries occupent également une grande part du questionnaire de la visite. Selon les époques, les préoccupations varient en fonction de critères différents. Les années 1730 marquent un déclin d'intérêt pour le mobilier, qui s'accroît par la suite. Il est difficile de déterminer si cet état de fait relève d'un réel désintérêt de la part des prélats, ou s'il est plutôt le résultat d'un décor bien en place qui ne mérite donc plus de remarques. Il faut cependant noter que, même pour le début du XVIII^e siècle, les procès-verbaux de visite ne font qu'énumérer une liste d'objets ou de meubles sans descriptif précis et que les rares indications données sont générales. Par contre, les ordonnances épiscopales témoignent d'un intérêt plus profond en demandant fréquemment la réparation des tables de communion, la mise en place de bancs, de fonts baptismaux ou de confessionnaux. La lecture de ces documents témoigne de la présence de bâtiments jugés plutôt décents, mais globalement mal équipés en mobilier.

45 Les origines de ce conflit remontent au début de l'épiscopat de M^{sr} de Brancas. En 1731, il fait signer un formulaire très précis pour l'acceptation de la bulle *Unigenitus* (1713), ce qui suscite des mouvements d'humeur dans le clergé. Un tournant se produit en 1755 avec le décès de M^{sr} de Belzunce, qui était d'un grand soutien pour l'archevêque d'Aix. Le parti janséniste redouble alors ses attaques et l'exaspération atteint son comble, lorsqu'en 1756 M^{sr} de Brancas refuse de donner les sacrements à des parlementaires entachés de jansénisme. Ces prises de positions très fermes créent une violente émotion au sein du Parlement d'Aix, et la cour exile l'archevêque à Lambesc, ville elle-même parlementaire, à quelques lieues de là (cf. T. BÉRENGIER, *Notice sur M^{sr} Jean-Baptiste de Brancas...*, Aix, 1887, p. 47).

46 Pour la question des visites pastorales, lire M.-H. FROESCHLÉ-CHOPARD, *L'Atlas de la Réforme pastorale en France de 1550 à 1790*, Paris, 1986 ; M. VOVELLE, « Analyse spectrale d'un diocèse méridional au XVIII^e siècle : Aix-en-Provence », *P.-H.*, t. 22, oct.-déc. 1972, p. 379.

Ce jugement, valable pour l'ensemble de la Provence, doit cependant être nuancé pour Aix et Marseille qui semblent mieux dotées.

Ces visites pastorales permettent donc de mesurer l'importance que le pasteur accorde au mobilier liturgique et, à cet égard, le rôle des prélats est plutôt à considérer sous un aspect indirect mais tout à fait déterminant. Le pouvoir qu'ils ont d'interdire le culte, en raison de « l'indécence » du lieu, joue un rôle important dans le renouvellement du mobilier religieux. Cette emprise de l'évêque va au-delà d'une interdiction ou d'une autorisation, puisque les changements dans la disposition d'un lieu de culte sont soumis à son autorité, qu'il s'agisse de l'autel majeur ou des chapelles de confréries ou de particuliers. Pour obtenir cette acceptation qui ne semble pas aller de soi, les projets doivent être préparés avec soin. En 1725, aux Accoules, les notaires réunis sous la confrérie Notre-Dame de Purification veulent renouveler le décor de leur chapelle située dans l'église inférieure : un nouvel autel avec une statue de la Vierge, des bancs neufs et l'agrandissement des fenêtres sont prévus. La permission est alors demandée à l'évêque par un « comparant »⁴⁷. Le même cas se retrouve un peu partout : à la chapelle de l'Hôpital d'Aix, une requête est présentée à l'évêque pour qu'il permette de dire la messe les dimanches et les jours de fêtes, après remise en état du lieu de culte⁴⁸. Cette vigilance des évêques lors des rénovations d'églises est particulièrement grande lors que les travaux touchent directement à la « présence réelle ».

Au sein des prélats marseillais et aixois, un cas bien particulier se dégage autour de la personnalité de François-Xavier de Belzunce. Après la cessation de la grande peste de 1720, le « sauveur de Marseille » effectue en son nom une série de commandes de monuments funéraires pour la cathédrale : en 1724, en l'honneur de Jean-Baptiste de Gault dont l'épiscopat avait profondément marqué la ville, en 1746, pour les évêques de Marseille, et en 1747, pour abriter les restes de Serenus. Cette série s'achève par l'aménagement d'un monument funéraire déjà existant, celui de Lazare, premier évêque de Marseille. Par ailleurs, l'importance de François-Xavier de Belzunce ne se limite pas à son rôle durant la peste, à sa lutte contre le jansénisme et à son culte pour le Sacré-Cœur. Son action en faveur des arts, occultée par ses biographes, apparaît bien réelle. Une lettre du 13 octobre 1720 laisse entrevoir un intérêt certain pour la production artistique. À cette date, il prend la plume pour promouvoir

47 AD BDR, 14 G 33, f°42, délibérations capitulaires, 30 janv. 1725.

48 AMA, DD 50, « Requête présentée à l'archevêque », année 1780.

un des sculpteurs marseillais les plus doués de sa génération, Antoine Duparc. Il écrit au cardinal de Fleury pour lui proposer « une très bonne œuvre », en permettant à ce sculpteur de passer l'« examen », le concours de l'Académie pour être envoyé à Rome⁴⁹. Il est intéressant de noter, que quelques années auparavant, Antoine Duparc travaillait à la chartreuse de Montrieux, sur le chantier du mausolée de Cosme III de Valbelle avec une équipe de sculpteurs et de marbriers, dont Dominique Fossati, sous la direction du Frère Imbert⁵⁰. Il paraît vraisemblable que M^{sr} de Belzunce, lors d'un séjour à la Chartreuse, ait remarqué le jeune Antoine Duparc, ainsi que Dominique Fossati qu'il emploiera sur le chantier des monuments funéraires de la cathédrale de Marseille.

Les couvents

L'importance des ordres religieux dans le paysage marseillais et aixois est notoire. Au XVII^e siècle, ces deux villes ont bénéficié d'une période très florissante. En effet à Aix, entre 1621 et 1640, les couvents se sont multipliés. Ces congrégations religieuses rivalisent dans l'art de bâtir : elles élèvent des églises, le plus souvent à large nef centrale, facilitant l'assistance aux offices religieux et aux prédications. Après 1650, la ville semble ne plus pouvoir accueillir d'autres établissements, et les fondations s'espacent. La raison en est également financière, car ces fondations et l'entretien qui en découle mettent grandement à contribution la générosité des fidèles. Vu la faible importance du nombre des paroisses, tant à Aix qu'à Marseille, les couvents jouent un grand rôle dans la vie religieuse comme substitut d'un encadrement paroissial insuffisant et développent une intense activité de pastorale et d'enseignement. Les Jésuites se montrent de grands prédicateurs et organisent les premières missions. Ce sont des confesseurs et des directeurs de conscience ayant une grande influence sur les notables locaux. Les nouvelles congrégations, comme celles des Doctrinaires et des Ursulines, se tournent, quant à elles, vers l'enseignement.

Dans ces communautés, il faut tenir compte de quelques personnalités qui vont jouer un rôle de premier plan dans la commande. À la fin du XVII^e siècle, les prieures de couvents étaient des femmes « soucieuses

49 « Lettre de M^{sr} de Belzunce », 4 fév. 1737, dans L.-A. DE PORRENTROY, *Correspondances de M^{sr} de Belzunce*, Marseille, 1911, p. 542.

50 M. DUBOIS, « La Chartreuse Notre-Dame de Montrieux », *Revue Mabillon*, t. 35, 1935, p. 133-134.

de paraître et souvent richement dotées »⁵¹. Elles font fréquemment appel à des sculpteurs et des peintres, dont Michel Serre qui réalise pour elles de nombreux décors plafonnants. Parmi ces femmes, on peut citer Gabrielle de Montolieu⁵², prieure des Bernardines de Marseille et Agnès de Sacco,⁵³ abbesse de Saint-Sauveur jusqu'en 1699. Cette dernière, parente de M^{gr} Toussaint de Forbin-Janson, poursuit les travaux de reconstruction de l'église du monastère. Elle confie les travaux de sculpture à Jean Isnard et Honoré Guarrigues, puis commande à Michel Serre treize tableaux⁵⁴. Au XVIII^e siècle, Jeanne-Marie de Ginestous de Vernon⁵⁵, abbesse de la même abbaye à partir de 1737, joue également un rôle important dans l'embellissement de l'église : elle passe directement contrat avec le maître menuisier Jean-Baptiste Guerillon pour aménager le chœur et commande en 1752 un autel en marbre⁵⁶.

Ces personnalités fortes, issues le plus souvent des grandes familles marseillaises et aixoises, se retrouvent dans les ordres masculins avec plus d'éclat, qu'ils soient simples prieurs ou supérieurs généraux. L'exemple le plus notoire est certainement celui du prieur de Saint-Jean de Malte, Jean-Claude Viany. Ce fils d'un avocat au parlement d'Aix, d'abord prêtre de l'Oratoire, réalise de 1672 à 1695 de vastes travaux de rénovation et de décoration de l'église. Hormis les questions architecturales, bien connues par ailleurs, il est intéressant d'évoquer à nouveau les travaux de décoration à l'intérieur de l'église. Nicolas Dol, menuisier, semble avoir été un des acteurs de cette évolution. Viany lui demande de donner une unité visuelle à l'ensemble des parois intérieures⁵⁷. Il fait ensuite abattre le vieux mobilier de chœur pour le remplacer par un autel « à la romaine ». Datant de son priorat, les bustes du *Christ*, de la *Vierge*, des *Apôtres* et des *Évangélistes*, destinés à orner la nef, font partie de ce chantier important, qui comporte également le déplacement et l'aménagement des tombeaux des comtes de Provence.

51 M.-C. HOMET, 1987, *op. cit.*, p. 59.

52 Aix, M. Arbaud, MQ 466, manuscrit retraçant la vie de M^{me} de Montolieu; ARTEFEUIL, *Histoire héroïque et universelle de la noblesse de Provence*, t. 2, 1758, p. 165; R. BORRICAND, 1975, *op. cit.* p. 856.

53 F. ANDRÉ, *Histoire de l'abbaye de religieuses de Saint-Sauveur de Marseille fondée au V^e siècle*, Marseille, 1863, p. 163.

54 M.-C. HOMET, *Michel Serre et la peinture baroque en Provence, 1680-1730*, Aix-en-Provence, 1987, p. 59.

55 ARTEFEUIL, t. 2, 1758, *op. cit.*, p. 488.

56 AD BDR, 61 H 63, prix-fait, 26 mars 1740.

57 Voir le prix-fait cité par J. BOYER, 1972, *op. cit.*, p. 90.

Ces travaux, et donc ces dépenses, ne semblent pas avoir été motivés par la simple gloire de Dieu et de l'Ordre. Comme l'a montré Yves Esquieu⁵⁸, il existe chez Viany un réel désir de passer à la postérité, d'où cette volonté de transformer le nom de quartier Saint-Jean en « Villeviany », de faire croire qu'il était non seulement le client, mais encore le généreux donateur de cette vaste entreprise. Des recherches approfondies ont montré qu'en réalité ces travaux considérables n'ont pas été de grosses dépenses pour le prieuré et son prieur. En effet, un véritable lotissement autour des bâtiments attira la population et fournit des revenus par l'établissement de boutiques et de petites maisons qui furent louées à des artisans. La main d'œuvre fut parfois payée sans qu'il en coûte à la communauté, en lui donnant des places de maisons dans l'enceinte Saint-Jean, comme ce fut le cas pour le sculpteur Thomas Veyrier⁵⁹. Il apparaît même que pour cacher des bénéfices importants dus à ces différentes transactions, Viany fit établir des prix-faits dont les montants indiqués étaient plus élevés que ce qui était payé en réalité, notamment pour le maître-autel. Cet exemple connu, mais atypique semble-t-il, ne doit pas faire oublier d'autres personnalités que le dépouillement d'archives a permis de mettre à jour.

Louis de Pontevès, prédicateur général de l'ordre des Frères mineurs de l'Observance est ministre provincial de la province Saint-Louis. Il appartient à la célèbre famille des Pontevès, de la branche des seigneurs d'Amirat et de la Forest. Il est le fils aîné de Joseph de Pontevès et de Thérèse de Montolieu, elle-même fille de Jean-Baptiste de Montolieu, capitaine des galères. Louis de Pontevès est également officier des galères avant d'entrer dans l'ordre de « l'étroite observance de saint François »⁶⁰. Élu au chapitre tenu au couvent d'Aubagne le 14 octobre 1724, il fixe sa résidence dans le couvent d'Aix. Dès 1725, il se charge de la réfection de toutes les toitures et effectue surtout de nombreuses réparations dans l'église, commande une urne dorée pour le maître-autel au prix de 225 livres, ainsi qu'un cadre pour le tableau de la chapelle Saint-François. L'ensemble des travaux est chiffré à 8 300 livres⁶¹. Les années suivantes, il offre également une boîte d'argent pour conserver les saintes huiles pour les malades, remplaçant ainsi une caisse de plomb utilisée jusqu'alors. Puis en 1730, les archives mentionnent la donation

58 Y. ESQUIEU, 1988, *op. cit.*, p. 103-104.

59 AD BDR, 301 E 304, f° 209v°, « Promesse... », 4 avr. 1692.

60 ARTEFEUIL, t. 2, 1758, *op. cit.*, p. 232-233.

61 AD BDR, 35 H 1, f° 134, « Histoire du couvent », fév. 1725.

de deux chapes de damas blanc, d'une chape et de deux chasubles « à fleurs naturelles et or »⁶².

Aux Récollets de Marseille c'est le Père Bernardin Audibert qui marque son passage. D'abord « gardien », secrétaire et définitiveur, il est deux fois provincial (1708-1711 ; 1717-1723). Longuement loué dans les archives du couvent⁶³, Bernardin Audibert a pris part directement à la construction et à l'embellissement de l'église : il passe contrats avec les entrepreneurs et les artistes, fournit le bois de la charpente du chœur, le bois de noyer des stalles, paye l'ouvrier du maître-autel, fait venir des panneaux de marbre du Languedoc pour la chaire à prêcher. Cet élan dynamique sera poursuivi par ses successeurs, Ange Auriol qui « relève » les vieux autels et « répare » les vieux tableaux, puis Chérubin Dumas qui termine l'ouvrage : les pilastres sont dorés, les piliers de la nef sont plaqués de marbre à la base, le maître-autel est mis en place, ainsi que les statues de façade. Faut-il voir dans les textes dithyrambiques qui décrivent ces travaux, une formule de style usuelle à une époque qui ne plaignait guère les termes de louange, ou bien l'expression sincère d'une admiration véritable ? Ces démarches relativement rares méritaient d'être mises en exergue, elles permettaient surtout de susciter une émulation, tout en glorifiant un Ordre capable de susciter de tels religieux.

Pour l'ordre des Prêcheurs, on ne saurait surtout oublier la personnalité du Père Antonin Cloche, général de l'ordre, qui se distingue par son implication dans la décoration des couvents. En 1689, il écrit au provincial de Provence que tous les travaux qui visent à embellir les couvents constituent « le dessein le plus noble qu'on puisse avoir », et que « le zèle, dont tous doivent brûler pour décorer les églises, requiert que chaque frère y collabore pour sa part, et qu'aucun ne tienne pour étranger ce qui regarde le bien commun de l'ordre »⁶⁴. S'il est très attentif aux réalisations architecturales, il ne l'est pas moins en ce qui concerne la décoration des églises et de leur mobilier : il intervient pour encourager la construction du chœur de Saint-Maximin et la décoration de l'église de Marseille. Pour

62 Cette action est louée par le rédacteur des Annales : « il seroit à souhaiter pour l'honneur de nostre ordre et l'avantage des convants de la province qu'il y eut beaucoup de religieux animés d'un semblable zèle et d'un égal désintéressement. Rendons en à Dieu des actions de grâce... et prions le de donner à cette province de dignes supérieurs animés du zèle de sa gloire et de l'honneur et avantage de la religion. Ainsi soit-il » (*ibid.*, f° 137).

63 AD BDR, 46 H 1, « Histoire du couvent des Récollez », XVIII^e siècle, f° 194.

64 Rome, AGOP IV, 175, f° 73, lettre du père Cloche au provincial de Provence, le 10 sept. 1689, cité par B. MONTAGNES, « Le tricentenaire d'Anthonin Cloche », *Archivium Fratrum Prædicatorum*, LVII, 1987, p. 275.

la chaire à prêcher de cette dernière, il fait intervenir deux frères doreurs, l'un d'Avignon, l'autre de Saint-Maximin, en demandant au provincial de Toulouse de prêter leurs services. Il s'occupe également de faire voyager certains religieux. À sa demande, le Frère Jean André⁶⁵ est ainsi envoyé à Rome dans l'atelier de Carlo Maratta en 1689, puis à Saint-Maximin et à Lyon, pour découvrir les œuvres d'art qui y sont conservées. Il en est de même pour Jean-Baptiste Monnoyer, appelé à Rome vers 1697, pour devenir son secrétaire et son agent pour les affaires artistiques. Le rayonnement d'Antonin Cloche est tel que Poerson, directeur de l'Académie de France à Rome, mentionne dans une lettre son rôle déterminant dans la commande d'œuvres d'art⁶⁶. À cette date, en effet, il est le seul à avoir passé commande d'une statue de *Saint Dominique* à Pierre Legros, pour la série des fondateurs d'Ordre dans la nef de Saint-Pierre. L'exemple d'Antonin Cloche n'est pas isolé, mais résulte plutôt d'une tradition d'implication des généraux d'Ordre dans la politique d'embellissement des églises. Elle était déjà en vigueur au début du XVII^e siècle, comme en témoigne la vie de Nicolas Ridolphi, également maître général, qui avait offert les bas-reliefs du chœur de la basilique à Saint-Maximin⁶⁷.

Au fil des archives, les couvents apparaissent donc comme des clients non pas assidus mais réguliers pour les sculpteurs et les menuisiers, sachant presque toujours trouver des fonds pour financer des travaux. Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, les commandes de maîtres-autels s'échelonnent avec une certaine régularité. C'est généralement le mobilier qui est changé en premier, résultat de l'évolution du goût et du désir de réaliser un chœur « à la romaine ». Aux Prêcheurs de Marseille la transformation se fait autour des années 1725 ; à Saint-Sauveur de Marseille, les religieuses commencent par le mobilier du chœur en 1740, puis le maître-autel en 1752. Après le maître-autel et le chœur, la chaire à prêcher subit à son tour des transformations, comme aux Grands Carmes et aux Trinitaires déchaux. À partir des années 1750/60, les archives ne donnent que quelques exemples ponctuels de commandes. Ce phénomène, au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, n'est pas unique à la Provence et il est à mettre en relation avec la décroissance du nombre

65 C. MARIONNEAU, *Frère André, artiste peintre de l'ordre des frères prêcheurs, 1662-1753*, Bordeaux, 1878 et M.-D. CONSTANT, *Trois artistes dominicains de Paris...*, Paris, 1931.

66 *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des Bâtiments, 1716-1720*, (publié par A. de Montaiglon et J. Guiffrey), Paris, 1887-1908, t. 5, p. 302.

67 R. DORÉ, « Saint-Maximin », *CAF, Aix-en-Provence, Nice*, Paris, 1933, p. 219.

des effectifs des réguliers qui correspond avec une sérieuse critique de la part de la population, particulièrement marquée à Marseille, où seuls les Capucins et les Récollets bénéficient d'un sentiment de bienveillance.

Les paroisses

Au XVIII^e siècle, le diocèse de Marseille en son entier comprend quatre-vingts paroisses, dont une, celle de Saint-Cannat, est enclavée dans le diocèse d'Aix. Pour une population d'environ 100 000 habitants, la ville, elle, ne compte que cinq paroisses : la cathédrale, dite la Major, Saint-Martin, Notre-Dame des Accoules, Saint-Laurent et Saint-Ferréol. Cette dernière est de création récente, puisque sa première pierre est posée en 1716, et que les bâtiments sont terminés en 1740. Pour remédier à cette pénurie de paroisses urbaines, plusieurs succursales sont mises en place. Cependant cet effort semble insuffisant puisque les Cahiers de doléances réclament de nouvelles créations, et Marseille devra se satisfaire, tout au long de cette période, de ce tissu paroissial. À Aix, la situation avait évolué au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle. En effet, jusque-là seulement deux paroisses existaient : Saint-Sauveur et la Madeleine. Vers 1660, la nécessité d'ériger d'autres paroisses se faisant plus pressante, M^{gr} Grimaldi crée alors la paroisse de Saint-Jérôme, auparavant chapelle de l'Hôpital du Saint-Esprit⁶⁸. En 1691, c'est au tour des habitants du faubourg des Cordeliers de réclamer une paroisse, motivés par l'éloignement de la cathédrale et la difficulté à obtenir les sacrements quand les portes de la ville sont fermées. Ils obtiennent la dotation du statut de paroisse pour la chapelle Saint-Jean-Baptiste qui était jusque-là une succursale de Saint-Sauveur. Au XVIII^e siècle, la ville d'Aix s'articule ainsi entre des paroisses anciennes à l'intérieur des remparts et des paroisses plus récentes, périphériques.

À cette faible implantation dans le tissu urbain répond un clergé séculier peu présent face à l'omniprésence des couvents. Cet effectif réduit des paroisses trouve peut-être sa raison d'être dans l'importance que revêtent les cathédrales regroupant de nombreux chanoines, tout comme dans l'attrait qu'exercent les ordres religieux, et particulièrement les mendiants. Cette affirmation est cependant à nuancer, car il

68 Le vocable fut donné à la demande des paroissiens, désirant honorer leur prélat, et peut-être voulant montrer leur indépendance vis-à-vis du chapitre de Saint-Sauveur qui s'était opposé à cette création.

semblerait qu'au cours du XVIII^e siècle, les ordres religieux perdent cette importance au profit du clergé séculier et l'on peut noter, dès 1700 à Aix, un certain transfert des ensevelissements vers les paroisses.

Ces églises paroissiales sont des lieux complexes où se rencontrent les différents acteurs du culte : le chapitre, dans le cas des églises cathédrales et collégiales, le curé, le conseil de fabrique et les différentes confréries. Le chapitre, composé de chanoines, apparaît donc comme le premier moteur de la commande, car il a charge de l'église, de « sa conservation, sa décoration et son administration »⁶⁹. Cette obligation d'entretien peut d'ailleurs s'étendre à des églises éloignées : le chapitre de la cathédrale de Marseille, étant seigneur du lieu d'Allauch, prieur décimateur du Castellet, de Méounes, de Signes, de Saint-Julien et d'Auriol, intervient également dans les paroisses de ces villages⁷⁰.

Le chapitre, mais également le conseil de fabrique sont des éléments essentiels de la vie paroissiale. Ses marguilliers ont l'administration du temporel de l'église, « sol de l'église, ornemens, cloches et généralement tout ». Leur rôle est si nécessaire qu'en 1694, lors de la création de la nouvelle paroisse Saint-Ferréol, un des premiers actes du curé fut de demander la mise en place d'un conseil de fabrique pour l'aider à « prendre les soins nécessaires tant pour la construction de l'église paroissiale, que pour tout ce qu'il conviendra faire dans la suite pour l'entière perfection de ce grand œuvre ». Un bon conseil de fabrique se distingue alors par la « pompe dans le service divin » et doit mettre tout en œuvre « pour attirer les paroissiens à leur véritable temple »⁷¹.

Enfin, dans le contexte paroissial marseillais, le rôle des confréries semble prédominant. Elles commandent du mobilier pour leur chapelle, et certaines d'entre elles participent au financement de la décoration de l'église ou du maître-autel, voire s'occupent directement de la commande. Les textes montrent des confréries particulièrement soucieuses de l'embellissement du lieu de culte. Si l'on s'en tient à la seule église des Accoules, l'autel de Saint-Éloi est commandé par la confrérie Notre-

69 AD BDR, 14 G 92, « Précis du procez... », année 1740.

70 Le chapitre aide la paroisse de Saint-Julien, en donnant 100 livres aux marguilliers pour le maître-autel de marbre (AD BDR, 6 G 445, f^o 50, délibérations capitulaires, 22 mars 1750). Il envoie une « commission » à Christophe Fossaty pour qu'il répare le vieil autel du premier monastère de la Visitation, fournisse les parties manquantes, puis conduise en charrette cet autel à Signes (AD BDR, 6 G 454, prix-fait, année 1782). Il fournit également 150 livres pour la réparation du chœur de cette même église (AD BDR, 6 G 445, f^o 50, délibérations capitulaires, 22 mars 1750 ; 6 G 446, f^o 24, délibérations capitulaires, 25 sept. 1784).

71 Aix, musée Arbaud, carton 315, « Consultation... », 1776, p. 20.

Dame-de-Bon-Secours en 1698. Entre 1688 et 1715, la confrérie de l'Ascension effectue toute une série de travaux au maître-autel, dont elle a traditionnellement la charge. La confrérie du *Corpus Domini*, une fois le retable du maître-autel terminé, fournit le baldaquin pour l'exposition du Saint-Sacrement auquel elle est dévouée, en passant commande au sculpteur Albert Duparc et au ferronnier Henri Colson. Elle s'est chargée, en 1697, de la chaire à prêcher demandant au sculpteur de réaliser une iconographie orientée vers la célébration du « mystère », puis en 1699 du mobilier du chœur. Cette même confrérie passe commande, en 1734, de l'autel de la chapelle Notre-Dame-de-Paix et vingt ans plus tard des statues des *Évangélistes* toujours pour cette chapelle. Leur implication dans la commande, et surtout dans le financement du mobilier paroissial, est telle que les directeurs de l'association du Saint-Sacrement des Accoules, qui donnent plus que les autres pour les contributions annuelles, et qui « sont déjà assez chargés par leur aumône annuelle », demandent à l'assemblée, en 1756, de payer les statues des quatre *Évangélistes*⁷².

Pour Aix, la situation semble légèrement différente. La présence moins prédominante des confréries est certainement due à une délégation moins grande des marguilliers du conseil de fabrique et à une plus grande implication de la municipalité dans la vie paroissiale. Le cas de Saint-Jean-Baptiste du Faubourg est un peu particulier car il s'agit d'une nouvelle paroisse, fondée en 1684 grâce au legs du chanoine Jean-Baptiste Duchaine, et unie aux Pères de la Doctrine Chrétienne. Il s'agit donc d'une paroisse intégrée dans une autre unité religieuse, en l'occurrence un couvent. Les religieux qui bénéficient de cette somme, léguée pour construire les bâtiments, passent commande à Jean et Laurent Vallon, architectes et tailleurs de pierre, et s'investissent personnellement dans la commande de la chaire à prêcher, puis dans celle du maître-autel⁷³. Il est alors clair que la fondation de paroisses constitue une lourde charge pour le diocèse qui s'en remet alors à la municipalité et aux ordres religieux susceptibles de concilier à la fois vie communautaire et activité paroissiale.

72 AD BDR, 360 E 111, f° 242v°-244, prix-fait, 11 mai 1715; 360 E 133, f° 531-532, quittance générale, 5 sept. 1716; 357 E 188, f° 127-129, prix-fait, 2 mars 1697; 14 G 92, prix-fait, 16 janv. 1699; 14 G 35, f° 9v°-10v° et 20v°, délibérations, 5 oct. 1734 et 4 sept. 1736; BMM, Ms 1177, f° 97, « Livre des comptes », extrait d'arrêt de la cour, 4 déc. 1686; Ms 1181, f° 91, registre des dépenses pour la confrérie du Saint-Sacrement, 12 janv. 1756.

73 AMA, GG 144, prix-fait, 9 oct. 1704; GG 143, prix-fait, 17 juil. 1767; GG 156, prix-fait, 11 janv. 1759.

Les confréries et luminaires

Les confréries, dont le rôle est apparu très fort dans le contexte paroissial marseillais, ont fait l'objet de multiples études, notamment lors d'un vaste recensement dans le cadre de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, mené par Marie-Hélène Froeschlé-Chopard. Le but était de mettre en place les critères d'une typologie, pour dénombrer les confréries dans chaque localité à partir de leur titre, et par la suite définir leurs rapports avec les pouvoirs établis, l'Église et la Cité⁷⁴. L'évaluation de l'importance de ces confréries en terme de présence, et par là leur rôle dans la commande paraissent également essentiels à déterminer. À la fin du XVII^e siècle et jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, les confréries sont des moteurs de la vie religieuse. Qu'elles soient de type purement dévotionnel, caritatif, ou encore professionnel, les confréries constituent un réseau très dense qui englobe une grande partie de la population. À Marseille au début du XVIII^e siècle, elles dépassent la centaine : soixante-trois ont pour origine une activité professionnelle, trente-sept regroupent les fidèles autour d'une dévotion particulière, et une dizaine s'organise autour d'une chapelle de pénitents. Aix semble moins dotée, cependant on y retrouve, à moindre échelle, les mêmes traits qu'à Marseille.

Les associations qui réunissent des confrères en fonction de leur activité professionnelle sont nombreuses. Une des plus en vue à Marseille est celle des portefaix, installée dans l'église des Augustins. À la fin du XVII^e siècle, elle est dans une bonne situation, car avec la création du port franc, le commerce ne cesse de croître en direction du Levant et des mers du Sud. Aussi, en 1692, elle commande un tableau à Michel Serre, représentant la *Vierge de Grâces*, entourée des saints Pierre et Paul, les deux patrons de la corporation, avec une vue du port, rappelant le travail de manutention effectué par les membres de cette confrérie. En 1755, un nouvel autel est commandé, il est en marbre et intègre le tableau de Michel Serre⁷⁵.

Quant aux confréries de pénitents, elles ont la particularité d'être séparées de l'église paroissiale, et sont parfois perçues comme rivales par leur situation et leurs cérémonies. Ces confréries, qui rénovent richement leur chapelle tout au long du XVII^e siècle, semblent au XVIII^e siècle se satisfaire du mobilier existant. Les archives ne fournissent d'ailleurs

⁷⁴ Sur le sujet consulter les ouvrages et articles de M. AGHULON, R. BERTRAND, M.-H. FROESCHLÉ-CHOPARD.

⁷⁵ M.-C. HOMET, 1987, *op. cit.*, p. 70.

pour cette époque que peu de renseignements, hormis pour la chapelle marseillaise des pénitents blancs de Saint-Lazare. Apparemment, les commandes concernent essentiellement des objets de piété, comme les bâtons de processions et les bannières. Il est également à noter que les confréries relatives aux Âmes du Purgatoire, bien étudiées par Gaby et Michel Vovelle⁷⁶, se rencontrent à Marseille et à Aix, mais sans que les archives puissent apporter des renseignements sur leur mobilier.

Les confréries vouées à la Vierge sont nombreuses. De ce réseau marial très dense, deux confréries prédominent, aussi bien à Marseille qu'à Aix, la confrérie du Rosaire aux Prêcheurs, et celle de Notre-Dame-du-Mont-Carmel chez les Grands Carmes. Elles diffusent deux types de dévotion bien particuliers : le rosaire et le scapulaire. La fondation de confréries du Rosaire apparaît comme un monopole des Dominicains, qui limitent leur présence en un seul lieu de la ville. Cette situation semble cependant propre à la Provence, car de nombreux documents témoignent pour d'autres régions de confréries du Rosaire installées dans des chapelles de particuliers ou dans des couvents d'autres Ordres⁷⁷. Cette confrérie offre à ses adhérents, moyennant quelques obligations de prières, une large possibilité de fraternité spirituelle, dont la mise en commun des mérites. La chapelle, ou l'autel, possède une image représentant la *Vierge donnant le Rosaire à saint Dominique*, à qui souvent est adjointe sainte Catherine de Sienne. Le prieur et le sous-prieur du couvent appartiennent également à cette confrérie, et ils peuvent en être directeurs.

Ces confréries, bien qu'elles ne demandent pas de droits d'inscription, sont la plupart du temps assez riches, comme en témoignent les inventaires, tel celui de la confrérie marseillaise réalisé en 1697⁷⁸. Le livre des comptes de cette confrérie indique également une série de dépenses qui témoignent de sa vitalité⁷⁹ : en 1693 huit anges portant des chandeliers dorés, en 1696 un bas-relief en bois doré représentant la *Vierge et saint Dominique* ainsi que l'autel de la chapelle avec son retable en bois. En 1699, un tableau pour le retable devant représenter les *Mystères du Rosaire* est demandé à Michel Serre. En 1732 l'autel en bois est remplacé par un autel en marbre, en 1734 la *Vierge* représentée en bas-relief sur le tombeau de l'autel est dorée, en 1735 c'est un bénitier qui

76 G. et M. VOVELLE, *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence...*, Paris, 1970.

77 Se reporter aux travaux de Bernard Montagnes.

78 AD BDR, 23 H 16, Inventaire de la confrérie du Rosaire, 1697, f^o 1-8.

79 *Ibid.*, « Compte des depances », années 1702 à 1754.

est commandé, et en 1742 un appui de communion à Guillaume Colson qui réalisera également en 1754 la grille de fermeture de la chapelle. Cette énumération a le mérite de témoigner d'une évolution que l'on retrouve pour l'ensemble des confréries : une activité intense autour de 1700, avec des confrères actifs, une certaine présence jusqu'en 1750, puis un éparpillement qui tend à la disparition à partir des années 1760. Les confréries, pour celles qui existent encore, vivent sur leurs acquis et ne ressentent plus le besoin de changer de mobilier.

La confrérie Notre Dame-du-Mont-Carmel constitue le deuxième pôle de dévotion mariale, centrée autour du port du scapulaire et des prières qui l'accompagnent. À Marseille, la confrérie est placée au maître-autel des Grands Carmes, pour lequel elle passe commande en 1733⁸⁰. La confrérie aixoise est également active, à la fin du XVII^e siècle la décoration de sa chapelle est entièrement refaite, ornée de toiles représentant le *Prophète Elie* et la *Transfiguration*, dues à Jean-Baptiste Daniel. Sa statue de vénération, une *Vierge à l'Enfant* qui devait tenir un scapulaire, est encore visible dans une chapelle de l'archevêché. Sculptée par Jean-Jacques Clérion⁸¹, elle servit de modèle pour une statue en argent disparue à la Révolution. La confrérie projette également en 1759 de faire sculpter un autel de marbre⁸² pour servir de cadre à cette dévotion.

Au sein de cette multitude de confréries, une des plus dynamiques est sans aucun doute celle du Saint-Sacrement ou *Corpus Domini*⁸³. Cette organisation, fréquente dans les paroisses, est difficilement définissable et peut être considérée comme une survivance médiévale, association de quelques personnes pieuses chargées de l'huile et de la cire pour l'autel qui enferme le Saint-Sacrement, puis par extension du mobilier de l'église. Par ailleurs, elle constitue certainement un témoignage d'un culte particulier autour du Saint-Sacrement. Toujours est-il que l'importance de cette confrérie est sans commune mesure avec d'autres régions étudiées. Dans les faits, elle est particulièrement attachée à l'embellissement de sa chapelle qui est chargée de recevoir le *Corpus Christi*. À la cathédrale d'Aix, la confrérie qui avait pour lieu de culte la chapelle absidiale de la nef romane, à proximité de la sacristie, possède

80 AD BDR, 361 E 116, f° 702, quittance, 13 nov. 1733.

81 J. BOYER, « Une œuvre inédite de Jean-Jacques Clérion », *Revue des Arts*, 1953, p. 209-212.

82 AD BDR, 11 H 4, f° 355, délibérations, 20 mai 1759.

83 Face à la très puissante confrérie du *Corpus Domini*, les autres associations vouées à la personne du Christ sont minoritaires.

encore une grande partie de son riche décor. À la fin du XVII^e siècle des travaux de décoration sont effectués, et en 1693 André Boisson reçoit la commande d'une fresque représentant l'Ascension⁸⁴. En 1739, la chapelle est dotée d'une grille de ferronnerie, et vers 1750 un grand retable de marbre vient compléter l'ensemble. Il faut aussi considérer, comme pour les autres confréries, mais avec plus de pertinence, son rôle social. Comme pour le conseil de fabrique, les confréries de *Corpus Domini* ont à leur tête l'élite de la cité, nobles, parlementaires et riches marchands, avec une évolution vers un recrutement de négociants à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle. De façon concomitante, ces confréries ont évolué vers un rôle d'administrateur d'église, délaissant leur rôle de confrérie de dévotion. Le curé de Saint-Ferréol dénonce d'ailleurs dans les années 1770 le « refroidissement de la piété », déclarant qu'il n'y a plus de réception de confrères, plus de pratiques communes, « tout est redevenu séculier et temporel »⁸⁵. Cette constatation, qui reste cependant à nuancer, peut éclairer l'ensemble des confréries. Au XVIII^e siècle, l'activité intense de commandes provenant des confréries se ralentit, en même temps que se manifeste une baisse des dévotions et un relâchement de la discipline. Certaines confréries disparaissent, comme celle de l'Annonciation des Accoules abandonnée par les bouchers, mais finalement relevée par deux confrères, Turcati et Signoret, qui se chargent de « prendre soin de cette chapelle, de la décorer le mieux qu'il leur sera possible et d'y établir une nouvelle confrairie »⁸⁶.

84 J. BOYER, 1972, *op. cit.*, p. 34.

85 Aix, M. Arbaud, carton 315, « Réponse pour M^{re} Olive... », 1776, p. 11.

86 AD BDR, 14 G 37, date inconnue, XVIII^e siècle.

Des financements divers

Au XVIII^e siècle, Marseille reste le pôle économique principal en Provence, malgré une diversification de l'économie, particulièrement à Aix et dans sa généralité. Certains types d'activités industrielles, comme la tannerie, la papeterie, la soierie, les mines de charbon commencent à s'implanter. Les petits ports du littoral, comme Martigues et Sète, développent les échanges commerciaux. En ce domaine, Marseille constitue un centre dynamique : de port méditerranéen, la ville tend à devenir un port à vocation mondiale. En 1719, la ville est autorisée par lettres patentes à commercer avec les colonies d'Amérique. En 1740 les sucres marseillais sont assimilés aux sucres nationaux, et en 1749 les industriels obtiennent l'autorisation de se ravitailler en matières premières dans le royaume. Marseille se constitue un véritable empire en Orient où elle possède d'ailleurs sa propre représentation diplomatique. Elle s'ouvre également vers d'autres contrées, l'Égypte, la Mer noire et le Sénégal.

Pourtant le XVIII^e siècle ne donne pas à la Provence des conditions uniformément favorables à son développement commercial. Outre la peste de 1720 qui bloque complètement les échanges, et la suppression de l'arsenal des galères à Marseille, au profit de Toulon, les guerres ont un rôle néfaste et ralentissent l'expansion. En 1741, la guerre de Succession d'Autriche aboutit à l'invasion de la Provence par les Impériaux, et en 1756, c'est le début de la guerre de Sept ans. Le commerce marseillais participe alors aux hostilités par « la course » : des armateurs deviennent corsaires, tel Roux de Corse, marquis de Brue, qui acquièrent ainsi une fortune importante¹. L'enrichissement de certains ne doit pas faire oublier

¹ *Dictionnaire des marseillais*, Marseille, 2001, p. 307; A. ZYSBERG, *Marseille au temps du Roi-Soleil*, Marseille, 2007, p. 185-223.

les nombreuses faillites dues au ralentissement du commerce et aux pertes de navires. Les faillites des frères Lioncy et Gouffre sont lourdes de conséquences, puisqu'elles entraînent celle du Père de La Valette et, par contrecoup, l'expulsion des Jésuites². À la crise commerciale liée aux conflits suit une crise financière municipale, particulièrement à Marseille, aggravée par les différentes guerres et les levées d'impôts qui en découlent. Cette crise, malgré de nombreuses tentatives de réformes, ne parvint pas à être endiguée. La fin du XVIII^e siècle est également marquée par une catastrophe financière : en 1774, c'est le krach des courtiers³, dû à un système imprudent de crédit, qui entraîne la faillite de cent quarante-trois négociants. Mais après ces événements, le commerce reprend son élan et s'amplifie à tel point que Marseille, en 1789, est en pleine prospérité.

Les négociants marseillais forment un milieu relativement homogène, en majorité catholique, soudé également par les mariages et les lieux d'habitation. Jusqu'en 1766, ils monopolisent d'ailleurs les fonctions d'échevins de la ville. De grandes fortunes se constituent au cours du siècle, comme celles des Bruny ou des Hugues. À côté des négociants marseillais, les magistrats d'Aix constituent le sommet de la société provençale. Ils appartiennent à la noblesse et à la haute robe (les gens du Parlement ayant la prééminence sur ceux de la cour des Comptes, et les familles des présidents sur celles des conseillers)⁴. Des dynasties se constituent, les charges passant de père en fils, renforcées par une forte homogamie. Elles se lient également avec certaines grandes familles marseillaises⁵ pour constituer un milieu relativement homogène, même si parfois profondément cloisonné.

La noblesse aixoise a donné quelques noms célèbres : Jean-Baptiste Boyer d'Eguilles (décédé en 1709), conseiller au Parlement de Provence, fait graver par Coëlmans la plupart des tableaux qui composaient le cabinet de son père⁶. Pierre-Joseph de Haitze (décédé en 1736) remet à l'honneur la mémoire de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc et travaille

2 R. BUSQUET, *Histoire de Marseille*, Marseille, 2000, p. 256.

3 F.-X. EMMANUELLI, *La crise marseillaise de 1774 et la chute des courtiers. Contribution à l'histoire du commerce et de la banque*, Paris, 1979.

4 *Le Parlement de Provence, 1501-1790*, Aix, 2002.

5 Par exemple, Jean-Baptiste de Villeneuve, président à mortier en 1690, épouse Elisabeth de Grimaldy, de laquelle il eut Pierre, président à mortier en 1712 qui épousa Renée-Charlotte-Félicité de Vintimille, fille des comtes de Marseille, nièce de M^{sr} de Vintimille, évêque de Marseille, archevêque d'Aix, puis de Paris (ARTEFEUIL, *op. cit.*, t. 1, p. 287).

6 C.-F. BOUCHE, *Essai sur l'histoire de la Provence...*, Marseille, 1785, p. 305.

à la défense de la tradition de Marie-Madeleine. Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens (décédé en 1771), fils du procureur général au parlement de Provence, devient le conseiller de Frédéric de Prusse qui, après sa mort, lui fit élever un mausolée dans l'église des Minimes d'Aix. Il est également connu par ses ouvrages littéraires : *Lettres juives*, *Lettres chinoises*, *Philosophie du Bon Sens et ses Mémoires*. On peut également citer le marquis de Méjanès ou encore Jean-Baptiste Boyer de Fonscolombe qui apparaissent comme des personnalités importantes.

Legs, dons et quêtes

Les legs, les dons et les revenus des quêtes constituent un des moyens les plus courants de financer les œuvres d'art religieuses. Les fidèles sont largement mis à contribution, qu'ils soient les plus « apparents » de la ville, ou simples clercs, négociants, et particuliers inconnus. La part importante dans les archives de documents illustrant ce processus de « dépouillement », tout relatif dans une majorité de cas, doit être situé dans un processus d'échange qui se confond avec l'« économie du salut ». De façon générale, ce fait social est marqué par un certain nombre de signes, que ce soit l'acte de déposer une pièce dans l'urne de la quête, d'apporter un luminaire, de réaliser un don important, donnant droit à une marque particulière dans l'église, parfois matérialisée par l'apposition d'armoiries. Au XVIII^e siècle, l'absence de plus en plus fréquente de marques ne dénie pas ce fait social, bien au contraire, mais lui confère une dimension supplémentaire. Par ailleurs, il faut noter que l'implication des responsables laïcs de la cité, en tant que corps constitué, est un particularisme provençal à replacer dans une optique de permanences historiques de politique consulaire, de fondations votives et d'acceptation des charges qui en découlent.

La contribution des fidèles

Malgré quelques années marquées par des difficultés financières, le XVIII^e siècle donne l'impression d'une période faste pour le commerce et les revenus, aussi bien à Marseille qu'à Aix. Certains grands noms participent à la décoration des églises, particulièrement au tournant du siècle, comme François de Castellane qui donne 1050 livres aux

Carmélites de Marseille en 1691⁷. Antoine d'Albert du Chaîne⁸, marquis de Fox-Amphoux, avocat général du Parlement, puis président à mortier du Parlement, effectue des dons en faveur des Jésuites en 1690, et des Doctrinaires en 1691⁹, partageant ses libéralités entre ces deux communautés antagonistes et ménageant ainsi les diverses tendances. À la lecture des délibérations capitulaires, d'autres noms apparaissent, comme celui de la marquise de Forbin qui, en 1771, lègue aux Minimes d'Aix la somme de 700 livres pour leur maître-autel en marbre¹⁰. Pourtant, parmi les familles qui ont fait de grandes fortunes, il est rare de trouver de généreux donateurs, et encore moins des mécènes. Les études menées sur les négociants marseillais montrent des familles peu dépensières, qui consacrent l'essentiel de leurs revenus dans le développement de leur commerce¹¹. Toute dépense somptuaire constitue certainement pour elles un capital immobilisé¹².

Faut-il voir dans ces exemples, la marque d'un désintéret réel pour la religion dans ce siècle des Lumières souvent taxé d'irrégulier ? Plutôt que d'une opposition envers l'Église, il semblerait que les grandes familles aient préférées se tourner vers l'aménagement et la décoration de leurs hôtels particuliers et de leur chapelle privée s'ils en possédaient une. Le transfert de la symbolique de la puissance sociale vers un lieu plus adapté que l'église paroissiale ou conventuelle est à prendre en considération. Il est certain que les hôtels particuliers construits au XVIII^e siècle ont un rôle d'affirmation. Ce phénomène se remarque d'autant plus à Marseille, où des fortunes se constituent dans des familles qui n'appartiennent pas à la noblesse et ne possèdent pas de chapelles privées dans les églises. Il est cependant difficile de trouver traces de chapelles à l'intérieur des hôtels ou des bastides pour le début du XVIII^e siècle, tout au plus quelques mentions pour une bastide à la Maurelette et une autre à Bonneveine appartenant à Michel Serre. Le château Borely, quant à lui, possède un rare témoignage de chapelle privée, ornée d'un décor cohérent. Il n'est pourtant pas certain que la construction de cette chapelle constitue un

7 AD BDR, 361 E 178, f° 854, acte de donation, 17 sept. 1691.

8 R. BORRICAND, t. 2, 1975, *op. cit.*, p. 313.

9 J.-J. GLOTON, 1979, *op. cit.*, p. 242, note 52.

10 AD BDR, 32 H 2, f° 27v°, délibérations capitulaires, 9 nov. 1771.

11 F.-X. EMMANUELLI, 1999, *op. cit.*, p. 101.

12 Les documents d'archives montrent des héritiers peu enclins à honorer les legs : AD BDR, 40 H 7, f° 297v°, « Transaction entre Monsieur de Touron et les révérends pères de l'Oratoire de cette ville d'Aix », 11 janv. 1689 ; AD BDR, 2 G 1840, procès entre Pierre Lombard et le chapitre Saint-Sauveur, année 1700.

témoignage de pure dévotion. La chapelle de Louis-Joseph Borely, grand amateur d'art¹³, est construite à partir de 1755 sur les plans de Charles-Louis Clérisseau. Son intérieur, surmonté par une coupole ovoïde, est décoré vers 1780 de pilastres de marbres verts servant de support à une iconographie entièrement consacrée à saint Louis roi de France, saint patron prestigieux. Les fresques, peintes par Louis Chaix¹⁴, illustrent le *Triomphe de la Sainte-Croix*. Des bas-reliefs représentant différents épisodes de la vie de saint Louis, réalisés par le sculpteur Jean-Joseph Foucou, scandent les parois. Le devant du maître-autel est, quant à lui, occupé par un bas-relief représentant le *Christ mort*, soutenu par trois anges, œuvre du sculpteur Filippo della Valle. L'emploi d'artistes prestigieux dénote une connaissance du milieu artistique de l'époque, et une volonté de concentrer en ce lieu un témoignage fort de prospérité.

Pour les églises, paroissiales ou conventuelles, les donateurs vont plutôt se retrouver dans des familles certes aisées, mais ne possédant pas de grandes fortunes. À Marseille, les noms des négociants ou des marchands bourgeois qui vont se montrer généreux envers les églises, n'appartiennent pas aux familles les plus en vue du commerce. À l'église paroissiale des Carmes, en 1680, il est fait mention d'un « marchand bourgeois », Nicolas Grimaud, qui fait don au chapitre d'une « image d'argent en relief représentant la Vierge sous le titre de Nostre-Dame-de-Bon-Rencontre »¹⁵. Ce marchand avait déjà offert cinq lampes d'argent et d'autres ornements pour cette même chapelle. Aux Accoules, en 1716, la confrérie du Saint-Sacrement peut en partie financer ses travaux grâce aux dons d'un négociant marseillais, Luis Martin, plus de 1 000 livres, qui provenaient de l'héritage de son bisaïeul également négociant¹⁶. Il est intéressant de noter que ce type d'offrande, pour lequel on pourrait multiplier les exemples, n'est pas délivré au conseil de fabrique, mais à une confrérie prééminente. Cette volonté délibérée, que l'on peut également dégager de l'étude pertinente de Michel Vovelle sur les pratiques religieuses, témoigne de l'emploi fréquent d'un intermédiaire. Ces confréries ne sont pas seulement perçues comme des intermédiaires

13 Louis-Joseph Borely (1692-1768) était membre de l'Académie de Marseille. « Amateur des Beaux-Arts, censeur éclairé, juste appréciateur de toutes les productions de l'esprit, nourri de la lecture de Virgile, son auteur favori, qu'il relisoit nuit et jour, il étoit au milieu de ses confrères, tel que l'ami et le censeur d'Horace. Doué d'un goût exquis, d'une imagination vive et brillante... » (P.-A. GUYSS, *Marseille ancienne et moderne*, Paris, 1786, p. 118).

14 Louis Chaix (1740-1810) est d'ailleurs envoyé à Rome aux frais de Borely.

15 AD BDR, 14 G 30, f° 24v°-25, délibérations capitulaires, 12 nov. 1695.

16 AD BDR, 360 E 133, f° 531-532, « Quittance générale », 5 sept. 1716.

financiers chargés de l'entretien des églises, mais également comme des intermédiaires-intercesseurs. Les prières effectuées par les confréries, qu'elles soient d'action de grâce, d'abandon ou de recommandation, même si elles ne sont pas nominatives, réunissent l'ensemble des donateurs et leur permettent de se situer dans une dynamique englobante, et donc rassurante, d'acheminement vers le ciel. Dans ce contexte de progression, le legs constitue souvent le bouquet final. Il présente l'intérêt, outre celui de ne pas se dépouiller de ses biens durant sa vie, de déposer un poids important dans la balance en faveur de son acceptation au ciel, au moment du jugement particulier. Par ailleurs, le fait social n'est pas amenuisé, bien au contraire, par la mort du donateur, car le legs touche indirectement l'ensemble de la famille, et relève d'une autre dimension, amplifiée par la communion des saints.

Le souci de préparer son avenir dans l'au-delà est souvent présent. Joseph-Geoffroy de Cuers, négociant marseillais, illustre cette préparation longue et minutieuse de l'éternité. Entre 1746 et 1758, il effectue des dons de plus en plus importants envers le couvent des Trinitaires déchaussés de Marseille. Ce couvent, qui n'obtient l'autorisation de célébrer la messe qu'en 1728, se trouve tout au long du siècle dans une grande difficulté financière, et ne doit son ameublement et sa décoration qu'à des dons. Au premier rang se distingue donc M. de Cuers, dont les premières « aumones » en 1746 sont suivies de donations si fréquentes qu'un « mémoire » lui est entièrement consacré¹⁷. Un autre document, datant de 1758, indique la somme de 10 000 livres, dépensée par le même M. de Cuers pour le couvent : tout d'abord pour le maître-autel en marbre, puis le pavement du sanctuaire, les appuis de communion, les autels en marbre des chapelles de Saint-Joseph-Agonisant et de Notre-Dame-de-Bon-Remède, les vitraux et les tableaux de ces mêmes chapelles, l'exposition du Saint-Sacrement, et des ornements de sculpture en plâtre¹⁸. Ce négociant agit comme le fondateur de l'église, subvenant à tous ses besoins. En remerciement, la communauté religieuse lui offre le tableau de *Notre-Dame de l'Annonciation* qui se trouvait sur l'ancien maître-autel, et décide de célébrer à perpétuité une messe quotidienne à son intention (l'heure est même précisée). Elle est suivie du psaume *De Profundis* et de l'oraison *Fidelium*, liant la fidélité dont a fait preuve Joseph-Geoffroy de Cuers envers le couvent des Trinitaires, à celle qui est demandée aux chrétiens pour entrer dans l'éternité. De plus, il est

17 AD BDR, 54 H 6, f° 66, « Mémoire », s. d.

18 AD BDR, 54 H 11, f° 200-203, « Réparations », 19 avr. 1758.

prévu qu'une fois l'an, une messe solennelle de *Requiem* sera célébrée, et les litanies de Saint-Joseph seront chantées le mercredi ou le vendredi de chaque semaine à son intention. Cet acte capitulaire sera rendu public par un acte passé devant notaire, et par deux plaques de marbre, l'une dans la chapelle Saint-Joseph et l'autre dans la sacristie. Pour garantir un avenir à ces messes perpétuelles, les legs à venir serviront à réaliser un placement de 6 000 livres pour dotation de ces messes¹⁹. Il s'agit du cas exemplaire d'un négociant qui veut assurer son avenir dans l'au-delà, en s'appuyant sur la double protection de Notre-Dame-du-Bon-Remède et de saint Joseph, considéré comme le saint patron du donateur et comme patron de la Bonne Mort.

Cet échange entre biens temporels et biens spirituels, largement médiatisé par l'apposition des plaques de marbre, semble constituer une sorte de détonateur, car une multitude de petits donateurs participent alors à l'embellissement de l'église. En 1746, les « aumones » de M. de Signoriny payent la dorure des ornements de la chaire à prêcher, puis en 1748 les cadres des tableaux représentant les saints fondateurs. Cette même année, M. Granier procure les fonds nécessaires à la réalisation d'un tombeau d'autel avec son marchepied et ses gradins. Enfin, les dons de M. de Cotta permettent d'orner l'autel d'une chapelle adjacente, ceux de M^{lle} de Luevil financent la chaire à prêcher, et les aumônes collectées par le questeur « auprès de plusieurs personnes pieuses » permettent de payer les deux confessionnaux en noyer²⁰.

Il apparaît ainsi que le financement de mobilier religieux est collectif, résultat de l'association de plusieurs personnes. L'église des Accoules fournit l'exemple d'un groupe de « quelques personnes de piété » ou encore « zélées », qui veulent financer en 1734 la réalisation de l'autel Notre-Dame-de-Paix où est conservé le Saint-Sacrement²¹. Ces personnes, dont les noms et professions restent inconnus, participent pleinement à la commande et à la réalisation : elles se déplacent ensemble pour étudier l'éventualité d'un « autel à la romaine », détaché du retable, ainsi que d'un banc de communion en fer forgé. Ce groupe fait ainsi corps avec les chanoines commanditaires.

19 AD BDR, 54 H 11, f° 207-208, Comptes, année 1760.

20 AD BDR, 54 H 4, Registre des comptes.

21 AD BDR, 14 G 35, f° 9v°-10v°, délibérations capitulaires, 5 oct. 1734.

Religieux et chanoines

Les clercs, en tant qu'individus, participent financièrement à l'embellissement de leur église : nous sommes alors à la frontière de la commande et du financement. Il est difficile de déterminer dans quelle mesure un religieux ou un chanoine, qui participe personnellement au financement, joue un rôle décisionnel au sein du groupe ecclésial. Il est alors à la fois client et bailleur de fonds, sans apparaître comme tel dans les prix-faits. De nombreux exemples témoignent de cette double intervention des clercs dont un des plus probants est celui de la cathédrale Saint-Sauveur. En 1696 la chapelle Notre-Dame d'Espérance, qui vient d'être terminée, est dotée d'une série de statues de qualité en pierre de Calissane²². Le chanoine de Coriolis fait alors don à la confrérie d'une statue de *Judith* « placée à la niche à main droite au dessous le presbitere de la nouvelle chapelle ». En 1698, c'est l'abbé de La Barben qui offre une statue de *David*, et le chanoine de Faucon, une figure de *Jean-Baptiste*. En 1700, M. Ricard, prêtre, fournit la statue de *Jean l'Évangéliste*, puis l'abbé de Thomassin, une statue de *Salomon*. Cette série sera complétée par des dons de laïcs : le prophète *Daniel* par le sieur Daniel, *Saint Roch* par le conseiller de Galice, neveu de l'abbé Thomassin, *Sainte Anne* par M. de Thoron d'Artignosc, lieutenant des galères du Roi. Cette série de statues, ornées à leurs pieds des armes du donateur, offrent un ensemble cohérent, pas tant du point de vue iconographique, mais plutôt parce qu'elles procèdent d'une démarche collective d'embellissement. Elles ont toutes les mêmes dimensions (1,85 m), sont sculptées dans la même pierre et par le même sculpteur, Charles Desbordes, tout du moins pour la majorité d'entre elles. Les thèmes choisis se tournent essentiellement vers des héros de l'Ancien Testament, Judith, David, Salomon, Daniel pour lequel il faut également tenir compte du patronage homonymique. Les deux saints Jean sont peut-être placés dans cette chapelle en tant que proches du Christ. Quant à la statue de *Saint Roch*, sa réalisation a été activée par un phénomène fort, celui de la contagion. Le siècle est alors ponctué de ces dons réalisés par des chanoines : en 1716, le chanoine Faucon lègue ainsi 2 000 livres pour la construction d'un tabernacle²³. En 1744, plusieurs chanoines se réunissent pour financer l'orgue de la cathédrale, auxquels se joignent un ancien chanoine,

22 AD BDR, 2 G 2171 et 2173, rapportées par J. BOYER, 1956, *op. cit.*, p. 180.

23 AD BDR, 2 G 493, f° 494, délibérations capitulaires, 27 juin 1716.

l'abbé de Coriolis, ainsi que l'archevêque. Ils réunissent les 5 200 livres nécessaires « par zèle pour la décoration et l'embellissement de cette église et par une générosité qu'on doit d'autant plus admirer qu'on ne voit point d'exemple auquel elle puisse être comparée ». Ce mouvement espère alors décider les autres chanoines à « contribuer à la perfection d'une œuvre importante pour cette église »²⁴.

Il est difficile de déterminer si ces dons constituent la marque d'une structure religieuse défaillante, n'ayant pas suffisamment de revenus pour l'embellissement de son église. Sauf pour quelques cas particuliers, il est malaisé de déterminer précisément le niveau de revenus des communautés religieuses. On peut cependant souligner l'aisance des chapitres cathédraux : ainsi en 1744, le chapitre de la cathédrale d'Aix propose d'utiliser pour financer le maître-autel « les deux mille livres qu'étoient entrés dans sa caisse depuis quelque tems et qui n'avoient pû encore être employées à leur destination »²⁵. Il s'agit d'un témoignage non équivoque d'une situation financière aisée.

Le rôle des municipalités

Outre les particuliers, laïcs ou religieux, la municipalité est partie prenante dans le financement des églises. Cette intervention qui ne se retrouve pas dans d'autres régions, dans l'état actuel des recherches, témoigne d'un particularisme local. Les différents ouvrages traitant de l'organisation temporelle des églises ne mentionnent pas d'ailleurs ce type d'intervention. Il est vrai que le rôle des communautés est important dans une « Provence de forte tradition municipale, marquée par le droit romain, où les organismes dirigeants dans les villes sont depuis longtemps solidement structurés »²⁶. Il semblerait que ce système de financement repose sur l'idée de bien public et de domaine public²⁷, qui implique l'intervention de la ville. S'y joue alors la place qu'occupe le mobilier religieux dans la définition de la communauté, à la fois comme catalyseur des manifestations qui signifient son unité, mais également sa recherche de magnificence et, particulièrement dans le cas des

24 AD BDR, 2 G 495, f° 158, délibérations capitulaires, 8 fév. 1744.

25 AD BDR, 2 G 1835, délibérations capitulaires, 4 nov. 1744.

26 M. CUBELLS, *La noblesse provençale...*, Aix-en-Provence, 2002, p. 69.

27 « L'intérêt public exige que toutes les églises soient fournies de vaisselle d'argent pour conserver un espèce de trésor public auquel on a recours dans les calamités publiques » (AMA, GG 173, procès, année 1741).

pièces d'orfèvrerie, de thésaurisation. En effet, le matériau prime alors sur le travail, puisque l'éventualité de leur fonte est sous-jacente à leur conservation.

La municipalité d'Aix semble beaucoup plus impliquée que celle de Marseille, en raison peut-être de finances municipales plus stables. Cette participation consulaire apparaît comme une aide, mais non comme un dû. Les témoignages laissent à penser que ces deux municipalités étaient régulièrement sollicitées. Par délibération du 31 décembre 1738, la municipalité d'Aix donne 300 livres à la confrérie Notre-Dame d'Espérance de Saint-Sauveur, à sa demande, car elle venait d'orner sa chapelle d'un autel et de deux bas-reliefs²⁸. La municipalité participe au financement d'un des bas-reliefs, dont le sujet rappelait un des grands événements de la vie communale au XVII^e siècle : « le vœu que messieurs les consuls firent à la Tres Sainte Vierge en l'année 1649 pour la cessation de la peste lors duquel ils offrirent les clefs de cette ville en argent et la mirent sous sa protection ». Les armes de la ville sont alors placées sur le siège de la Vierge.

La contribution financière des consuls lors de la construction ou de la réparation d'une paroisse constitue ainsi une intervention des finances publiques relativement fréquente. Elle est attestée à Lambesc où le chantier de l'église, ouvert en 1700, grève profondément les finances de la ville²⁹. À Aix, les dépenses occasionnées par l'édification de la paroisse du Saint-Esprit sont financées aux deux tiers par la municipalité. Cette participation, lors de la construction du bâtiment, est également sollicitée avec force lors de l'aménagement intérieur. À Lambesc, la ville se voit ainsi dévolue le financement de l'escalier de la chaire offerte par M^{sr} de Brancas, ainsi que les fonts baptismaux. En 1715, à l'église du Saint-Esprit, le chapitre poussé par le syndic de la paroisse réclame le type de financement aux deux tiers pour le maître-autel³⁰, ce que conteste la municipalité. Il est alors nécessaire de faire appel à des médiateurs pour accorder les deux parties ; les consuls finissent par accepter de financer, mais à hauteur de la moitié. L'implication de la municipalité est une nouvelle fois sollicitée, en 1740, pour cette même église qui se voit ainsi dotée d'une chaire à prêcher³¹. Cette aide est par contre refusée au curé

28 AMA, BB 109, f° 172, délibérations municipales, 31 déc. 1738.

29 J. BOYER, 1988, *op. cit.*, p. 190-215.

30 AMA, BB 107, f° 226, « Différent avec le chapitre », année 1715.

31 AMA, CC 778, f° 504, dépenses, 30 juil. 1740.

des Milles, en 1786³², peut-être en raison de l'objet de la demande qui concernait le presbytère, et non l'édifice public que constitue l'église. À Marseille, il en est de même. Les exemples sont tout d'abord plus tenus : aux Prêcheurs de Marseille, en 1692, le sculpteur Albert Duparc réalise pour la « communauté » une banque en bois de noyer « le tout par ordre de MM. les échevins et sous la conduite du R. P. Bonaud, prieur »³³. Il s'agit ici d'une commande utile pour les échevins, leur permettant d'assister aux cérémonies dans un banc digne de leur fonction. Avec la construction de la nouvelle paroisse Saint-Ferréol en 1716, la municipalité fortement sollicitée donne 444 cannes carré de terrain pour l'emplacement de l'église, ainsi que la somme de 2 500 livres³⁴, ce qui constitue une forte participation, à la fois en nature et en numéraire.

Don-échange et don gratuit

La donation, acte gratuit par excellence, participe en fait à une dynamique de la réciprocité, entre le don, le plus souvent sous forme de numéraires, et une aide concrète quantifiée en messes pour l'au-delà. Il est difficile de déterminer si la célébration de messes conditionne le don, ou si elles constituent un remerciement de la part des religieux, intervenant postérieurement à la promesse de don. Le cas de M. de Creissel au Carmes déchaussés de Marseille donne l'exemple d'un retour sur don qui pourrait être qualifié de retour sur investissement. Ce conseiller du roi et trésorier de la province offre en 1692 le bois d'un retable. Le financement du matériau lui permet de bénéficier d'une messe, célébrée annuellement pour le repos de l'âme de son épouse, Anne de Laugier. Le signe visible de cet échange est marqué par les armes du conseiller, appliquées à la voûte d'un des angles du cloître³⁵. L'emplacement ici réservé est bien éloigné du retable offert par le donateur, habituellement choisi comme support pour apposer les armoiries. Le cloître, lieu réservé par excellence aux religieux au centre de la clôture, loin de la vue profane et donc d'une éventuelle admiration, semble placer le donateur par le biais de ses armes, au cœur

32 AMA, BB 112, f° 339, refus de contribuer aux réparations, 23 juin 1786.

33 AMM, CC 332, f° 45, prix-fait, 22 mars 1692.

34 AMM, GG 53, Extrait du bureau des registres de l'Intendance, 18 juin 1716.

35 AD BDR, 16 H 15, f° 118v°, « Accord », 10 sept. 1692. Au XVII^e siècle, le cardinal Paleoti, un des théoriciens de la Contre-Réforme, déconseillait de placer des armes dans les églises (G. PALEOTI, *Les Sentimens de l'Eminentissime Cardinal Gabriele Paleote touchant les armoiries...*, Paris, 1657).

de la vie religieuse, comme dans « le sein du Père ». Le mobilier en place et les archives donnent quelques exemples, mais en réalité peu fréquents, du choix du retable comme support pour les armoiries au XVIII^e siècle. La prédilection des donateurs semble se reporter vers des emplacements moins visibles à l'œil humain. Moins fréquente est l'inscription du nom sur l'objet offert, comme à l'église du Saint-Esprit, où l'on peut lire sur la rampe de la chaire le nom du donateur-financier : « Bonnaud, tailleur, a fait ce don. 1763 ». Cette inscription a peut-être été gravée parce que ce donateur n'avait pas d'armoiries à apposer sur cet ouvrage en ferronnerie de qualité.

La représentation d'armoiries, forme synthétique et sémiotique des anciens portraits de donateurs, constitue dans l'édifice religieux un signe de puissance et de pouvoir : pour preuve, la destruction à l'église des Accoules des armes de la confrérie du Saint-Sacrement lors d'un conflit avec le chapitre³⁶. Les blasons permettent aux familles, implantées dans une paroisse ou couvent, d'affirmer leur présence et leur rôle dans l'espace ecclésial. Elles sont également, pour les églises paroissiales et conventuelles, le signe de leurs protecteurs-donateurs et donc de leur renommée, dans un contexte où les unes et les autres cherchent à attirer le plus de fidèles, et où les paroisses se considèrent comme le « véritable temple »³⁷. Le sens de l'emploi de ces armoiries est certainement à replacer dans une recherche de proximité d'avec la prière. L'emplacement choisi, comme la voûte d'un cloître, permet de saisir l'enjeu que représentent ces armes. La présence qui est manifestée ne vaut pas tant en terme de protection, mais plutôt comme dévotion. Les armes sont alors à considérer comme des prolongements de la prière, au même titre que les cierges allumés, qui portent d'ailleurs souvent des armoiries.

Parallèlement à l'idée du don conçu clairement comme un échange entre un bien matériel et un bien spirituel, et dont la concrétisation la plus fréquente se trouve dans les armoiries peintes ou sculptées, une autre tendance se développe, centrée sur un désintéressement total, ou tout du moins affirmé comme tel. L'anonymat n'est pas toujours clairement revendiqué et semble être essentiellement le résultat de la multiplication des donateurs pour une seule œuvre. Cependant, à partir des années 1750, la tendance vers une certaine discrétion

36 AD BDR, 14 G 32, « Mémoire instructif », année 1740.

37 Aix, M. Arbaud, carton 315, *Consultation pour les marguilliers*, 1776, p. 2.

devient plus fréquente et explicite³⁸. En 1750, aux Trinitaires réformés de Marseille « une personne pieuse laquelle ne voulut point declares son nom » remet une somme à un des religieux convers pour réaliser le tableau du maître-autel³⁹. Cette même année à Aix, « une personne de cette ville qui ne veu pas etre connue » finance le faux buffet d'orgue de la cathédrale, placé vis-à-vis de l'orgue réalisé quelques années auparavant⁴⁰. Seul le regard de Dieu semble compter, lui qui voit en même temps le passé, le présent et l'avenir. Le don ne réclame pas alors la réciprocité, mais l'implique. Cette vraie-fausse humilité⁴¹ se traduit également dans le déclin des « pompes baroques » que l'on peut noter à Marseille à partir du début du XVIII^e siècle, et qui se développe à partir des années 1760. L'aristocratie marseillaise a été la première à prendre ses distances, pour se démarquer de la banalisation des funérailles ostentatoires multipliant les cierges et les assistants⁴². C'est ce que les sociologues appellent la position différentielle⁴³ : le faste dans les obsèques devenant à la portée d'un plus grand monde, il fallait trouver de nouveaux codes de différenciation pour témoigner de son appartenance à une certaine élite.

Les quêtes ordinaires ou « extraordinaires » font également partie de cette générosité anonyme mais à la portée des plus modestes. Les confréries sont partie prenante dans cette collecte et sollicitent les fidèles, souvent à date fixe, avec l'accord du chapitre, qu'il soit collégial ou conventuel. Ces quêtes sont, la plupart du temps, précédées d'une exhortation de la part du prêtre, et utilisées pour financer un mobilier liturgique devant servir aux fidèles, qu'il s'agisse de chaires à prêcher, comme à la paroisse des Accoules en 1698 où la quête est effectuée par les prieurs de la confrérie du Saint-Sacrement⁴⁴, ou de confessionnaux, comme aux Trinitaires déchaussés de Marseille en 1748⁴⁵. Ces donations

38 Dès 1701, Brillon, un des imitateurs de La Bruyère, dans son *Théophraste moderne*, s'indigne de la place accordée dans les églises aux marques des donateurs (cité par J. VANUXEM, « La querelle du luxe dans les églises après le concile de Trente, *Revue de l'Art*, n° 24, 1974, p. 56).

39 AD BDR, 50 H 8 f° 50, délibérations capitulaires, 24 avr. 1752.

40 AD BDR, 2 G 495, f° 438, délibérations capitulaires, 1^{er} juil. 1750.

41 F. COUSINIÉ, intervention lors du colloque « Pouvoir et religion », Aix, nov. 2001 : « Patrons, fidèles et clergé autour des maîtres-autels parisiens, XVII^e siècle ».

42 M. VOVELLE, 1978, rééd. 1997, *op. cit.*, p. 98.

43 Cette idée de la « position différentielle » est développée par H. S. BECKER, *Les Mondes de l'Art*, Paris, 1982, rééd. 1988.

44 AD BDR, 357 E 188, f°128, quittance, 17 fév. 1698.

45 AD BDR, 54 H 4, f° 76, registre des comptes, 19 août 1748.

modestes sont intimement liées au rythme de l'année liturgique, et interviennent lors de fêtes particulières, que ce soit celles de confréries, du Vendredi Saint, de la Chandelier, ou encore les jours de premières communions. Ces offrandes ou oblations font partie intégrante de la liturgie, et elles ont lieu lors du baiser de paix, entre les moments forts que sont la consécration et la communion. Elles constituent un signe sensible et symbolique du don que l'homme fait de lui-même à Dieu, ainsi que de son appartenance à une large communauté, celle de la communion des Saints.

Ces différentes donations constituent des placements pour l'éternité et certains textes d'archives témoignent de la crainte que cet investissement, sur l'extrême long terme, ne parvienne à son but. Outre l'interrogation sur la façon la plus durable de fonder des messes perpétuelles, se rencontre la crainte que le don offert ne soit aliéné et ne soit plus attaché à l'église. À l'église paroissiale des Accoules de Marseille, en 1680, Nicolas Grimaud fait don au chapitre d'une « image d'argent en relief représentant la Vierge »⁴⁶. La donation, faite devant notaire, stipule que « personne ne pourroit jamais vendre, aliéner, transporter et s'approprier ladite image ny la tirer de laditte église en quelle maniere ny pour quelle raison que ce fut ». Cette précision de la non-aliénation du don reflète une inquiétude, justifiée par plusieurs exemples. En effet, lors de rénovations de mobilier, des fonds importants sont nécessaires et la tentation est grande de vendre certaines œuvres, même offertes par dons. Le puissant chapitre métropolitain d'Aix se voit ainsi intenté un procès en 1731, par Jean-Joseph Roux, bourgeois, protestant de la vente qui avait été faite d'un tabernacle d'argent, offert par son grand-oncle, Gaspard Roux, prêtre et bénéficiaire de la cathédrale, dont il est l'héritier. Ce tabernacle en forme de cœur et qui portait le nom du donateur avait été vendu pour financer une réfection du maître-autel⁴⁷. Jean-Joseph Roux demande donc qu'une somme soit attribuée à la réalisation d'un tabernacle semblable et de même prix pour que le nom de son oncle soit « exposé à perpétuité sur le maître-autel de ladite église ou telle autre part de la même église que ledit économe trouveroit bon ».

Il est vrai que les difficultés à se procurer les fonds nécessaires conduisent les communautés conventuelles et paroissiales à recourir à la vente d'objets, comme monnaie d'échanges. Les pièces d'orfèvrerie sont particulièrement prisées, et leur vente témoigne de l'illusion à

⁴⁶ AD BDR, 14 G 30, f^o 24v^o-25, délibérations capitulaires, 12 nov. 1695.

⁴⁷ AD BDR, 2 G 1359, procès, 27 juil. 1731.

vouloir constituer des trésors inaliénables. Outre la vente de pièces plus ou moins exceptionnelles, celle de mobilier ancien constitue également un bon moyen d'équilibrer les finances. De nombreux autels ou retables en bois ont ainsi été vendus, changeant de lieu mais non de destination. En 1771, aux Minimes d'Aix, les 700 livres léguées par la marquise de Forbin ne suffisant pas à couvrir la dépense du maître-autel en marbre (2 150 livres), il est prévu de compléter la somme par la vente d'un ancien maître-autel, au prix de 440 livres, aux consuls de la ville de Mesel⁴⁸. Les réseaux de solidarité et d'alliances jouent encore ici un rôle non négligeable. Le choix de Mesel, village des Alpes, s'explique par les liens familiaux d'un des consuls, frère du provincial de l'ordre des Minimes. Cette vente ne permettant toujours pas de réunir la somme nécessaire, il est alors décidé de vendre le maître-autel alors en place, car les religieux lui trouvent des « défauts », essentiellement ses dimensions « trop vastes pour le local ou il doit être posé »⁴⁹. Ce maître-autel ne sera finalement vendu que 900 livres (les Minimes en espéraient 1 000 livres) aux Grands Augustins d'Aix⁵⁰ qui font alors dorer l'ouvrage et graver des frises pour se l'approprier pleinement⁵¹.

Ces processus de circulation du mobilier constitue une des raisons pour lesquelles, en plein XVIII^e siècle, certaines églises ont en place un mobilier quelque peu vétuste. Au-delà des questions financières qui conduisent à acheter à bas prix un mobilier de qualité ou à donner un tableau de maître-autel, la fréquence des échanges et des remplois apparaît comme une forme de réticence à démonter un mobilier ayant servi à recevoir le corps du Christ, ou ayant constitué un support pour les sacrements. Le sentiment, qui est alors général, de protection et de vénération pour tout ce qui touche le sacré, répugnerait ainsi à rendre profane un matériau qui a reçu un rôle religieux.

48 AD BDR, 30 H 2, f° 24v°, délibérations capitulaires, 12 fév. 1771.

49 AD BDR, 4 H 3, délibérations capitulaires, 4 mars 1780.

50 *Ibid.*, 4 mai 1780; AD BDR, 30 H 3, délibérations capitulaires, 12 mars 1780.

51 AD BDR, 4 H 3, délibérations capitulaires, 4 mai 1780.

Diversité des moyens financiers et cas exceptionnels : échanges, emprunts et loteries

Les revenus des paroisses ou des couvents, dont « le surplus doit être employé à faire faire des réparations, à entretenir et à orner les Églises, ou à d'autres œuvres de piété »⁵², ainsi que les donations et legs, peuvent se révéler insuffisants et certaines communautés se voient dans l'obligation de contracter des emprunts. Devant les abus et les situations inextricables qui en découlent, leur utilisation est fortement réglementée par la déclaration du 18 février 1623 qui doit être à nouveau affirmée en 1690, puis à nouveau en 1721 par un arrêt de la cour du Parlement⁵³, témoignant d'une situation d'endettement non résolue.

Au XVIII^e siècle, toutes les communautés religieuses, même les plus riches comme le chapitre cathédral d'Aix, sont en situation d'emprunt. En 1744, ce chapitre délibère d'emprunter 2 000 livres pour participer à la réalisation du maître-autel et au pavage de marbre du chœur, et ce aux meilleures conditions possibles. Le remboursement de l'emprunt se fera en prélevant sur les prébendes des prévôts et chanoines du chapitre⁵⁴.

Le recours aux emprunts fut souvent abusif, comme aux Chartreux de Marseille, et la crainte qu'il suscite est révélatrice d'une situation de dette, aussi bien dans les municipalités, les corps de métiers que dans les maisons religieuses. En 1735, pour la réfection du chœur aux Trinitaires réformés de Marseille, il est bien spécifié qu'aucun emprunt ne sera engagé, mais que seront utilisées « les dotations des religieux qui ont passé profès pour cette maison depuis deux ans, et qui seront affiliés dans icelle durant l'espace de trois ans à venir »⁵⁵. Dans d'autres communautés, des placements sont effectués : les prieurs de la confrérie du Rosaire, aux Dominicains de Marseille, payent ainsi les 340 livres pour les ouvrages réalisés dans cette chapelle par Colson, à partir « du capital de 7 500 livres que le père Malaval avoit placé » l'année précédente sur la confrérie⁵⁶.

L'échange de prestations contre des services apparaît également comme une alternative à cette quête de revenus. Aux Carmes déchaussés

52 L. DE HERICOURT, *Les lois ecclésiastiques de France*, Paris, 1771, p. 258.

53 D. JOUSSE, *Commentaire sur l'Édit du mois d'avril 1695*, Paris, 1764, p. 364.

54 AD BDR, 2 G 1835, délibérations capitulaires, 4 nov. 1744.

55 AD BDR, 50 H 8, f^o 9, délibérations capitulaires, 1^{er} juil. 1735.

56 AD BDR, 23 H 16, quittance pour Guihaume Colson, 24 août 1754.

de Marseille, le mobilier est réalisé par Christophe Fossati qui se voit ainsi attribué un magasin : « ce moyen consistoit à établir dans la cour du couvent un magasin qui pouvoit procurer annuellement une rente de cinq à six cent livres de laquelle Mr Fossati marbrier a qui on s'adressoit pour la construction de ladite chaire se contenteroit jusqu'à entier paiement de la somme qui seroit stipulée dans la convention »⁵⁷. Il est vrai que, depuis 1765, Dominique Fossaty, oncle et mentor de Christophe Fossaty, louait huit magasins aux Carmes déchaussés avec son associé, Ferdinand Bussy⁵⁸. De la même manière, Antoine Lombard, qui réalise en 1689 un tabernacle pour le maître-autel des Visitandines de Marseille, déduit 120 livres des 860 livres nécessaires pour la réalisation de cet ouvrage, somme qui correspond à la pension de sa fille dans ce couvent pendant un an⁵⁹.

Le XVIII^e siècle se distingue également par un mode de financement original, relativement rare, qui peut avoir lieu après autorisation royale⁶⁰. Il est attesté pour la construction de la paroisse Saint-Ferréol qui bénéficie de ce mode de financement dès l'année 1706⁶¹, ou encore pour la chapelle des Pénitents Blancs de la Sainte-Trinité de Marseille, en 1715. La rénovation de ce bâtiment nécessitant de fortes sommes que les pénitents ne possédaient pas, le roi autorise d'organiser une loterie tous les mois pendant un an, les résultats étant tirés à la fin de chaque mois en présence d'un consul de la ville⁶². Par ailleurs, les archives romaines de Sainte-Sabine conservent un billet de loterie, d'une valeur de 50 sols, émis « en faveur de la bâtisse de l'église des RR. P. Prêcheurs d'Aix »⁶³. La particularité de ce financement réside dans la faible participation qui est demandée, à la portée de toutes les bourses. Les fidèles se voient ainsi proposés un mode de donation ludique et convivial, qui bénéficie d'un grand succès. Lors de la loterie organisée pour la paroisse Saint-Ferréol, 400 000 livres furent récoltées, alors que le gros lot était doté de 26 000 livres⁶⁴.

57 AD BDR, 16 H 21, f° 62, délibérations capitulaires, 5 juin 1785.

58 AD BDR, 16 H 6, « Acte privé de bail », 20 avr. 1765.

59 AD BDR, 91 H 4, f° 1, prix-fait, 19 mai 1689.

60 J. CORNETTE, *Absolutisme et Lumières*, Paris, 2000, p. 91.

61 BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f° 48.

62 *Rapport sur l'origine des pénitents blancs*, Marseille, 1853, p. 19.

63 Rome, AGOP VI, 10080.3., « Billet de 50 sols », début XVIII^e siècle.

64 AMM, GG 53, lettres des marguilliers de la paroisse, 13 mars 1708.

La commande : déroulement et contraintes

L'étude de la clientèle et des modes de financement permet d'appréhender la complexité du terme de client : les personnalités de ceux qui déclenchent la commande – bailleurs de fonds et signataires – se recourent et s'enchevêtrent. À cette polysémie qui brouille les champs que l'on voudrait établir, il faut ajouter d'autres protagonistes pour comprendre le processus de la commande : les artistes, qu'ils soient menuisiers, sculpteurs, marbriers ou architectes, les dessinateurs, les consultants devant déterminer si l'ouvrage est conforme « aux règles de l'Art », enfin des médiateurs désignés en cas de conflits.

Une décision concertée

Inhérente à cette multiplicité des parties en présence, la commande d'œuvres est caractérisée par de nombreuses délibérations, tout d'abord pour décider de l'utilité ou non du chantier, puis du type de devis qui doit être demandé. Après réception des différents devis et dessins, les délibérations se multiplient, suivies de la signature d'un prix-fait extrêmement précis. Lorsqu'une confrérie est partie prenante dans la commande, les discussions sont d'autant plus nombreuses : ainsi, les travaux du chœur de la paroisse des Accoules font-ils l'objet de délibérations, tout d'abord de la part de la confrérie du Saint-Sacrement pour choisir le dessin, puis des chanoines qui délibèrent alors en

chapitre de son acceptation ou de son refus¹. Elles sont l'occasion pour chacun de s'exprimer, et constituent la base de décisions conjointes. Les confréries peuvent alors être tentées de ne pas consulter les religieux, non par velléité d'indépendance, mais par désir de réduire ces longues délibérations. L'acceptation d'un projet apparaît alors comme le résultat d'un long parcours, où le rôle de l'administrateur de l'église, et même de l'évêque ne saurait également être oublié². Une fois que l'accord des différentes parties est obtenu, la convention doit être rédigée. Elle est le plus souvent négociée et signée par l'économiste de la communauté en question. Ailleurs, il peut s'agir d'un ecclésiastique plus au fait des questions techniques ou iconographiques.

Dessins et maquettes

Dans les prix-faits de mobilier passés en Provence aux XVII^e et XVIII^e siècles, référence constante est faite à un dessin. Pourtant, on n'en possède que très peu, car ces feuilles volantes n'étaient pas intégrées aux minutes par les notaires. Excepté les projets pour le tombeau du marquis d'Argens, tout au plus pouvons-nous citer un projet pour l'autel de la chapelle du *Corpus Domini* de la cathédrale de Marseille par Antoine Duparc datant de 1747, un dessin d'autel pour les Chartreux de Marseille vers 1750, un dessin d'autel et de tabernacle par Jean-Jacques Forty vers 1770, un dessin d'une chaire à prêcher, vraisemblablement pour l'église Saint-Jean-de-Malte, et un autre pour la rampe de la chaire à prêcher de l'église Saint-Jean-Baptiste du Faubourg, par Jean-Baptiste Rambot. Parmi les dessins conservés au musée Arbaud³, on relève un projet pour un tabernacle pour les Prêcheurs d'Aix, un projet d'autel et de tabernacle pour l'église du Saint-Esprit vers 1760. Il est à noter que les dessins mentionnés ci-dessus sont des projets qui n'ont pas été retenus. Le seul exemple de concomitance que nous possédions entre le dessin et l'œuvre, constitue un ensemble un peu à part, il s'agit des dessins pour les bas-reliefs ornant la chapelle du château Borely à Marseille.

1 BMM, Ms 1177, f^o 96, délibérations capitulaires, année 1742.

2 AMA, BB 184, ordonnance épiscopale, 28 août 1694.

3 Certains dessins ont disparu, comme ceux mentionnés par J.-J. GLOTON, 1979, *op. cit.*, pl. CLXXXVI, n^o 784.

L'étude des modes de présentation des dessins, ainsi que de leur contenu informatif, permet de mieux appréhender leur fonction. La technique utilisée – plume, encre et lavis pour les reliefs – donne une impression d'achevé et de soigné. Il est vrai que sur un marché où la concurrence est nombreuse, les dessins ont pour rôle de convaincre et de séduire. La multiplication des projets, qu'ils aient été demandés ou aient fait l'objet de candidature spontanée, est fréquente, et le commanditaire pouvait se permettre de ne rétribuer que l'auteur du projet adopté. Il était donc important de travailler l'aspect du dessin et de le rendre visuellement attrayant. En 1694, lorsqu'il est prévu de rénover la chapelle du Saint-Sépulcre à la cathédrale d'Aix, celle-la même qui doit recevoir l'autel du Saint-Sacrement, la délibération capitulaire précise : « il nous sera remis tous les desseins qui ont esté faits ou seront faits, ensemble le contract de prix fait passé avec les entrepreneurs »⁴.

Sur ces dessins, le trait à l'encre dessine les moindres détails, les ombres sont reportées, les lavis de gris sont utilisés en camaïeu, quelques traits de couleurs peuvent souligner la richesse du projet : comme les marbres veinés de rouge du maître-autel du Saint-Esprit ou la dorure du bronze du dessin d'autel de Jean-Jacques Forty. Pourtant la couleur reste rare, la séduction vis-à-vis du client ne semble pas s'opérer par ce biais mais bien par le trait et les formes, d'autant que les prix-faits décrivent avec une grande précision les matériaux et les marbres employés. Cette finesse et cette précision n'ont plus cours lorsqu'il s'agit d'une esquisse, ou d'un dessin ayant pour objet une modification en cours de chantier. Le dessinateur peut alors se permettre d'être plus approximatif, comme pour le dessin de la chaire à prêcher de Saint-Jean-Baptiste du Faubourg, ébauché à larges traits de sanguine. Les motifs essentiels sont représentés (la double rampe à balustres ornée de têtes de chérubins et de consoles en feuilles d'acanthes), la perspective est irréaliste, et les motifs semblent posés sur la structure. Mais ici le dessin ne veut pas convaincre, il accompagne simplement l'engagement entre les parties, rédigé avec le même crayon de sanguine.

Le dessin isolé de cet escalier de chaire conduit à considérer le mobilier religieux sous une acception de fragments, c'est-à-dire composé de plusieurs éléments qui, semble-t-il, ont un caractère propre et indépendant. Plusieurs prix-faits et dessins témoignent de cette séparation des différents éléments qui constituent l'objet, entre le retable et le tombeau d'autel, ou encore entre le retable et son tableau qui peut

4 AMA, BB 184, f° 605, procès-verbal, 28 août 1694.

être plus ancien. Ce phénomène indique une conception particulière de l'élément, puisqu'il semble posséder une valeur propre. Pourtant, si les éléments constitutifs du mobilier religieux peuvent être pris isolément, il ne faut pas pour autant négliger le fait que leur juxtaposition et leur imbrication constitue un ensemble, et que l'essentiel dans la conception de ce mobilier se situe dans le rapport des proportions qui permet d'harmoniser l'ensemble. Cette recherche se matérialise sur certains dessins par une échelle en pans, sous forme de réglette, placée directement sous l'œuvre dessinée. La corrélation de l'œuvre avec son environnement, et donc les mesures qui doivent être observées sont prédominantes. Les prix-faits sont d'ailleurs très précis : l'obligation d'observer les dimensions données est une préoccupation constante, car du respect de ces mesures dépend sa bonne intégration dans l'espace et l'importance que le mobilier doit revêtir dans l'église. L'ampleur de l'ouvrage est ainsi définie. Les mesures sont, dans la plupart des cas, extrêmement précises, qu'elles soient planes ou en volumes. Elles sont alors quantifiées en pans et en pans cubes. Pour la chaire des Accoules commandée à Albert Duparc, les mesures semblent être marquées sur le dessin, le prix-fait indiquant que « les mesures seront observées et seront prinzes sur l'eschelle dudit dessain »⁵. Outre l'utilisation de mesures précises pour déterminer la taille de l'ouvrage, le rapport comparatif avec l'architecture du lieu est tout aussi important : en 1699, la hauteur du maître-autel de l'église des Grands Augustins de Marseille est prévue pour aller jusqu'à la voûte et « autant que le lieu le pourra permetre et de la largeur du croizillon tout proche l'épitaphe »⁶. À une échelle plus réduite, la statue de *Saint Augustin*, commandée à Honoré Sicard par le chapitre des Augustins réformés de Marseille, n'est pas déterminée par des mesures en pans, mais par la proportion qu'elle doit avoir dans la niche en bois prévue à cet effet⁷. Le rapport contenant-contenu semble alors essentiel.

La présence de signatures sur les dessins est également un élément signifiant qui s'inscrit dans une évolution plus large du statut des artistes dont il sera question par la suite. À la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle, le sculpteur ou le menuisier réalise lui-même le dessin, comme en témoigne de nombreux prix-faits. Il est alors à la fois

5 BMM, Ms 1179, f^o 27v^o, « Livre des comptes », août 1698.

6 AD BDR, 355 E 461, f^o 303v^o, prix-fait, 7 sept. 1699.

7 AD BDR, 8 H 17, prix-fait, 11 février 1712.

concepteur et réalisateur. Ainsi, en 1688, le menuisier Honoré Bemond, aidé de son fils François Bemond, fournit le dessin pour le buffet d'orgue de Saint-Martin qu'il doit mettre en place par la suite⁸. Au cours du siècle, un changement se fait jour : le dessinateur du projet ne fait plus un avec le praticien et une division du travail se met en place. Des peintres, des architectes, des orfèvres sont sollicités, ce qui influe sur les réalisations elles-mêmes. Vers 1728, le peintre Michel Serre propose ainsi un dessin pour le maître-autel des Prêcheurs de Marseille qui est par la suite exécuté à Gênes par Charles Fossati⁹. En 1719, l'ornemaniste Bernard Toro fournit au chapitre le dessin pour le maître-autel de la cathédrale Saint-Sauveur¹⁰. En 1746, Joseph Capelle, géomètre et architecte, dessine des projets pour rénover le chœur et le maître-autel des Trinitaires réformés de Marseille¹¹. Les Forty, dynastie d'orfèvres marseillais, réalisent plusieurs dessins de mobilier religieux¹² qui témoignent de cette finesse du ciseleur que seule la précision de la plume peut rendre. Ces dessins, et particulièrement celui qui date des années 1770, multiplient les éléments relevant de l'orfèvrerie : ostensor et chandeliers faisant partie intégrante de l'ensemble. Il faut également mentionner les dessins fournis par les religieux eux-mêmes, comme pour la chaire à prêcher des Prêcheurs de Marseille en 1689¹³.

La spécialisation plus grande du travail, séparant le dessinateur de celui qui travaille la matière, ne touche pas tous les sculpteurs. Antoine Duparc, dont M^{sr} de Belzunce avait vanté les mérites auprès du cardinal de Fleury, n'est pas limité à un rôle d'exécutant, fut-il de talent. Ce sculpteur propose des dessins, en même tant que ses services pour leur réalisation. Il dessine en 1747 un projet pour l'autel et le retable de la chapelle du *Corpus Domini* de la Major de Marseille. Pour ne pas être réduit au seul rôle de dessinateur, il précise sur le dessin même qu'il ne pourra être réalisé que par lui. De même, en 1744, le sculpteur propose un dessin pour le maître-autel de Saint-Martin à Marseille qu'il s'engage à exécuter avec précision, après acceptation¹⁴. La rémunération des dessins est également révélateur de leur rôle, mais également de leur valeur : Antoine Duparc, par exemple, reçoit soixante livres pour

8 AD BDR, 380 E 184, f° 785, prix-fait, 30 juil. 1688.

9 AD BDR, 23 H 2, f° 109, actes du couvent, année 1728.

10 AD BDR, 2 G 1841, prix-fait, 9 mai 1719.

11 AD BDR, 50 H 8, f° 41, délibérations capitulaires, 18 août 1746.

12 Ils sont conservés au musée des Beaux-Arts de Marseille.

13 AD BDR, 380 E 185, f° 869, prix-fait, 29 août 1689.

14 AD BDR, 360 E 162, f° 222, « Contestation du prix-fait, 7 mars 1746 », rapportant le prix-fait pour le maître-autel de Saint-Martin en date du 20 janv. 1746.

le dessin du retable de la chapelle du *Corpus Domini*, ce qui constitue une somme relativement importante. Il semble que la rémunération du dessinateur soit proportionnelle à la technique utilisée, à la difficulté du travail, et dépende également de sa réputation. Ces sommes versées sont le signe d'une évolution de perception : d'outil de travail, le dessin prend une valeur en tant que tel, œuvre complète et réalisée sur le papier.

Pour passer du dessin à la réalisation, les commanditaires sont, bien sûr, partie prenante, mais ils peuvent également faire appel à des consultants extérieurs pour un avis objectif et professionnel. Dans le cas du retable de la chapelle Saint-François-de-Paule aux Minimes de Marseille, Jean Mathias, sculpteur et inspecteur des galères et Michel Serre, inspecteur des peintures du roi sont sollicités pour se prononcer sur le dessin proposé par François Bernard¹⁵. Aux Trinitaires réformés de Marseille, les dessins proposés par Pietro Pisa de Lugano pour le maître-autel sont présentés à Dandré-Bardon ; il est d'ailleurs fait état de ses titres pour prouver, si besoin était, sa capacité à juger¹⁶. Cependant la frontalité même du dessin ne permettant pas une lecture de l'épaisseur de l'œuvre à venir, un plan lui est parfois associé. Il est visible sur le dessin de tabernacle du musée Arbaud réalisé par un certain Jacques, et il est mentionné dans le prix-fait de la chaire de Notre-Dame des Accoules¹⁷. À la lecture des prix-faits, on se rend également compte des limites des dessins. Les actes sont extrêmement descriptifs, comme pour combler un manque de précision, ou pour éviter une trop libre interprétation. Outre le renvoi à une œuvre déjà réalisée, qui semble assez fréquent, l'utilisation de maquettes constitue depuis longtemps une réponse à ces interrogations. La maquette ou « modèle » devient une référence pour l'évaluation des volumes, car dotée d'une présence spatiale effective. La discussion des coûts des travaux avec les corps de métier s'en voit ainsi facilitée.

Ces maquettes peuvent être en terre cuite, en cire, en plâtre ou en bois. Elles ont habituellement environ un mètre de hauteur : cinq pans pour le maître-autel de Saint-Jean de Malte¹⁸. Les sculpteurs réalisaient-ils eux-mêmes les maquettes, comme c'est le cas pour les dessins jusqu'aux années 1720 ? Les sources ne permettent pas de répondre, mais la seule mention qui en est faite indique l'intervention de personnes extérieures :

15 AD BDR, 32 H 3, f^o 89-90, prix-fait, 22 juin 1694.

16 AD BDR, 50 H 8, f^o 50, délibérations capitulaires, 24 avr. 1752.

17 BMM, Ms 1179, f^o 27v^o, « Livre des comptes », août 1698.

18 AD BDR, 305 E 130. I., f^o 26, prix-fait, 23 janv. 1682.

pour le maître-autel des Grands Augustins de Marseille, réalisé par Albert Duparc, c'est un certain Rivason, « ingénieur du Roy » qui y est préposé. Albert Duparc se rend alors plusieurs fois à la bibliothèque du couvent où elle était déposée, pour se pénétrer de l'œuvre à réaliser et y apporter peut-être des remarques : « le modelé de cire [...] a esté veu et examiné plusieurs fois par led. Dupart dans la bibliothèque dud. convent pour en suivre ponctuellement l'exécution et lequel luy a esté remis par led. P. pro[vincial] ». La maquette est par la suite emportée sur le chantier¹⁹.

L'acceptation de la maquette par le commanditaire est souvent marquée par un signe de propriété. Ce signe relie directement le modèle à l'ouvrage et empêche son utilisation pour un autre projet. Aux Grands Augustins de Marseille, la maquette est estampée du sceau du couvent et doit être rendue par Albert Duparc, après la fin des travaux²⁰. À Notre-Dame de la Garde, le modèle du maître-autel, qu'Antoine Duparc s'engage à « suivre » et « exécuter », est marqué des signatures des prêtres du luminaire²¹.

Il est difficile, au vu du faible nombre de maquettes conservées dans le milieu provençal, de déterminer leur aspect et donc leur rôle. Il est vrai que leur présence sur les chantiers n'a certainement pas facilité leur conservation. À l'examen *de visu* et à la lecture des prix-faits qui les mentionnent, il semblerait que les maquettes de l'aire marseillaise et aixoise soient sobres, conservant l'aspect brut de la matière première, qu'il s'agisse du bois, de la cire ou de la terre. Leur aspect extérieur ne devait pas être amélioré par des peintures ou des dorures, à l'instar de la plupart des maquettes italiennes²². L'acceptation du projet intervenant au niveau du dessin et non de la maquette, cette dernière n'a plus l'obligation de faire de l'effet pour convaincre.

La sobriété de ces réalisations ne visait pas à donner une impression au client, mais bien une idée précise des volumes de l'ensemble. Elles constituaient, par ailleurs, de véritables maquettes d'exécutions pour l'artiste et non des objets d'exposition, comme l'attestent les archives de Saint-Sauveur de Marseille à propos de l'autel du couvent. Lorsque le marbrier Pierre Montedony présente, en 1752, la maquette de l'autel

19 AD BDR, 355 E 461, f° 304, prix-fait, 7 sept. 1699.

20 Des témoignages de cette pratique sont attestés pour les maître-autels des Grands Augustins (AD BDR, 355 E 461, f° 304, prix-fait, 7 sept. 1699) et de Saint-Sauveur de Marseille (AD BDR, 61 H 63, prix-fait, 4 fév. 1752).

21 AD BDR, 363 E 282, f° 1019v°, prix-fait, 15 sept. 1731.

22 A.-E. BRINCKMANN, *Barock-Bozzetti*, Francfort, 1923

aux religieuses, le prix-fait précise que « le tout sera exécuté exactement et correctement dans son dessein et dans les proportions sans quoy l'ouvrage sera regetté et la presante convention nulle et non advenue »²³. Le caractère tout fonctionnel de ces modèles ne peut être plus clairement exposé que par les mots de l'héritier de Pierre Puget en 1758, déclarant à propos des maquettes réalisées par son aïeul : « personne n'ignore que de pareils effets ne sont bon à rien n'estant fabriqués qu'avec la terre et une fois le modelle exécuté, le modelle en lui même devient inutile et n'est propre que pour la poussière »²⁴.

Une clientèle exigeante

Après avoir défini les formes et l'iconographie de l'œuvre à réaliser, que ce soit à travers les dessins, les textes qui les accompagnent ou les maquettes, les commanditaires s'intéressent aux matériaux qui devront être employés. Cette question n'est pas sans importance, car du choix des matériaux dépend l'aspect du mobilier ou de la statue. Ainsi, la qualité des matériaux fait l'objet de formules répétitives qui suffisent à la définir : l'épaisseur du bois doit être « compétante » ou « convenable », le noyer doit être « bon et de recepte » ou encore « le plus sec et le meilleur qui se trouvera ». Parfois, ces considérations ne suffisant pas, la dimension est alors précisée ou référence est faite à un autre ouvrage.

Dans toute la Provence, le noyer, considéré comme très résistant, est le bois de prédilection : pour le maître-autel des Grands Augustins de Marseille, le prix-fait précise qu'il sera utilisé pour la table d'autel « d'autant que c'est la piece qui fatigue le plus »²⁵. Il est donc apprécié pour sa résistance, mais également pour le poli qu'il prend. Le tilleul, dont le coût est moins élevé, est souvent recouvert d'une dorure, d'une peinture en faux-marbre, ou d'une patine couleur noyer. La provenance du matériau est parfois indiquée, signe de qualité. Ainsi, le noyer du Dauphiné est réputé, contrairement à celui de la Durance. Il en est de même pour la pierre, la plus estimée étant celle de Calissane. Pour le sculpteur Chastel, elle aurait été la plus belle, après le

23 AD BDR, 61 H 63, « Devis », 4 fév. 1752.

24 AMM, FF 101, « Verbal de vente », 27 sept. 1758.

25 AD BDR, 355 E 461, f^o 303, prix-fait, 7 sept. 1699.

marbre²⁶. Un document, pour le couvent Saint-Sauveur de Marseille, témoigne également de cette considération pour cette pierre « convenable aux ouvrages les plus exquis de l'architecture, étant dure, fine, vive, blanche, incorruptible à l'air, propre pour les ouvrages de sculpture ». Après la pierre de Calissane, la pierre d'Arles était également estimée, car c'est « une pierre douce, tendre, légère, blanche. Elle s'emploie aussi à la construction des édifices et pareillement aux ouvrages d'architecture et de sculpture comme dessus, tant en dedans qu'aux dehors, ayant cette qualité qu'elle ne craint point l'air et qu'elle sy durcit »²⁷. La pierre de Cassis et celle de la Couronne, « grasse et blanche », étaient également utilisées pour des ouvrages requérant moins de finesse.

Le marbre, dont l'emploi se généralise progressivement, fait l'objet de descriptions très précises, en raison même de son coût et de sa grande diversité. Cette riche variété se retrouve dans le prix-fait pour le maître-autel de Notre-Dame de la Garde, passé à Antoine Duparc en 1731. Il lui est commandé un « autel composé d'un tombeau fait de marbre blanc vené et luy enchasser la gorge d'en bas de marbre rouge du Languedoc [...] la plainte de sa baze sera de marbre noir avec des venes jaunattes et la partie qui tombe sous le pilastre qui est au côté des bas reliefs sera de marbre blanc vené et le retour qui fait face à la porte de l'église sera de marbre violet avec des taches blancheates ; plus il y aura un gredin qui régnera jusques au fond qui sera fait, la partie du devant de marbre blanc vené et la partie de côté de marbre rouge du Languedoc [...] »²⁸.

Outre les matériaux et les formes recherchées, le paiement de l'ouvrage constitue une part essentielle des prix-faits. Les modalités financières, qui occupent la dernière partie des contrats, connaissent de grandes variations de prix que l'on peut parfois expliquer en fonction du matériau employé. Il est cependant utopique de vouloir déterminer ces différences pour des œuvres qui ont souvent disparu. Nous pouvons cependant estimer le coût : entre 1500 et 4000 livres pour un maître-autel en bois, entre 3000 et 10000 livres en marbre, entre 300 et 900 livres pour une chaire à prêcher, quant au mobilier de chœur, les chiffres passent de 360 livres pour les Accoules en 1699, à 3000 livres pour Saint-Martin en 1740. Pour un bénitier, la moyenne est de 20 livres. Il semble que ces différences ne puissent trouver leur signification que

26 L. DESHAIRS, *Aix-en-Provence. Architecture et décoration aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, s. d., p. 5.

27 AD BDR, 65 H 34, devis, Bernardines de Marseille, 17 août 1734.

28 AD BDR, 363 E 282, f^o 1018-1020v^o, prix-fait, 15 sept. 1731.

sous l'éclairage de la considération portée à l'artiste et de l'évolution de son statut.

Par ailleurs, les prix-faits indiquent le souci permanent des commanditaires d'espacez les paiements. Dans le meilleur des cas, ils s'effectuent par tiers : à la signature du marché, lorsque l'œuvre est réalisée à moitié, et à réception de l'ouvrage. Mais la plupart du temps, les remboursements sont plus espacés : les Minimes de Marseille s'engagent ainsi à verser à François Bernard pour la chaire à prêcher et un retable 250 livres à la signature du contrat, puis 250 autres livres lorsque le mobilier sera installé, puis 150 livres les trois années suivantes et enfin 225 livres, à moins que le couvent n'ait des rentrées d'argent qui lui permettent de payer plus rapidement²⁹. La possibilité évoquée ici, de solder son paiement par avance, témoigne de la longueur des paiements et des difficultés financières qu'elles peuvent entraîner pour les artistes, car le premier paiement permet seulement de régler la matière première et parfois la main d'œuvre. Cependant au XVIII^e siècle, ces remboursements donnent parfois lieu à des intérêts. En 1748, Dominique Fossati s'engage à réaliser le retable de l'autel du *Corpus Domini* de la Major pour 1250 livres. Les marguilliers promettent de payer en quatre ans à partir de la date de réception de l'ouvrage : 300 livres à la fin de chacune des trois premières années, 350 à la fin de la quatrième, ainsi que les intérêts³⁰. Si ces derniers ne sont pas établis de façon claire, ils peuvent apparaître sous forme de « gratification » spéciale. En 1700, les Chartreux de Marseille, qui s'étaient engagés dans des dépenses « hors saison », finissent par payer les menuisiers qui avaient travaillé à l'installation du chœur : outre la somme promise, ils ajoutent 100 livres, ce qui semble être un dédommagement pour le retard³¹. Toutes ces conditions émises sont autant de signes de la place prépondérante des clients qui ont la possibilité d'imposer leur volonté. Cette sujétion, essentiellement financière des artistes, est un signe à la fois des difficultés pécuniaires des commanditaires, mais également de leur rôle décisionnaire.

Pour compenser, un tant soi peu, la lenteur des paiements, les commanditaires sont fréquemment chargés de la fourniture des matériaux, à moins que l'artiste ne soit lui-même marchand. De

29 AD BDR, 363 E 210, f^o 4, prix-fait, 3 janv. 1695.

30 AD BDR, 367 E 237, f^o 715, prix-fait, 29 août 1748.

31 R. BERTRAND, « La construction de l'église des Chartreux de Marseille », *P.-H.*, n^o 113, 1978, p. 210.

même, la nourriture est souvent fournie, ou une somme est allouée, correspondant à une « prime de panier ». En 1756, aux Bernardines de Marseille, lorsque César Félicien pose les autels, il lui est donné trois livres « pour compenser les repas qu'il auroit faileu luy doner »³². En cas de déplacement de son lieu de résidence, l'artiste est également logé par le commanditaire. Les besoins primordiaux de l'artiste sont ainsi assurés.

Si le commanditaire se réserve plusieurs années pour payer l'artiste, ce dernier ne se voit, par contre, attribué qu'un temps relativement court pour mener à bien la commande. La négociation des délais de livraison constitue un élément essentiel de l'accord entre les deux partis. Les commanditaires tentent de les réduire, en raison de la gêne occasionnée, comme ce fut le cas aux Récollets de Marseille, où pendant des années l'église fut impropre au culte. Les délais de livraison sont donc négociés au plus juste : trois mois pour l'autel Notre-Dame-de-Bon-Voyage de Saint-Martin, six mois pour le maître-autel des Accoules, un an pour la chaire des Prêcheurs de Marseille, dix-huit mois pour le maître-autel des Grands Augustins de Marseille, deux ans pour le maître-autel en marbre de l'église Saint-Martin. Les artistes signent de plus des causes contraignantes. Albert Duparc s'engage, s'il ne respecte pas les délais pour le maître-autel des Grands Augustins de Marseille, de le faire finir par d'autres maîtres à ses frais³³. Les amendes sont fréquemment mentionnées : pour le maître-autel de Notre-Dame de la Garde, 500 livres sur les 3 850 livres, sauf si ce retard est dû à une maladie du sculpteur Antoine Duparc, auquel cas ce dernier devra présenter des certificats de médecins³⁴. Pour s'assurer du respect des délais, il est souvent précisé dans les prix-faits que les artistes travailleront « sans discontinuer ». Ailleurs, c'est le nombre d'ouvriers nécessaires qui est indiqué³⁵. L'exclusivité du travail de l'artiste pendant le temps imparti est également mentionnée, comme pour Albert Duparc pour la chaire des Dominicains ou pour Antoine Duparc pour le maître-autel de Saint-Martin³⁶.

La commande du maître-autel de la cathédrale Saint-Sauveur constitue un exemple du retard et de l'absence des artistes, fustigés par le client et conduisant à l'annulation du contrat. Une délibération de 1716 mentionne la volonté du chapitre de réaliser un nouveau maître-

32 AD BDR, 65 H 10, registre des dépenses du couvent, 30 août 1756.

33 AD BDR, 355 E 461, f° 304, prix-fait, 7 sept. 1699.

34 AD BDR, 363 E 282, f° 1020, prix-fait, 15 sept. 1731.

35 AD BDR, 61 H 62, f° 15, prix-fait, 2 août 1779.

36 AD BDR, 380 E 187, f° 983, quittance, 5 oct. 1691.

autel³⁷, et en 1719 un contrat est signé avec le sculpteur Honoré Fossé, associé au marbrier André Parache. Ils s'engagent à réaliser un autel en marbre, sur le dessin de Bernard Toro, pour le prix de 5 000 livres. Mais quatre mois après la signature, malgré l'engagement de commencer les travaux « incessamment », le chapitre se plaint de ce qu'aucun marbre n'ait été porté. Il menace alors de faire « rescinder le traité », condamner les sculpteurs à des dommages et intérêts, et donner le projet à d'autres artistes. Finalement, André Perrache part au mois d'août en Italie pour chercher du marbre, pendant qu'Honoré Fossé travaille à la maquette. Mais fin septembre, le chapitre n'ayant aucune nouvelle accorde encore un mois. Devant le retard qui se prolonge, le chapitre finit par demander à Honoré Fossé de restituer les 300 livres qui avaient été avancés pour réaliser la maquette³⁸.

Réception de l'œuvre

Une fois le travail terminé, l'ouvrage doit être accepté par les clients. Il est alors visité par des confrères, les « maîtres de l'art » ou par des personnes extérieures qui donnent un avis. Ces experts sont souvent rémunérés : un peu plus de 10 livres, pour contrôler la convention passée avec le serrurier Colson pour le banc de communion de la chapelle Notre-Dame du Rosaire aux Dominicains de Marseille payé 358 livres³⁹. Le rôle de ces experts est de s'assurer de la conformité de l'œuvre avec le prix-fait, et surtout de la qualité des matériaux et de la mise en œuvre. Lorsque l'ouvrage est de taille importante, il est estimé par des géomètres qui mesurent les différentes parties. À cet égard, le rapport effectué sur l'autel de marbre réalisé par Thomas Veyrier pour Saint-Jean de Malte à Aix est exemplaire : sur une vingtaine de feuillets, la commission détaille et mesure chaque partie, jusqu'au moindre piédestal, console ou plinthe⁴⁰.

Les différends qui peuvent s'élever à cette occasion conduisent parfois au procès. À la cathédrale de Grasse, Dominique Fossati, qui a réalisé l'autel de la chapelle du Saint-Sacrement, se voit reproché la

37 AD BDR, 2 G 493, f^o 494, délibérations capitulaires, 27 juin 1716.

38 AD BDR, 2 G 1841, prix-fait, 9 mai 1719 ; délibérations, 28 sept. 1719.

39 AD BDR, 23 H 16, comptes de la confrérie du Rosaire, 14 mai 1745.

40 AD BDR, 56 H 1172, rapport, 12 fév. 1698.

La commande : déroulement et contraintes

non-conformité de la réalisation d'avec le dessin : de chaque côté du tabernacle, à sa jonction avec le second gradin de l'autel, il y a un vide de cinq pouces à combler. Le contrat est alors cassé et après quatre années de procès, Dominique Fossati est contraint d'accepter un énorme rabais sur le prix initial : 2 700 livres au lieu des 4 500 livres prévues.

Qui est « maître en son église » ?

À l'issue de cette approche des clients marseillais et aixois, on se rend compte combien il est difficile de créer des catégories. Le pôle de la commande est structuré par différents acteurs ayant des réseaux de solidarité et d'alliances, faisant preuve de zèle et de désintéressement, et mettant en cause des enjeux parfois déniés. De plus, au vue de l'imbrication des champs d'action des différents acteurs, il est parfois malaisé de les définir : les évêques commandent pour la cathédrale et les églises de leur diocèse, ils jouent un rôle de contrôle et d'incitation sur la réalisation du mobilier des églises paroissiales, mais également conventuelles, et leur action se confond parfois avec celle du chapitre cathédral. D'autre part, les paroisses et les couvents sont fortement marqués par la présence des confréries. Les confréries et les communautés religieuses sont constituées d'hommes qui peuvent agir en tant que membres de ces communautés, ou en tant qu'individualité propre. Enfin les laïcs, très présents dans ce milieu clérical, non seulement par les confréries et les conseils de fabrique, mais également par leur rôle de donateurs, jouent un rôle non négligeable. L'église est un lieu complexe, religieux de par sa vocation, mais où intervient un réel pouvoir laïc.

L'ambiguïté du statut des confréries du Saint-Sacrement, dans les églises paroissiales, pose le problème du rôle attribué à ces confréries, au conseil de fabrique, au chapitre canonial, et les liens qui les unissent. L'église, en tant que telle, apparaît comme un enjeu pour les différentes parties, à travers les questions essentielles de savoir à qui doit incomber telle ou telle dépense, qui a véritablement en charge l'administration et qui est « maître » dans l'église. L'église, lieu de pouvoir spirituel, ne se comprend pas sans cette dimension temporelle. Les procès, qui se déroulent tout au long XVIII^e siècle pour les paroisses des Accoules et

de Saint-Ferréol à Marseille, témoignent de cette difficulté, pour les différentes parties intervenant dans l'espace paroissial, de se situer les unes par rapport aux autres. À la paroisse des Accoules, le différend oppose les chanoines et les marguilliers de la confrérie du Saint-Sacrement. Le chapitre porte la question de savoir qui est l'administrateur et si le chapitre est « maître en son église », « où si ce sont les prieurs de la confrérie du Saint Sacrement qui en sont les administrateurs? », affirmant que les prieurs de la confrérie ne sont que les « agens », et que le « chapitre a l'administration entière de son église ». Il est vrai que lorsqu'on considère les archives des Accoules, le chapitre délibère sur les questions concrètes de l'entretien de l'église et des différentes chapelles.

À l'occasion de la mise en place d'un confessionnal, on saisit également la violente implication des prieurs du Saint-Sacrement qui s'élèvent contre l'installation de ce meuble, alors que l'évêque a donné son accord par ordonnance¹. Le chapitre leur fait ce reproche : « ils ne sont pas marguilliers lorsqu'on veut les obliger d'en supporter les charges et ils le sont lorsqu'il est question de dominer dans l'église ». Le conflit, qui se reporte sur le mobilier religieux, que ce soit le confessionnal ou les armes de l'œuvre des Accoules placées dans le chœur, détruites semble-t-il à la demande du chapitre², témoigne d'une lutte de pouvoir, au sein d'un lieu consacré. Le lieutenant général, qui rendit sa sentence, finit par affirmer que les marguilliers de la confrérie du Saint-Sacrement ne sont ni fabriciers ni administrateurs.

De ces conflits, il en résulte généralement que l'entretien du chœur revient aux chanoines ou aux prêtres, et que l'entretien de la nef est plus particulièrement dévolu aux fidèles³. Par contre, les fonts baptismaux et les confessionnaux sont à la charge des fabriques, de même que la construction des bancs, ce qui implique le droit de louer ces bancs, tout comme de vendre ou louer l'emplacement. De même, les paroissiens doivent faire toutes les réparations de l'église et fournir « les vases sacrés, ornemens, linges et autres fournitures de la sacristie ». Quant à l'évêque, sa présence est omniprésente, car c'est à lui qu'« appartient constamment la police intérieure de l'église »⁴. En fait, il s'agit d'un conflit entre pouvoir laïc et pouvoir religieux, qui semble alors répandu dans grand nombre de paroisses, et même de petites chapelles⁵. À la paroisse Saint-Ferréol,

1 BMM, Ms 1177, f^o 96, « Requette incidente donnée à la cour », 6 mars 1736.

2 AD BDR, 14 G 92, « Mémoire instructif... », année 1746, *op. cit.*

3 Il existe cependant de nombreuses exceptions (D. JOUSSE, 1778, *op. cit.*, p. 13-15).

4 AD BDR, 14 G 92, « Mémoire instructif... », année 1746, *op. cit.*

5 D. JOUSSE, 1778, *op. cit.*, « Avertissement ».

les marguilliers veulent enlever au curé tout rôle dans l'administration de l'église et le réduire à un rôle uniquement de médiateur sacramentel. Une tentative de séparation du profane et du sacré se met en place. Le curé réagit et affirme que « la pure temporalité profane est éloignée de l'esprit qui doit animer les Apôtres de ce divin Maître qui a déclaré que son Royaume n'étoit pas de ce monde. Mais la temporalité destinée à la célébration du Service divin a trop de rapport avec le culte, pour n'en avoir pas avec les Ministres de ce culte ». Il constate que dans toutes les paroisses où il y a des fabriques, les curés assistent aux assemblées des marguilliers et que ces curés n'en sont pas moins réputés « bons prêtres ». Il pense qu'en faisant comme eux, il ne cessera pas pour cela de conserver « toute la dignité et la pureté de son caractère ». Le curé, s'appuyant sur *L'esprit des lois*, déclare que « partout où l'on consacre à Dieu un culte et des lieux particuliers, il faut qu'il y ait des ministres pour en prendre soin, comme chaque citoyen prend soin de sa maison et de ses affaires domestiques »⁶. Au terme de ce conflit, il est finalement décidé que le curé occupera la première place dans les assemblées⁷. Il est ainsi reconnu que la place des religieux est essentielle dans l'administration et donc dans la décoration des églises. Cette situation conflictuelle semble d'ailleurs tout à fait particulière à la Provence⁸.

Ce type de mise à l'écart, et le rôle d'administrateur réclamé par les confréries du Saint-Sacrement, semblent être le témoignage de la conquête des laïcs, ou plutôt d'une partie d'entre eux, pour administrer l'église et réduire le curé à un rôle uniquement religieux. Cette lutte du pouvoir, qui semble se concentrer dans les églises paroissiales, se retrouve également à moindre échelle dans les couvents. En 1721, aux Trinitaires réformés de Marseille, les prieurs de la confrérie de Saint-Roch avaient commandé un grand tableau pour l'autel de leur chapelle, sans en montrer le dessin aux religieux. Le chapitre reproche alors aux prieurs d'avoir « eux seuls donné le dessein », mais acceptent son accrochage, à condition d'y faire enlever les armes de la confrérie⁹. Cet exemple témoigne d'une recherche d'équilibre entre ces différents pouvoirs, équilibre qui se manifeste par des signes concrets et remplis de sens.

6 Aix, M. Arbaud, carton 315, « Réponse pour M^{re} Olive... », 1776, p. 25.

7 Aix, M. Arbaud, carton 315, « Observations sur l'avis arbitral..., 21 février 1778 ».

8 M. MÉNARD, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII^e et XVIII^e siècles. Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Paris, 1980, p. 121.

9 AD BDR, 50 H 7, f^o 96v^o, délibérations capitulaires, 3 déc. 1721.

Artistes et artisans

Familles et réseaux : de la formation à la pratique

Le milieu artistique marseillais et aixois est très divers, puisqu'il réunit à la fois des sculpteurs, des peintres, des menuisiers, des doreurs, mais également des ferronniers et des orfèvres, unis par une certaine endogamie et un réseau relationnel très présent. L'apprentissage, qui se fait dans le cadre de métiers, constitue la première structure qui se développe par les jeux d'alliances, d'associations et de sous-traitance. Dans ce monde en vase-clos, les marbriers italiens et suisses, qui s'installent dans la région à partir des années 1700, apparaissent comme des artistes développant leur propre réseau et ne s'intégrant pas dans la vie corporative. Leur participation à des chantiers de grande envergure, requérant les compétences conjointes des sculpteurs, des marbriers et des maçons, est un premier signe d'une évolution qui se met en place. À la fin du siècle, avec la création de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, les marbriers font d'ailleurs une entrée progressive dans l'élite artistique régionale. Quant aux religieux artistes, qui pratiquent comme les marbriers hors corporations, ils participent à une logique différente et développent une pratique du métier qui renverse toutes les autres organisations du travail. Il est donc important de déterminer la formation et les réseaux de ces différents artistes qui participent au monde de l'art et réalisent des œuvres dont l'aspect formel, certes important, ne saurait faire oublier la charge symbolique et dévotionnelle.

Les liens familiaux

Le paysage marseillais et aixois est dominé par quelques grandes familles de sculpteurs et de menuisiers. Le métier s'y transmet de père en fils pendant plusieurs générations, donnant ainsi naissance à de

véritables dynasties locales. Les artistes sont donc généralement les élèves de leur père. Ce premier enseignement est souvent suivi d'un séjour, de plus ou moins longue durée, dans l'atelier d'un autre maître qui, dans certains cas, pouvait être un parent ou un allié. Avec la filiation, les alliances constituent un des vecteurs les plus courants de la transmission du métier de sculpteur. Les mariages sont fréquents dans la profession, l'apprenti devenant parfois le gendre du maître. Ainsi le sculpteur marseillais, Albert Duparc, travaille pour Honoré Bernard dont il épouse la fille. Après son mariage, il continue à sculpter pour son beau-père, avant de prendre son indépendance¹. Albert Duparc s'installe alors à son compte, à l'angle de la rue de la Caisserie et de la Grande Rue. De même, en 1743, Jean-Michel Verdiguier épouse la fille du sculpteur Lange-Maucord, sous la direction duquel il avait travaillé à Toulon². Dans l'entourage de Pierre Puget, des mariages de ce type avaient également été contractés : en 1674, Christophe Veyrier épousait la fille de la sœur de la femme de Puget, et en 1669, Jean-Baptiste Caravaque épousait Claire, fille de l'architecte Gaspard Puget et donc nièce du sculpteur³. Il est inutile de multiplier les exemples qui tous témoignent de la fréquence des liens sociaux qui se créent par alliances : les artistes se marient souvent dans le même milieu, et il est très rare qu'ils soient acceptés comme gendre dans une famille de la bourgeoisie.

De la même manière, les parrains, les témoins de mariage ou d'actes notariés sont pris, le plus souvent, parmi les confrères ou dans les professions voisines. Jean Boyer avait déjà souligné ce rapport très prégnant qui permet de resserrer les liens existants⁴ : en 1700, le sculpteur aixois, Honoré Fossé, est parrain de François Barraly, fils de sculpteur, puis de la fille de Jean-Baptiste Van Loo en 1711. Jean-Baptiste Vanloo est témoin au contrat de mariage du sculpteur Joseph Pellegrin, qui épouse Anne Fossé, fille du sculpteur Joseph Fossé, en 1731. Jean-Gaspard Chastel, fils de Jean-Panrace, né en 1729, a pour parrain l'architecte Joseph Routier, dont il sera plus tard l'apprenti⁵. Ces exemples, que l'on pourrait multiplier à l'envi, en dehors du caractère anecdotique qu'ils

1 AD BDR, 390 E 249, f° 150, quittance, 29 janv. 1688.

2 P.-F. BOUILLON-LANDAIS, « Jean-Michel Verdiguier, sculpteur provençal, 1706-1796 », *Provence artistique*, 1883, p. 156.

3 J. BILLIoud, « Une dynastie d'artistes provençaux, les Caravaque », *Marseille*, n° 36, 1958, p. 4.

4 J. BOYER, « La peinture et la gravure à Aix aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles », *Gazette des Beaux-Arts*, 1971, p. 74.

5 R. BRETON, « Chastel, sculpteur aixois né en Avignon », *MAV*, 1997, p. 97.

contiennent, sont significatifs d'une trame à la fois professionnelle et relationnelle qui se tisse entre ces différentes familles.

Ainsi des dynasties se mettent en place, certaines depuis la première moitié du XVII^e siècle, comme les Bernard⁶. Honoré Bernard est actif à Marseille à partir de 1662, date à laquelle il réalise le retable de la chapelle du *Corpus Domini* de la Major. Il est un des sculpteurs attirés des couvents, des paroisses et des confréries, et son atelier installé rue du Refuge devait être un des plus actifs. À partir de 1676, son fils François apparaît dans les prix-faits qu'il signe avec son père en raison, semble-t-il, de la surdité paternelle. Outre François, un autre fils, Pierre, travaille dans l'atelier, ainsi que des apprentis comme Albert Duparc.   la mort d'Honoré Bernard en 1692, François reprend à son compte l'essentiel du marché et entre souvent en concurrence avec Albert Duparc. Sa signature au bas du testament de Pierre Puget semble le situer parmi les meilleurs artistes de la ville. L'association entre les deux freres se prolonge aprs la mort d'Honoré Bernard, mais Pierre quitte Marseille pour Lyon, Paris et Venise ; il est de retour à Marseille dans les années 1730, alors que François est mort depuis 1716, sur le chantier des Minimes de Mane⁷. Toute la production des Bernard a actuellement disparu, et elle n'est connue que par les indications portees dans les prix-faits.

Albert Duparc⁸ apparaît comme le second pôle de la sculpture religieuse marseillaise du début du XVIII^e siècle. Cet apprenti d'Honoré Bernard devient, à partir des années 1690, un des sculpteurs les plus appréciés des communautés religieuses et ce jusqu'à sa mort, en 1721. Il est vrai que les années 1689/94 voient la disparition de toute une génération de sculpteurs : Christophe Veyrier en 1689, Honoré Bernard en 1693, Pierre Puget en 1694. Comme les Bernard, Albert Duparc travaille le bois et peut être considéré comme un véritable ensemblier. Aucun de ses ouvrages n'a été conservé, tout au plus une statue dans l' glise de Château-Gombert lui est attribuée : il s'agit d'un buste processionnel, polychromé et doré, représentant *Saint Mathieu*. La participation d'Albert Duparc aux projets de la façade de la cathédrale de Toulon apparaît comme une tentative de diversifier un métier, axé sur le mobilier religieux.

6 J. BILLIQUOD, « Les Bernard. Une dynastie d'artistes marseillais (1647-1789) », *BIHP*, t. 15, 1938, p. 120-125.

7 AD Alpes de Haute-Provence, H 26, *Livre des  tats de maison*, cité par J. ROUGE, *Le couvent des Minimes de Mane*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'Art, Université de Provence, 2002, t. 2, annexes, p. 35-36.

8 J. BILLIQUOD, « Les Duparc, trois générations d'artistes marseillais », *MIHP*, t. 14, 1937, p. 165-187.

Son fils, Antoine Duparc⁹, né en 1698, reprend la tradition familiale du travail du bois : il est mentionné en 1717 sur le chantier de la chartreuse de Montrieux, où il sculpte huit angelots, placés sur le dôme du mausolée de Cosme III de Valbelle. L'année 1720, avant le début de la peste, M^{sr} de Belzunce le recommande au Cardinal de Fleury pour l'envoyer à Rome, où il ne semble pas s'être rendu¹⁰. En 1721, il est en Espagne et s'y constitue une clientèle, particulièrement les chanoines de la cathédrale de Murcie pour lesquels il réalise un tabernacle pour le maître-autel, encadré de statues en bois représentant les *Évangélistes*. À son retour à Marseille, il commence à diversifier son activité : il utilise le bois doré et peint ainsi que le marbre, pour le maître-autel de Notre-Dame de la Garde. Après un voyage à Rome entre 1733 et 1734, il travaille de nouveau à Marseille et à Aix, avant de partir pour Coutances en 1749. Son retour de Rome, en 1734, semble marquer une étape dans sa carrière : il n'utilise plus que le marbre et devient à la fois sculpteur et concepteur. Il s'éloigne d'ailleurs du travail d'ensemblier qui prévalait jusqu'alors, pour réaliser des œuvres ponctuelles, reconnues de qualité, même s'il lui est parfois reproché son extrême lenteur. Des ouvrages d'Antoine Duparc, il ne reste que quelques éléments épars, parfois déformés : une statue de *l'Immaculée Conception* datant de 1723, dans l'église paroissiale de Lorca, un tabernacle pour l'église d'Orihuela¹¹ en Espagne, un bas-relief provenant du maître-autel de Notre-Dame-de-la-Garde, représentant la *Mort de la Vierge*, défiguré par une épaisse couche de peinture dorée, un enfant pleureur en marbre provenant du monument de Cosme-Alphonse de Valbelle dans l'église de Méounes, et le maître-autel des Carmes de Marseille, également recouvert d'une peinture dorée. L'illustration la plus probante de son art reste, sans aucun doute, les bas-reliefs de la chapelle Notre-Dame-de-Bonne-Espérance à la cathédrale d'Aix, datant de 1737 (le *Miracle de Bonnacursius* et *Les consuls d'Aix remettant les clefs de la ville à Notre-Dame-de-Bonne-Espérance*) qui témoignent d'un art de la mise en scène et de la mise en perspective, par l'utilisation de reliefs plus ou moins prononcés. La sobriété des figures et des drapés permettent également de lui attribuer le maître-autel de Vitrolles, ou tout du moins les bas-reliefs qui l'ornent.

⁹ J. BILLILOUD, *op. cit.*, nov.-déc. 1936, p. 168-187, janv.-mars 1937, p. 1-20.

¹⁰ « Lettre de M^{sr} de Belzunce », 4 fév. 1737, collection du Marquis de Clapiers, retranscrit dans L.-A. de PORRENTUROY, 1911, *op. cit.*, p. 542-543.

¹¹ J. SAEZ, « Un projet de tabernacle de Pierre Puget, réalisé par Antoine Duparc », *Marseille*, n° 120, 1980, p. 36-38.

À Aix, quelques grandes familles semblent occuper une grande part de la production d'œuvres religieuses. Les Fossé, originaires de Rouen, s'étaient établis à Aix au cours de la seconde moitié du XVII^e siècle. D'après les mentions d'ouvrages, Jacques Fossé travaillait essentiellement la pierre, dont un bas-relief en 1695, représentant l'Assomption, au-dessus de l'arc d'entrée de la chapelle Notre-Dame d'Espérance à Saint-Sauveur, aidé par son fils Honoré. Ce dernier se diversifie et travaille également le plâtre pour des statues dans l'église de Lambesc. Son association, en 1719, avec le marbrier André Paracho, pour le maître-autel de Saint-Sauveur, constitue une évolution vers un travail de maître d'œuvre. À la famille Fossé, il faut ajouter un allié, le sculpteur Joseph Pellegrin, originaire de Cucuron, installé à Aix à partir de 1716, et qui épouse Anne Fossé en 1731. Les sculptures qu'il réalise pour la paroisse de la Madeleine – *Saint Jacques* et *Saint André* – traduisent une aisance dans le maniement des formes inspirées de l'Italie. Une autre famille de sculpteurs, celle des Routier, est dotée de multiples ramifications, particulièrement au XVII^e siècle. Pour le XVIII^e siècle, la dynastie est essentiellement représentée par Claude Routier : il prend une place importante dans le milieu aixois avec sa nomination en 1738 par le duc de Villars, gouverneur de Provence, de menuisier et sculpteur ordinaire. Le paysage des dynasties aixoises de la première moitié du XVIII^e siècle ne saurait être complet sans celle des Toro¹². Jean Toro, fils de Gilles, qui s'était installé à Aix à partir de 1669, apparaît comme le sous-traitant de menuisiers qui lui réservent les parties sculptées de leurs ouvrages : le maître-autel des Prêcheurs avec le menuisier Jean-Claude Boyer en 1673, et la chaire de Saint-Jean-de-Malte en 1691 avec le menuisier Joseph Daumas. Son frère, Bernard, qui est à Aix vers 1700, après avoir séjourné à Toulon, Arles et Avignon, prend une toute autre direction. Il devient un dessinateur et un ornemaniste recherchés : en 1701, il dessine des arcs de triomphe en l'honneur des ducs de Bourgogne et de Berry et, en 1717, il publie des estampes. Il partage alors son temps entre Toulon, où il prend la direction des travaux de l'Arsenal, et Aix, où il dessine en 1719 un projet pour le maître-autel de Saint-Sauveur.

Avec la famille Caravaque¹³, dynastie prolifique ayant fourni de nombreux peintres et sculpteurs, nous approchons une autre conception du travail. La diversité des activités de ses membres, qui

12 L. LAGRANGE, « TORO », *Gazette des Beaux-Arts*, t. 2, 1868, p. 345-477; t. 1, 1869, p. 289; J. BOYER, « Une famille de sculpteurs bourguignons établis en Provence au XVII^e siècle, les Turreau (Toro) », *Gazette des Beaux-Arts*, avr. 1967, *op. cit.*, p. 210-364.

13 J. BILLIoud, 1958, *op. cit.*, p. 3-15.

peut être considérée comme un éclectisme intéressé et calculé, témoigne certainement d'une évolution des modes de production. Les Caravaque se tournent non seulement vers la peinture, la sculpture et la sculpture des galères, mais ils s'impliquent également dans la politique royale du marbre, témoignent d'un intérêt prononcé pour les sculptures de façades monumentales et tentent de diversifier leur activité vers l'enseignement. François Caravaque, fils et petit-fils de sculpteur, avait été formé dans l'atelier de Girardon et avait reçu le second prix de sculpture de l'Académie royale. Il est de retour à Marseille en 1691, où il réalise quelques ouvrages, avant de décéder en 1698. Son prestige donne sans doute un élan décisif à son cousin Jean qui travaille tout d'abord sur le chantier du mausolée de M^{sr} Ludovic Habert, à Perpignan, avant de donner également des plans pour les arcs de triomphe, pour l'entrée des ducs de Bourgogne et de Berry, petits-fils de Louis XIV, à Marseille. Il participe à l'inspection des marbres de Provence en 1712, avant d'être titularisé comme inspecteur en 1738. En dehors de son emploi de chef des sculpteurs du roi à l'Arsenal à partir de 1706, il réalise très peu de sculptures, tout au plus pouvons-nous mentionner la commande qu'il reçoit, en 1718, pour la façade de l'Hôtel de Ville.

Les Veyrier, quant à eux, pratiquent le métier de sculpteur de manière plus ponctuelle, puisqu'ils sont exploitants de carrières de marbres à Trets. Le membre le plus connu de cette famille est Christophe Veyrier, qui travaille avec ses frères Louis et François. Il est sur les grands chantiers de la région, que ce soit la cathédrale de Toulon ou Saint-Jean-de-Malte à Aix. Il reçoit également de nombreuses commandes de particuliers. Ses neveux, Lazare, Félix et Thomas, travaillent avec lui, puis à sa mort, achèvent les chantiers entrepris. Thomas, outre son métier de sculpteur, se tourne alors vers une pratique plus monumentale et entreprend des chantiers d'architecture, tels que celui des Carmélites d'Aix.

La présentation de ces familles de sculpteurs permet d'appréhender une organisation du travail particulièrement centrée sur les réseaux familiaux, développés et ramifiés par les relations établies. Il ne faudrait cependant pas attribuer l'ensemble de la production marseillaise et aixoise à ces quelques familles bien implantées, car des sculpteurs apparaissent de manière plus ponctuelle. Ainsi, Charles Desbordes, sculpteur d'origine flamande, travaille à Aix entre 1690 et 1712 ; Jean-Baptiste Rambot, fils du sculpteur Jean-Claude Rambot, est particulièrement actif en 1704, année où il réalise les chaires à prêcher de l'église du Saint-Esprit et de Saint-Jean-Baptiste-du-Faubourg. On peut encore mentionner Jean-Paul Guigues, qui réalise, en 1726, des sculptures pour l'église aixoise du Saint-

Esprit, Jean Gotlieb Courlaffski, d'origine polonaise, qui remplace Antoine Duparc en 1733, sur le chantier des Carmes de Marseille, Mezieres qui réalise des travaux de sculpture pour le chœur des Récollettes de Marseille, Marvy qui travaille pour les Bernardines de Marseille entre 1756 et 1777, et Auguste Ramel, connu par un projet pour le maître-autel de l'église du Saint-Esprit, vers 1760. Par ailleurs, l'intervention d'artistes satellitaires dans la production religieuse marseillaise et aixoise doit être soulignée. Ces sculpteurs ne font qu'une intrusion ponctuelle, tels Jean-Jacques Clérion, originaire d'Aix, pensionnaire de l'Académie de France à Rome, qui réalise entre 1689 et 1711 quelques voyages dans sa ville natale et y produit des ouvrages sculptés, comme en 1704 la maquette sculptée d'une *Vierge* pour les Grands Carmes. De plus, des particuliers font appel à des sculpteurs de renom tels que Charles-Antoine Bridan, chargé de réaliser le monument funéraire du marquis d'Argens dans l'église des Minimes d'Aix en 1774, ou encore Jean-Joseph Foucou, dont les bas-reliefs pour la chapelle des Borely à Marseille, vers 1780, restent encore très mal documentés. Par ailleurs, la mise en place de nouvelles institutions, sous l'action de sculpteurs tels que Jean-Pancrace Chastel à Aix, ou Jean-Michel Verdiguier à Marseille, diversifie l'approche du travail de sculpteur.

La confrérie des peintres, sculpteurs et doreurs

Les sculpteurs de Marseille et d'Aix sont regroupés, dès le XVII^e siècle, dans un corps constitué appelé, comme c'est généralement le cas en Provence, confrérie. Les délibérations concernent essentiellement le recouvrement des cotisations, appelées également « *cotime* » ou « *cotimo* », les poursuites contre les retardataires et les récalcitrants, les redditions de comptes et les emprunts contractés pour faire face aux impositions sur les corps d'arts et métiers. Cette confrérie de métier structure le travail et les contrats d'apprentissage, nombreux dans les minutes notariales, permettent de retrouver les liens tissés. Il semblerait que l'apprenti puisse travailler chez deux maîtres à la fois, lorsque ceux-ci sont associés : en 1691, Melchior Feraud passe ainsi un contrat d'apprentissage conjointement avec Honoré Guarrigue et Jean Isnard, maîtres sculpteurs¹⁴. La durée de cet apprentissage est généralement de

14 AD BDR, 361 E 178, f^o 646v^o, contrat d'apprentissage, 4 juil. 1691.

quatre ans. Cette formation est souvent rémunérée, et Boudet, neveu de Jean Quélan, sculpteur parisien, pris en apprentissage par Albert Duparc, s'engage à lui donner 150 livres pour son apprentissage¹⁵. Le contrat signé entre Pierre Bouis et le sculpteur Nicolas Drageon, en 1748, témoigne de l'engagement de ce dernier à « enseigner audit Bouis, sans luy rien cacher ny tenir secret ». Une clause y est ajoutée, que l'on retrouve fréquemment : « en cas de guerre ou contagion, les parties seront libres et tout le tems perdu qu'il fera pour maladie ou autre cause, il le remplacera à la fin de son terme en paix et sans difficulté »¹⁶. Albert Duparc, quant à lui, s'engage à enseigner deux heures par jour à Charles Boudet, le dessin et le modelage, ce qui constitue une des rares indications du contenu formateur de l'apprentissage.

La formation du jeune apprenti se fait souvent dans plusieurs domaines. Il est fréquent que l'artiste entre d'abord dans l'atelier d'un peintre, puis dans celui d'un sculpteur, ou vice-versa, ce qui lui permettait non pas de mener de front une double carrière de peintre-sculpteur, mais d'exercer le cas échéant l'autre discipline. Le cas de Pierre Puget, à la fois peintre, sculpteur et architecte, reste exceptionnel. On retrouve cependant, chez certains sculpteurs, au début de notre période, une capacité à peindre. Ainsi, Antoine Duparc aurait réalisé un tableau représentant *Saint Henri* pour l'église des Récollets de Marseille. Joseph Billioud affirme, quant à lui, avoir vu une grande toile, signée et datée, « Antoine Duparc, 1729 », représentant *Saint André se préparant au martyre* dans la cathédrale de Murcie. La formation pouvait également se porter vers des métiers du bâtiment. Ainsi, Thomas Veyrier est d'abord mis en apprentissage chez Jacques Allegre, maître maçon, associé à Laurent Vallon et à Claude Lieutaud¹⁷.

Après un séjour dans ces ateliers, puis un certain nombre d'années en tant que compagnon, le sculpteur peut accéder à la maîtrise. La réalisation d'un chef-d'œuvre, beaucoup plus en vigueur dans le corps des menuisiers, même si les fils de maîtres en sont exemptés, ne semble pas la règle. Cette pratique disparaît d'ailleurs complètement au XVIII^e siècle, et en 1747, une supplique du corps des peintres et sculpteurs, en atteste la péremption¹⁸.

15 AD BDR, 364 E 348, f^o4v^o-5, contrat d'apprentissage, 3 janv. 1715.

16 AD BDR, 367 E 237, f^o 668v^o-669v^o, contrat d'apprentissage, 4 août 1748.

17 AD BDR, 307 E 972, f^o 610-611, contrat d'apprentissage, 28 av. 1672, mentionné par K. HERDING, « Les Veyrier, une famille de sculpteurs provençaux à l'époque de Louis XIV », *AAF*, t. 30, 1989, *op. cit.*, p. 107.

18 AMA, HH 103, supplique, 26 et 27 janv. 1747.

Le travail des sculpteurs et menuisiers marseillais et aixois ne saurait être compris comme une production d'œuvres réalisées dans quelques rares ateliers, employant pléthore de petites mains. Le cas d'Honoré Bernard apparaît relativement exceptionnel, et la règle semble plutôt résider dans le faible nombre de personnes travaillant dans un atelier, tout au plus, un maître et un apprenti, parfois des ouvriers. Le travail semble donc plutôt établi sur le mode de la sous-traitance et de l'association, qu'elle soit ponctuelle ou non. Ainsi, Albert Duparc signe, en 1694, un contrat avec Sauveur Giraud, maître menuisier de Marseille, pour le maître-autel de Capucins de Marseille¹⁹. Le sculpteur délègue toute la menuiserie du retable, ainsi que les « ornements » à coller. Par ailleurs, l'association des peintres et des sculpteurs dans une même corporation n'est pas anodine : les pratiques du travail sont différentes, mais peintres et sculpteurs sont très proches, tant par leur réseau familial ou relationnel, que par la formation qu'ils ont reçue. Les dessins fournis par certains peintres, comme Michel Serre, les impliquent totalement dans la conception même du projet sculpté. La présence de toiles peintes dans certains retables, les conduit également à travailler sur un même chantier, tout comme la réalisation de peintures de faux-marbre.

À Aix, la confrérie des peintres et sculpteurs est connue pour la première fois par une délibération du 27 mars 1663, par laquelle l'assemblée sollicite du prieur Jean-Claude Viany la concession d'une chapelle dans l'église Saint-Jean-de-Malte. Il semblerait que cette année 1663 marque la séparation entre le corps des sculpteurs et des menuisiers. En effet, en 1647, les sculpteurs sont comptés parmi les membres de la confrérie Saint-Joseph, qui réunit les « menuisiers, sculpteurs, tourneurs, fustiers, tonneliers, broquiers, carrons, scieurs et autres travailleurs du bois »²⁰. Mais lorsqu'en 1673, les prieurs des menuisiers d'Aix taxent du droit d'entrée deux apprentis travaillant chez le sculpteur Durant, celui-ci se réclame de la confrérie des sculpteurs. Les prieurs des menuisiers portent l'affaire devant le Parlement et celui-ci donne raison à Durant, arguant du fait que les sculpteurs sur bois ne s'adonnant qu'à la sculpture, ils ne dépendent pas du corps des menuisiers. Il ne s'agit plus alors d'une répartition en fonction du matériau employé, qui aurait ainsi séparé des sculpteurs travaillant la pierre ou le stuc, mais bien d'une conception du statut du métier. Une évolution semblable se produit

19 AD BDR, 357 E 185, f° 500-500v°, prix-fait, 3 juin 1694.

20 J. BILLIoud, « Les confréries de peintres sous le vocable de saint Luc », *MIHP*, 1940, t. 17, p. 65.

au cours du XVII^e siècle à Marseille. En 1692, une assemblée atteste la constitution depuis une date inconnue, mais certainement récente, d'une confrérie des peintres et sculpteurs²¹. Elle se réunit le dimanche après la Saint-Louis, la plupart du temps au couvent des Récollets. Deux syndics, un peintre et un sculpteur, sont chargés de la bonne marche de la corporation.

Un arrêt du Conseil d'État, du 8 janvier 1692, ayant décidé de réunir 15 000 livres sur les corps des arts et métiers de Provence, la répartition se fait entre les différents corps, pour le rachat des offices de maître, gardes et jurés²². La communauté des peintres et sculpteurs d'Aix est taxée de 700 livres, alors que celle, moins importante, de Marseille doit verser seulement 550 livres. À cette occasion, la confrérie aixoise prend le titre de « Corps académique des peintres et sculpteurs d'Aix », ayant à sa tête des recteurs et des professeurs. Ce glissement dans l'appellation même de cette association, ainsi que de ses membres les plus influents, relève certainement d'une volonté délibérée d'établir une différence entre une pratique du métier considérée comme artistique, et celle des artisans, dépendant véritablement des corps des arts et métiers. De même, l'évolution dans le choix des lieux de réunions est, semble-t-il, tout à fait significatif. À la salle située traditionnellement dans l'enceinte d'un couvent, il lui est préféré l'habitation d'un particulier, membre de la corporation – en 1696 chez le peintre Jean-Baptiste Daret, et en 1697 chez le peintre Armellin, rue Saint-Jean – pour bien se différencier des autres corporations.

Pour payer l'imposition, les peintres et sculpteurs de Marseille se répartissent en trois classes, selon un processus assez fréquent en cette ville. Elle semble bien établir un jugement de valeur entre les membres, « par rapport à leur faculté et industrie eu égard à tous ce que de raison »²³. En 1692, la première classe des peintres et sculpteurs réunit trente artistes, dont les sculpteurs Pierre Puget, Jean Mathias, maître sculpteur des vaisseaux du roi, Jean-Baptiste et François Caravaque, Honoré et François Bernard, Albert Duparc, Jean Capus, Jean Comte, Honoré Guarrigue, Jacques Amphoux, Jean-Baptiste Aulieri (certainement Oleris), Jean-Antoine Lombard, tenus de payer chacun neuf livres dix sols²⁴. Cette première classe rassemble tous les grands noms de la

21 AD BDR, 390 E 253, f^o 298, assemblée, 6 mars 1692.

22 AMA, HH 103, Extrait des registres du conseil d'État, 8 janv. 1692.

23 AMM, FF 307, f^o 228v^o, délibération, 13 juil. 1728.

24 AD BDR, 390 E 253, f^o 298, assemblée, 6 mars 1692.

sculpture marseillaise, employés sur les chantiers les plus importants de la ville, qu'ils soient civils ou religieux. La seconde classe, taxée à six livres 10 sols, réunit des maîtres sculpteurs de moindre valeur parmi lesquels on retrouve certains « retabliers », pour reprendre l'expression de Jacques Salbert, et la troisième classe, taxée à quatre livres dix sols, regroupe quelques sculpteurs connus pour des travaux de décoration.

Tout au long du XVIII^e siècle, l'activité des différents corps de métiers est marquée par la quête de revenus pour couvrir les impositions, car les emprunts sont très lourds, particulièrement à Aix à cause de la baisse du nombre de cotisants. Pour pallier ce manque de revenus, il semble que les syndics des peintres et sculpteurs tentent d'englober le plus de monde possible dans leur corps, ce qui entraîne de fréquents recours en justice. À Aix, en 1765, c'est un maçon, Pierre Audric, qui se voit soumis à la cote des peintres et sculpteurs²⁵; en 1775, c'est un certain Fossati « *pittore italiano* » qui est sommé de payer trois années de cotisations. Ce dernier refuse, déclarant « qu'il était en Suisse, qu'il n'avait aucun domicile stable et qu'il avait maison à Pertuis, quoi qu'il ne fut en Provence que depuis environ deux ans, dans lequel temps, il avait exercé la charcuterie pendant six mois en cette ville »²⁶. Par ailleurs, les réclamations de sculpteurs, appartenant sans aucun doute possible à la corporation, constituent autant de témoignages de tensions à l'intérieur même du corps : on peut citer le sculpteur Auguste Ramel qui fait observer qu'il n'a d'autre domicile que celui de son beau-père, le Sieur Durant affirmant que sa taxe au vingtième est supérieure à ce qu'elle devrait être d'après sa capitation²⁷, ou encore le sculpteur Honoré Bacon qui invoque, quant à lui, son indigence notoire²⁸.

Pour atténuer ce manque d'effectifs, généralisé depuis la peste de 1720, des facilités sont données aux artisans voulant s'installer dans les villes touchées par la contagion. Par ailleurs, la tendance visant à réunir différents métiers dans un même corps, constitue une réponse à ces difficultés. En 1723, la corporation des peintres et sculpteurs de Marseille regroupe également les doreurs, et un troisième syndic, un doreur, est alors nommé. La répartition de 1723 se fait en deux classes : la présence largement majoritaire des sculpteurs dans la première classe

25 AMA, FF 102, requête, 14 et 16 janv. 1765.

26 AMA, HH 103, sommation à Fossati, 26 oct. 1775, citée par J. BILLIQUET, 1940, *op. cit.*, p. 72.

27 AMA, CC 434, réclamation, 23 juil. 1756.

28 AMA, HH 103, lettre, 30 sept. 1756.

et leur faible représentation dans la seconde, où sont cités uniquement un sculpteur et un mouleur, témoigne de leur rôle prédominant. Par la suite les miroitiers seront également associés au corps des peintres et sculpteurs.

Outre les impositions, dont elles sont taxées dès les années 1692, les confréries des peintres et sculpteurs voient leurs droits remis en cause et ce particulièrement à Aix. En 1728, la confrérie aixoise doit se défendre contre l'Intendance, arguant de la différence entre les arts libéraux et les arts mécaniques pour être exemptée de certaines charges auxquels étaient astreints les membres des autres corporations, comme la participation aux frais de représentation de l'Abbé des métiers lors de la procession de la Fête-Dieu et de la Bravade de Saint-Jean. Les membres de la confrérie déclarent que ces charges ne sont pas compatibles « avec un art qui est si respectable, demandant une attention et un art perpétuel »²⁹. En 1747, l'assemblée des arts mécaniques tente également d'assujettir les peintres et sculpteurs à faire les patrouilles et à monter la garde. Ces derniers répondent alors que leur profession est noble, libre, exempte de maîtrise et de chef d'œuvres, et de toute autre charge, auxquelles sont asservis les autres métiers.

Cette tentative menée en corps pour arriver à se défaire de charges relevant d'une pratique artisanale du métier, et à conserver le peu de privilèges existants, est également menée individuellement par quelques peintres et sculpteurs. Le premier témoignage est celui du sculpteur Jean-Jacques Clérion, membre du corps académique des peintres et sculpteurs d'Aix à partir en 1697. En 1703, un huissier le somme de payer ses cotisations en retard jusqu'à l'année 1700, et celles de l'année 1702. Le sculpteur refuse, alléguant qu'il est membre de l'Académie royale « résidant à Marseille pour les affaires du Roy »³⁰.

Au milieu du siècle apparaissent des arguments s'appuyant sur la conception même du peintre et sculpteur en tant qu'artiste. Mais le témoignage le plus important en la matière reste le procès intenté aux peintres Aune, Mouret et au sculpteur Chastel qui, en 1757, ont cessé d'acquitter leur cotisation à la corporation aixoise³¹. Devant leur refus, un procès est ouvert et le Parlement condamne les Aune, Mouret et Chastel, pour des questions purement financières. Au-delà de cette bataille judiciaire financière, il est intéressant de constater que les placets, édités par Aune, Mouret et Chastel en 1758 et 1759, ne basent pas tellement leur défense sur

29 *Ibid.*, supplique, 11 juil. 1728.

30 *Ibid.*, exploit d'huissier, 18 avr. 1703.

31 Aix, M. Arbaud, carton 315, « Mémoire instructif..., chez David », 1758.

la dispense des cotes, qui était jusque-là l'essentiel des réclamations des peintres et sculpteurs, mais bien sur le statut même d'artiste, considéré comme relevant d'une pratique libérale. Cette affaire intervient d'ailleurs quelques années seulement après la création de l'Académie marseillaise de peinture et de sculpture. Les peintres et le sculpteur se considèrent comme les fers de lance d'un combat pour défendre les privilèges inhérents aux arts libéraux, qui ne sont plus protégés par la corporation. L'édit de 1692, imposant les arts mécaniques, est ici contesté dans sa mauvaise application à la peinture et à la sculpture. Ces placets remettent en cause le statut même de la corporation, s'appuyant sur le jugement rendu par le Parlement en 1759 qui leur avait été défavorable, mais reconnaissant par ailleurs que les peintres et sculpteurs « n'auraient pas dû être compris dans les taxes qui furent faites ». Le déboutement de Chastel, Aune et Mouret et leur réintégration, plus ou moins régulière, dans les rangs de la corporation à partir des années 1765, semblent marquer la fin d'une revendication du statut de l'artiste.

Cependant certains signes indiquent que le procès de 1759 fit date. Il constitue une manifestation de l'évolution des pratiques du métier, marquée par le progressif déclin de la corporation au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle. À Marseille, l'appartenance à l'Académie de peinture et de sculpture, fondée en 1753, devient beaucoup plus honorable. Quant à la corporation, en 1783, elle est en si mauvaise posture que les trésoriers du luminaire de Saint-Luc, formé par les peintres et sculpteurs de la ville, doivent « justifier de leur qualité et de l'existence légale du corps ou luminaire dont ils se disent trésoriers »³². Cette même année, les archives indiquent l'appartenance des sculpteurs de la ville à un vaste regroupement, formant le corps des « maçons, tailleurs de pierre, sculpteurs, plâtriers fontainiers et blanchisseurs ». Le procès mené par Chastel, ainsi que la présence d'artistes en dehors du système corporatiste qui se voient attribués les grandes commandes, comme Chardigny, d'Antoine ou Foucou, ne fait qu'affaiblir l'importance des membres des confréries, réduites, à nouveau, à un rôle d'artisans. Le retour à cette pratique artisanale semble également se produire à Aix : le corps académique aixois retrouve son ancienne appellation de compagnie des peintres et sculpteurs, et se réunit à nouveau dans un local appartenant à un couvent, celui des Augustins déchaussés ou des Grands Carmes³³.

32 AMM, FF 393, jugement du 18 fév. 1783.

33 AMA, HH 103, délibérations, 1^{er} janv. 1774, 1^{er} janv. 1788.

La confrérie des menuisiers

Les menuisiers travaillent dans le cadre de métiers constitués qui régendent la confection, réglementent l'apprentissage, l'embauche de compagnons et l'accession à la maîtrise³⁴. Ils sont placés sous le patronage de saint Joseph, et à Marseille ils font leurs dévotions au couvent des Grands Augustins où les maîtres payent chacun quelques livres par an pour le luminaire, en échange de messes. Enfin, la réception à la maîtrise du compagnon passe par la présentation d'un chef-d'œuvre qui lui permet d'être « écrit et matriculé » sur le livre de la luminaire.

Le rôle des menuisiers dans la production religieuse marseillaise et aixoise est double. Certains maîtres participent à des chantiers importants, signant des prix-faits à l'égal des sculpteurs, particulièrement au XVII^e siècle et au tout début du XVIII^e siècle, à une époque où le mobilier en bois tient encore une place prépondérante. Leur travail est d'ailleurs très proche de celui des sculpteurs : pour le buffet d'orgues de Saint-Martin, ce sont deux maîtres menuisiers, Honoré et François Bemond, qui sont chargés de « l'architecture, sculpture et menuiserie des dites orgues »³⁵. La proximité des modes de travail entre sculpteurs et menuisiers se retrouve dans l'organisation même des corporations. À Marseille, la confrérie des sculpteurs se tient parfois dans le couvent des Carmes déchaussés, lieu habituel de réunion pour les menuisiers. La présence, en 1718, d'Albert Duparc, un des sculpteurs les plus en vue, à l'assemblée des menuisiers de Marseille, témoigne de cette confusion dans la séparation des métiers³⁶. À Aix, la dynastie des Routier, dont les multiples représentants jouent souvent le double rôle de menuisier et de sculpteur, constitue autant de témoins de cette confusion des genres. D'ailleurs, lorsque Claude Routier se voit attribué le brevet de sculpteur du duc de Villars en 1783, la mention de menuisier y est jointe³⁷. L'emprise des artisans du bois est telle qu'à la fin du XVIII^e siècle, Chastel la dénonce, s'insurgeant contre ces « simples menuisiers travestis en sculpteurs ». Cette situation conflictuelle, où l'ambiguïté est de mise, n'est pas alors nouvelle. C'est la persistance d'un état de fait qui avait

³⁴ AMM, FF 305, f^o 27-31; AD BDR, FF 306, C 2392, C 2399, C 4603.

³⁵ AD BDR, 380 E 184, f^o 785v^o, prix-fait, 31 juil. 1688.

³⁶ AD BDR, 364 E 350, f^o 40-41, assemblée, 28 janv. 1718.

³⁷ AMA, FF 140, f^o 33, « Brevet », 9 déc. 1783.

donné lieu, en 1673, à un procès entre la corporation des menuisiers et le sculpteur Durand qui y dénonçait leur emprise³⁸.

Cependant cette prédominance des menuisiers, aussi bien dans les contrats, qu'à l'intérieur des corporations, semble perdre de son importance. Le travail de première main, de préparation du bois, voire d'installation de la structure du mobilier, qui existait déjà au début au XVII^e siècle, concerne de plus en plus l'essentiel de leur activité. L'importance qui était accordée à certains menuisiers ne semble plus de mise : leur rôle se réduit à celui d'un manutentionnaire ou d'un raccommodeur, au mieux d'un fabricant de meubles. Cette relégation vers une pratique uniquement artisanale du métier est concomitante, semble-t-il, avec une nouvelle orientation de ses membres les plus entreprenants, vers des activités commerciales.

D'autres corps de métiers

Les peintres, les sculpteurs et même les menuisiers apparaissent comme les artistes les plus impliqués dans la réalisation d'œuvres pour les églises. Il ne faut cependant pas réduire la production à ces seules personnes, car les archives font état également de stucateurs, de gipiers, de ferronniers-serruriers et d'orfèvres, dont le rôle ne se limite pas toujours à celui d'un exécutant. En effet, ces différents artisans tendent à s'affirmer comme concepteur, par le vecteur du dessin. Par ailleurs, s'il est parfois difficile de déterminer leur implication dans les réalisations par l'ajout d'ornements ou de figures qui ont souvent disparu, en raison de leur fragilité ou de leur préciosité, il apparaît cependant certain que leur rôle est déterminant pour le fini des œuvres religieuses.

Les stucateurs et gipiers

Comme pour les sculpteurs et les menuisiers, la pratique du métier de stucateur ou de gipier est marqué de fortes différences. Certains sont des artisans, issus des couches populaires, occupés aux travaux des gros œuvres. Ils travaillent étroitement avec des maçons pour préparer les murs, et leur métier se confond parfois avec ces derniers : ainsi, Esprit

38 Mentionné par S. CONARD, 1973, *op. cit.*, p. 35, note 36.

Ravanas, maître gipier, travaille pour l'église des Prêcheurs d'Aix, associé aux architectes Jean et Laurent Vallon. Il s'engage à faire « les murailles de massonerie blanchies par dedans de bon gip blanc de Roquevaire »³⁹.

Outre cet aspect de préparation des murs, le travail des stucateurs ne peut être séparé de celui des sculpteurs et architectes, que ce soit dans les salons des hôtels particuliers ou dans les églises. Le stuc y est employé pour des décors rapportés, comme sur les baldaquins des autels, ou pour des décors éphémères lors de fêtes particulières, comme les canonisations. Une des plus belles églises en la matière était certainement celle des Carmélites de Marseille, aujourd'hui détruite, ornée en 1691 par Jean-Antoine Lombard, « maître architecte en marbre artificiel ». Elle était admirée des connaisseurs : « cette église est toute revêtue en stuc, d'une manière noble, élégante, et qui sent la main du grand maître »⁴⁰. Il est vrai que Marseille et Aix connaissent, particulièrement autour de 1700, une forte activité de stucateurs et de gipiers. Cette activité relève de l'art de l'ornement et peut être également assimilée aux ouvrages des sculpteurs : le grand tableau en stuc réalisé en 1695, au-dessus de l'arc d'entrée de la chapelle Notre-Dame d'Espérance à Saint-Sauveur, représentant l'*Assomption de la Vierge*, constitue un véritable morceau en la matière. Il est d'ailleurs intéressant de constater que les stucateurs sont également capables de réaliser de grandes figures en ronde-bosse : Jean-Antoine Lombard s'engage à réaliser pour les Carmélites de Marseille, deux *anges* pour le fronton du maître-autel, un *Dieu le Père* encadré par des têtes de chérubins, ainsi que les figures de *Saint Joseph* et de *Sainte Thérèse*⁴¹.

Il est vrai que certains stucateurs sont qualifiés de sculpteur, comme Pierre Julien, maître sculpteur en plâtre⁴², ou encore un membre de la famille Fossati, dont il est rapporté qu'il « décore les salons en stuc, garnit les panneaux de bas-reliefs, rend les fonds aussi luisants que le vrai marbre. Il fait aussi des retables d'églises en stuc »⁴³. Par ailleurs, des sculpteurs appartenant à l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille s'essayaient au stuc, tel Jean-Michel Verdiguier qui réalise

39 AD BDR, 307 E 1262, f° 761, prix-fait, 28 juil. 1691, mentionné par J. BOYER, 1972, *op. cit.*, p. 173.

40 *Almanach historique de Marseille*, 1771, mentionné par C. BOUSQUET, *Églises, chapelles, monastères qui ont été démolis*, Marseille, 1860, p. 513.

41 AD BDR, 361 E 178, f° 569v°-570v°, prix-fait, 13 juin 1691.

42 AMA, BB 250, f° 648, rapport de l'autel des Pénitents de Rians, août 1786.

43 J. BILLIoud, « Les marbriers provençaux au XVIII^e siècle. Les Fossati », *P.-H.*, t. 4, 1954, p. 55, citant le « Journal de Provence » du 7 août 1787.

un décor en stuc et cartons pour les fonts baptismaux de la paroisse Saint-Ferréol, avec un succès d'ailleurs tout relatif quant à la solidité de l'ensemble⁴⁴.

Il est vrai que la réalisation de stucs demande une pratique artisanale du métier bien rodée. Le risque d'utiliser un mauvais plâtre étant fréquent, l'utilisation d'une matière première de qualité est précisée dans les contrats. Le plâtre doit être « tiré des meilleures plâtrières, cuit à propos, nouvellement fait n'ayant été éventé, ny humecté pour avoir séjourné en lieu humide ou à l'air »⁴⁵. De nombreux documents attestent l'emploi d'un plâtre mal préparé : le 7 novembre 1739 pour l'église du Saint-Esprit, Georges Vallon, architecte de la ville, note que trois croisillons n'étaient pas en bon état à cause du « mauvais plâtre qu'on fabrique depuis longtemps, ayant besoin d'être refaits avec un grillage dans le corps des croisillons pour suppléer à la mauvaise qualité du plâtre »⁴⁶. Les cas sont tellement fréquents que le bureau de Police publie des règlements, car « les édifices qui se font ne sont plus de la même durée que les anciens par la méchante qualité du plâtre »⁴⁷.

Par ailleurs, à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle se diffuse un stuc particulier, « *scaiolle* » ou « *escaillole* », réalisé avec de la poudre de marbre et de la chaux. La mention de cette technique dans le prix-fait de la décoration de l'église des Carmélites de Marseille est intéressante à plus d'un titre. C'est une des rares indications relativement précise de ce type de décor et l'origine de ce nom est indiquée dans le texte : elle provient du fait que la pierre utilisée s'écaille avant même la cuisson. Ce décor est réalisé avec du marbre pulvérisé, « masté » avec de la chaux et appliqué sur une préparation de plâtre⁴⁸. Le stucateur, chargé de ce décor qui couvre l'ensemble des piliers de l'église et les murs du sanctuaire, est Jean-Antoine Lombard. Il avait été recommandé par Pierre Puget à Joseph Lieutaud en 1684⁴⁹, et avait réalisé le décor du chœur de la basilique de Saint-Maximin, en utilisant précisément

44 BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f° 48.

45 AD BDR, 65 H 34, devis, Bernardines de Marseille, 17 août 1734.

46 AMA, CC 776, f° 86v°, visite de Georges Vallon du 7 novembre 1739, cité par J. BOYER, 1972, *op. cit.*, p. 231.

47 AMA, FF 81, f° 390, réglementation sur la fabrication du plâtre, 13 oct. 1732; AMA, HH 8, *idem*, puis « Mémoire sur les abus commis dans cette fabrication », année 1785.

48 AD BDR, 361 E 178, f° 569v°-570v°, prix-fait, 13 juin 1691.

49 M. GIRAUD, « La vie de Joseph Lieutaud, Marseille », *Bulletin du Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de la France*, s. d., p. 200-256.

cette technique, pour un décor unique dans la région, par la finesse des entrelacs et des fleurs, tout comme par la rareté des paysages réalisés qui représenteraient les lieux visités par Marie-Madeleine en Provence. Son appartenance, en 1692, à la confrérie des peintres et sculpteurs de Marseille dans la première classe, aux côtés de Jean-Baptiste Olerys, avec lequel il travaille à Saint-Maximin et sur le chantier des Carmélites de Marseille, est un témoignage de la considération portée à cet art.

Les ferronniers/serruriers et les orfèvres

Les ferronniers, qui sont alors appelés serruriers, sont partie prenante dans la réalisation du mobilier religieux au XVIII^e siècle, que ce soit par des ajouts d'ornements en cuivre doré, ou pour installer des rampes, des balustrades, ou encore des appuis de communion. À Marseille, depuis 1684, les serruriers sont séparés des « taillandiers, forgerons, manescaux (maréchaux-ferrants) et selliers ». Ils travaillent dans le cadre d'une confrérie, placée sous le titre de Saint-Pierre-aux-Liens et installée dans l'église des Servites⁵⁰.

En dehors des grands noms, tels que les Forty et Colson, les serruriers constituent un monde de petits travailleurs, parfois payés à la journée, ou dont le rôle se limite à la fourniture des crampons pour fixer les marbres des autels. Les maîtres serruriers, par contre, réalisent des œuvres nécessitant à la fois une connaissance de la pratique artisanale et des qualités d'ornemanistes. Les grilles de la chapelle du Rosaire des Dominicains de Marseille constituent un témoignage de cet art : elles forment une véritable architecture, surmontée d'une croix encadrée de pots à feu, et rythmée par des pilastres corinthiens encadrant une porte marquée de l'insigne « IHS ». Par ailleurs, le serrurier peut se substituer au sculpteur quand le relief est traité au repoussé, comme sur l'autel, placé dans l'ancienne sacristie des Prêcheurs de Marseille, datant des années 1750 : il présente une gloire en métal doré, formée de rayons et du triangle trinitaire.

Les textes d'archives fournissent des noms d'artistes, plus ou moins connus, mais assez peu documentés : Saurel qui réalise « les coulisses du grillon du confessionnal » aux Bernardines de Marseille, Gaspard Février qui est l'auteur d'un appui de communion pour les Trinitaires réformés

⁵⁰ AD BDR, 384 E 34, f^o 709, délibération du 1^{er} oct. 1684, citée par G. REYNAUD, « Serruriers-ferronniers marseillais des XVII^e et XVIII^e siècles », *Cahiers du Comité du Vieux Marseille*, n^o 76, 1984, p. 249-252.

de Marseille, Boulle qui est également marchand de fer, André Gallien, maître serrurier, auteur, en 1702, des portes de fer « à la moderne » qui fermaient le sanctuaire de la Major, ou encore Pierre Dauphin qui réalise la balustrade devant le maître-autel de Saint-Sauveur de Marseille.

Les orfèvres constituent certainement le dernier corps de métier directement impliqué dans la réalisation de mobilier religieux. Leur rôle peut passer inaperçu, car l'essentiel de leurs œuvres a disparu, victimes de la préciosité du matériau employé. Pourtant le dépouillement des archives, et particulièrement des inventaires révolutionnaires, permet de retrouver un grand nombre de ces réalisations⁵¹. La rareté de leur profession conditionne les modes de travail des orfèvres et les conduit à travailler pour des édifices à l'extérieur des grandes villes : Joseph-Pierre Artaud, installé à Aix, fournit en 1694 un soleil pour l'église de la Roquebrussane, François Barral, également aixois, confectionne la châsse de Saint-Roch pour l'église de la Verdrière en 1730⁵². Lors de leur collaboration avec des sculpteurs, ils ne sont que rarement mentionnés, car ils sont des sous-traitants. C'est seulement au cours d'actes spécifiques, ou lors de conflits, que leurs noms apparaissent. C'est ainsi que l'on connaît Jean-Baptiste Beaumont, orfèvre de grande réputation, à qui François Caravaque avait donné un tabernacle orné de figures d'anges pour y faire estamper une plaque d'argent et qui avait détérioré l'ensemble⁵³. L'orfèvre Silbert est connu par l'acte où il s'engage à recouvrir de feuilles d'argent le modèle de Vierge du Carmel, réalisé par le sculpteur Jean-Jacques Clérion⁵⁴. Ces deux mentions témoignent de la discrétion qui caractérise le travail des orfèvres, ainsi qu'un manque de considération par rapport aux sculpteurs, à la fin du XVII^e siècle.

Les professions de ferronniers et d'orfèvres, profondément enracinées dans une pratique artisanale du métier, connaissent une évolution progressive, tout du moins pour leurs éléments les plus doués. Ainsi, la hiérarchie entre arts académiques et artisanat est battue en brèche par la montée en puissance, dans le sens de progression artistique et sociale, de quelques ferronniers et orfèvres. Christian Michel a d'ailleurs souligné l'émergence à Paris de certains orfèvres, à partir des années

51 AD BDR, 1 Q 571, « Tableau des dépouilles des églises du district de Marseille », s. d. ; AD BDR, 1 Q 661, « État des biens de la commune de Marseille. Églises et chapelles. An II ».

52 L. HONORÉ, *Peintres, sculpteurs, orfèvres, doreurs en Basse-Provence*, Toulon, 1927, p. 31.

53 AMM, FF 1179, rapport de l'Écritoire n° 65, du 6 juin 1692, mentionné par J. BILLIQUOD, 1958, *op. cit.*, p. 6.

54 AD BDR, 11 H 4, f° 283-285, mentionné par J. BOYER, 1953, *op. cit.*, p. 211.

1750, qui se voient attribués le statut d'artiste à part entière, glorifiés par des notices nécrologiques dans le *Mercure de France*⁵⁵. À Marseille, ce phénomène d'évolution du statut est particulièrement illustré par deux dynasties de ferronniers marseillais qui connaissent, au cours du XVIII^e siècle, une mutation de leurs modes de travail : les Forty et les Colson. Les Colson s'installent à Marseille en 1693 avec Henri Colson (1666-1739) qui y épouse la fille d'un maître serrurier, Guillaume Robert, dont il a deux fils, Guillaume (1703-1777) et Jean-Joseph (1708-1770)⁵⁶. Outre des ouvrages pour des balcons, le nom des Colson est mentionné en 1742 aux Prêcheurs de Marseille, où un des membres de la famille réalise un appui de communion, placé dans la chapelle de la confrérie du Rosaire, ainsi qu'une cloison de fer en 1754⁵⁷.

La fin des années 1750 constitue une période de transition, avec la réalisation du dais en fer forgé du maître-autel de l'église Saint-Laurent, remplaçant vraisemblablement le dais à baldaquin en bois doré réalisé par Albert Duparc en 1705⁵⁸. Avec cet ouvrage, Henri Colson quitte le statut d'artisan pour celui d'artiste. Son œuvre est mentionnée par la critique locale, et Jean-Baptiste Grosson écrit en 1771 que ce baldaquin « est une preuve des progrès de l'Art de la Serrurerie ». Quelques années plus tard, Michel de Léon s'exclame devant les mérites de l'artiste : « il est un des premiers qui ait sçu vaincre les difficultés de la matière qu'il employoit pouvait faire naître ; il est peu de morceaux qui puissent dans ce genre faire autant honneur au goût et à l'intelligence d'un pareil artiste que celui dont nous parlons »⁵⁹.

La famille Forty, autre dynastie marseillaise, connaît une progression similaire au cours du XVIII^e siècle. Elle est présente dans cette ville en 1705, avec l'arrivée de Gaspard Forty (1679-1758) qui y épouse également la fille d'un maître serrurier. De ce mariage naît Jean-François (1721-1789), lui-même père de Jean-Jacques (1743-1800) et de Joseph-François (né en 1745). Gaspard Fortis, considéré comme un « très habile serrurier », réalise la grille de communion des Prêcheurs de Marseille⁶⁰. C'est un véritable maître, ayant de nombreux ouvriers, tout comme Henry Colson. Son fils,

55 C. MICHEL, « Le goût contre le caprice : les enjeux des débats sur l'ornement au milieu du XVIII^e siècle », *Histoires d'ornement*, colloque, Rome, Villa Médicis, 2000, p. 207.

56 G. REYNAUD, 1984, *op. cit.*, p. 255.

57 AD BDR, 23 H 16, livre des comptes, (non folioté), 24 oct. 1742.

58 AD BDR, 357 E 194, f^o 475v^o, prix-fait, 14 sept. 1705.

59 BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f^o 45.

60 AD BDR, 23 H 1, f^o 247, ancien mémorial des actes du couvent, 1727.

Jean-François Forty se distingue par les ornements qu'il sculpte pour le maître-autel des Récollets de Marseille, entre 1726 et 1730, jugés comme étant « d'un excellent goût », de même que la table de communion qu'il réalise pour cette église⁶¹. Le maître-autel des Bernardines de Marseille, sculpté par le marbrier Dominique Fossati, pour lequel il réalise des ornements en bronze doré en 1755, le place définitivement dans le rang des artistes. Son ouvrage fixe « l'attention des connaisseurs par l'élégance du dessin, le choix des objets et leur fini »⁶², et semble déterminer l'évolution de sa carrière. En 1765, Jean-François Forty s'installe à Paris où il publie des dessins d'œuvres de serrurerie. La promotion du ferronnier comme dessinateur est faite. Son fils, Jean-Jacques Forty, devient d'ailleurs l'élève de Vien, et il est reçu à l'Académie en 1791. Il est certainement l'auteur du dessin pour les Chartreux de Marseille, signé « J.-J. Forty ». Les ferronniers passent ainsi de l'artisanat à une forme d'art qui sera qualifiée, au XIX^e siècle, d'arts décoratifs. Ces artistes sont capables de proposer des dessins, des compositions, ce qui fait dire au comte de Caylus à propos de la profession de l'argenterie : elle n'a « pas seulement la fonte des métaux et le marteau pour objet ; si elle n'y joignait le dessin et le génie de la sculpture, elle serait réduite à peu de chose »⁶³.

Les marbriers

L'arrivée de marbriers à Aix et à Marseille, autour des années 1690, modifie les chaînes de productions qui s'étaient progressivement mis en place. L'importation d'œuvres italiennes, essentiellement génoises, connaît alors un certain développement, grâce à l'action d'intermédiaires capables de susciter une demande. Un changement de goût, préparé par des décennies d'importations rares mais exemplaires et par la politique royale, fait progressivement préférer le marbre au noyer jusqu'alors prédominant. Le bel équilibre entre sculpteurs sur bois, menuisiers et peintres est rompu, et entraîne la mise en place d'un nouveau « réseau de chaînes de coopération »⁶⁴ impliquant des exploitants marbriers, des marchands, des ouvriers spécialisés et des sculpteurs.

61 BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f° 80.

62 J.-B. GROSSON, *Almanach historique de Marseille*, Marseille, 1771, t. 2, p. 86.

63 C. MICHEL, 2000, *op. cit.*, p. 206, cite le comte de Caylus.

64 H.-S. BECKER, 1982, rééd. 1988, *op. cit.*, p. 58.

Une réglementation royale

La politique royale menée tout au long du XVIII^e siècle n'est pas sans répercussions sur la commande religieuse à Marseille et à Aix. Il est important de rappeler qu'elles en sont les grandes lignes à la suite des études de Geneviève Bresc-Bautier⁶⁵. À partir de 1700, l'exploitation, la commercialisation et la circulation du marbre est fortement réglementée, et les particuliers ont alors obligation de demander au roi l'autorisation d'exploiter les carrières. Par ailleurs, les magasins du roi ont le monopole de la commercialisation et vendent les marbres qui n'ont pas été retenus pour les Bâtiments du Roi. Les couvents, les paroisses et les particuliers y achètent des blocs de marbre, au prix fixé par le Surintendant des Bâtiments. Le texte royal ne semble pourtant pas avoir été enregistré par le Parlement de Provence car il ne s'en trouve pas de trace, ce qui explique peut-être une certaine distance entre la législation et la pratique, à Marseille et dans les environs. La législation, il est vrai très exigeante, prend appui sur la direction des Bâtiments du roi qui organise en 1712 un service des marbres devant permettre des achats à meilleur compte et de meilleure qualité. Il assure également un contrôle de la production, des importations et des exportations. À la tête de ce service se trouve le contrôleur général des marbres du royaume, aidé par des contrôleurs et des inspecteurs qui travaillent sur les lieux de production et dans les grands ports. Ils ont pour rôle de préempter les plus beaux blocs, d'interdire l'entrée des marbres étrangers sans autorisation, et la sortie illégale de certains marbres. Comme ses confrères de Bordeaux et de Rouen, l'inspecteur de Marseille envoie copie de toutes les déclarations de transport au contrôleur général. Le premier à occuper cette fonction est le sculpteur Jean Caravaque, remplacé par Audibert, Rey en 1763, et Bertrand en 1782⁶⁶. Il semble que les inspecteurs marseillais laissent l'exploitation des carrières de Provence se faire en toute liberté, se contentant simplement d'expédier quelques blocs à Paris.

Tarlet, contrôleur général arrive à Marseille en septembre 1712, et le commissaire général des galères, Blondel de Juvencourt, lui adjoint Jean Caravaque, alors sculpteur du roi à l' Arsenal. Le 1^{er} octobre 1712,

65 G. BRES-C-BAUTIER, H. DU MESNIL, « La politique royale du marbre français (1700-1789) », *Colloque sur les ressources minérales et l'histoire de leur exploitation, Congrès national des Sociétés savantes*, Grenoble, 1983, p. 425-442 ; « Le Marbre du roi : l'approvisionnement en marbre des bâtiments du roi, 1660-1715 », *Eigteenth century Life*, vol. 17, mai 1993, p. 44-45.

66 E. BONNEL, « Inspection des marbres de Marseille », *Marseille*, n° 36, 1958, p. 31-34.

est rédigé un mémoire qui dresse un état des carrières de la région, décrivant les caractéristiques des exploitations, ainsi que leur rentabilité. Ce travail, qui se poursuit sur l'ensemble du territoire, met l'accent sur la découverte de nouvelles carrières. Une carrière est particulièrement remarquée par Claude Tarlet, qui recommande fortement de l'exploiter pour tirer des blocs de grande taille, ce qui est peu fréquent en Provence : elle appartient à Monsieur de Galifet, seigneur du Tholonet et habitant Aix. C'est une « brèche en cailloux jaunes, gris de souris, rouge, couleur d'agate et traversé de quelques petites veines blanches ». Une nouvelle inspection réalisée en 1737, par Jean Tarlet, fils de Claude Tarlet, indique que c'est le seul marbre de Provence à être encore exploité pour le compte du roi, comme le confirme d'ailleurs des chambranles, des tables et des cheminées dans les palais royaux.

Dans le contexte de mise en valeur et de défense du marbre français, l'importance des marbres italiens en Provence doit être soulignée. Les échanges fréquents entre Gênes et Marseille⁶⁷ permettent une bonne circulation de ces marbres. Marseille apparaît ainsi comme le centre du commerce du marbre pour la France, aussi bien pour ceux provenant d'Italie que d'Espagne. D'autre part, et dans une moindre mesure, c'est le lieu d'exportation des marbres français vers l'Italie. Dans les années 1680/90, un billet de Pierre Puget, certainement destiné au sculpteur Daniel Solaro, vante les qualités d'un marbre local, semblable à la brocatelle d'Espagne et de l'albâtre, dont on peut tirer des colonnes. Il s'agit certainement du marbre de Trets, ainsi que d'une carrière que Puget avait découverte à Marseille⁶⁸.

Familles et individus : diversité de la profession

Le terme de marbrier, qui apparaît encore moins précis que celui de sculpteur, possède un sens large : marbrier « se dit autant des compagnons scieurs, tailleurs et polisseurs, qui travaillent en marbre aux moulures et saillies d'architecture, que du maître qui les conduit et entreprend les ouvrages »⁶⁹. Il est vrai qu'à l'intérieur du métier existe une forte répartition du travail : le même marbrier ne s'occupe

67 F. FABBRI, *Tangenze nella cultura e nelle presenze artistiche fra il territorio della Repubblica di Genova e le regioni della Francia sud-orientale : XVII^e-XVIII^e*, tesi, Facoltà di lettere e filo, Genova, 1998.

68 Letter citée par K. HERDING, *Pierre Puget, das Bildnerische Werk*, Berlin, 1970, p. 225.

69 N. CHOMEL, *Dictionnaire œconomique*, Paris, 1732, p. 91.

pas toujours du transport du marbre, de la taille et de la pose. Pour les Bernardines de Marseille, c'est un certain César Félicien qui est chargé de paver l'église et de poser les autels⁷⁰ : il est nommé « poseur », tandis que d'autres, sur le chantier, sont qualifiés de « polisseurs ». Le marbrier qui signe ce prix-fait, Dominique Fossaty, n'est d'ailleurs pas en permanence sur le chantier, aussi nomme-t-il un « meneur d'œuvre », un certain Seze, qui surveille les travaux entre 1756 et 1759⁷¹. De plus, les marbriers sont tenus, par la structure même du mobilier en marbre, de travailler avec des maçons. La présence dans un même local, appartenant aux Carmes déchaussés de Marseille, de Fossaty marbrier, d'Enbusse menuisier et de Barbareux serrurier⁷², témoigne de cette complémentarité nécessaire.

Le travail du marbrier pour mettre en forme le marbre est également très divers. La différence est grande entre un André Marquety, « sculpteur et marbrier » qui revêt de marbres deux salles de bains en 1730⁷³, et Dominique Fossati en charge de grands chantiers, intégrant de la sculpture en ronde-bosse. Les marbriers les plus qualifiés ont une pratique du métier proche de celui des sculpteurs, et parfois les textes les désignent comme tels. Pourtant leurs noms n'apparaissent jamais dans les délibérations du corps des peintres et sculpteurs. Cet état de fait est peut-être le résultat d'une certaine méfiance de la part des sculpteurs implantés dans la région, ne voyant pas d'un très bon œil l'arrivée de cette concurrence. Cette volonté de protectionnisme n'est certainement pas la seule raison de l'absence des marbriers dans les confréries : il faut certainement considérer le peu d'intérêt que présentait pour eux l'entrée dans un corps, dont nous avons perçu le déclin à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, astreignant de plus au paiement de cotisations.

Par ailleurs, la spécificité du travail du marbre disparaît au cours du siècle. Les sculpteurs locaux s'associent tout d'abord avec des marbriers, puis travaillent eux-mêmes le marbre. Honoré Fossé, chargé du maître-autel de Saint-Sauveur d'Aix, s'associe avec André Perrache, marbrier. Ils s'engagent tous les deux à fournir un échantillonnage pour le choix des marbres : « ils donneroient des montres de diverses couleurs à messieurs du chapitre pour être à leur choix de les appliquer comme ils le jugeront

70 AD BDR, 65 H 10, livre des comptes, 30 août 1756.

71 AD BDR, 65 H 19, livre des comptes, années 1756/59.

72 AD BDR, 16 H 21, f° 28, délibérations capitulaires, 25 sept. 1783.

73 AMA, CC 762, f° 369, prix-fait, année 1730.

à propos »⁷⁴. De même, Antoine Duparc, sur le chantier de Coutances, se fait aider par Pompei Franchi, originaire de Masso de Carrare⁷⁵.

Les marbriers, assez peu présents à la fin du XVII^e siècle, prennent une place prépondérante au cours du XVIII^e siècle. La famille qui semble monopoliser les plus grandes commandes, s'associant ou sous-traitant parfois, est celle des Fossati. Originaires du Tessin, ils s'installent dans l'Europe entière : des Fossati sont connus aussi bien en France qu'en Italie, notamment à Rome. Le premier membre de la famille à s'installer à Marseille est Sylvestre Fossati, fils de Fabricia Contestable, appartenant à une autre grande famille de marbriers. Il épouse à Marseille Anne-Marie Gavitte, dont il a cinq enfants : Dominique et Pierre, marbriers et sculpteurs, ainsi que trois filles qui retourneront en Suisse ou en Italie pour se marier. Sylvestre Fossati, dont le point d'ancrage est Marseille, travaille pour une large région : en 1697, il est à Perpignan pour le mausolée de M^{sr} de Habert, puis en Avignon en 1705, pour travailler au maître-autel de l'église Saint-Didier. En 1710, il est à Château-Neuf de Gadagne pour le mausolée de Charles-Félix de Galéan ; en 1717, à la chartreuse de Montrieux pour le mausolée de Cosme III de Valbelle. En 1719, il est à Montpellier pour le socle de la statue équestre de Louis XIV. Après la peste de 1720, il semble travailler pour Marseille et sa région. Il réalise une cheminée pour M^{sr} de Belzunce, qui lui commande par la suite le tombeau de Jean-Baptiste de Gault à la Major de Marseille. Il est également chargé de décorer la villa de Madame de Simiane, aux bords de l'Huveaune.

Son fils Dominique développe l'entreprise familiale. Il s'associe rapidement avec Dominique Magnani pour le commerce du marbre dans les années 1730. Il prend la suite de son père en se rendant en 1734 sur le chantier toujours ouvert de la chartreuse de Montrieux, avec Antoine Duparc. Il travaille également pour M^{sr} de Belzunce, et réalise le retable de la chapelle du *Corpus Domini* de la Major, l'autel de Saint-Serenus, et rénove le monument de Saint-Lazare. Outre ces commandes locales, il effectue de nombreux déplacements vers Grasse, Forcalquier, Martigues, Fayence, Vannes et Gap. Il décède en 1792, et sa dernière œuvre connue reste la fontaine à obélisque pour la place Latour à Marseille.

Par ailleurs, les archives mentionnent de nombreuses œuvres commandées à des Fossati, sans que le prénom ne soit mentionné : en

⁷⁴ AD BDR, 2 G 1841, prix-fait, 9 mai 1719.

⁷⁵ Il aurait réalisé l'autel de la chapelle de l'Hôtel-Dieu (Arch. de l'Hôtel-Dieu citées par J. BILLIQUET, « Un sculpteur marseillais, nomade au XVIII^e siècle : Antoine Duparc », *Bulletin officiel du musée du Vieux-Marseille*, janv.-mars 1937, *op. cit.*, p. 10).

1748 un autel pour la chapelle Saint-Elme à Saint-Laurent, en 1782 des travaux pour l'église de la Visitation de Marseille, puis en 1785 la chaire des Carmes déchaux de Marseille. Il est alors difficile de savoir s'il s'agit de Dominique, de Jean-Baptiste Fossati, fils de ce dernier, ou de son cousin Christophe, actif à Marseille de 1773 à 1785. Un autre membre de la famille est présent à Marseille autour de 1758. Il s'agit d'un certain Philippe Fossati qui achète, lors de la vente des effets des héritiers de Pierre Puget, deux têtes de marbres attribuées au Bernin⁷⁶.

Outre cette famille prédominante, d'autres noms apparaissent : Marc-Antoine Contestable, parent des Fossati, Dominique Magnani qui leur est fréquemment associé et travaille avec son fils Horace, Ferdinand Busi, son successeur, originaire du diocèse de Milan, François-Marie Busi, un cousin, ainsi qu'un parent, François-Marie Rossi, sculpteur. On peut noter également la présence de Ricciardi, de Galiano Manesculchi, de Pierre Montedony, des Casella ou Gazelle, parmi lesquels Joseph-Antoine, Jean-Baptiste et Dominique. Enfin des noms français, peut-être francisés, apparaissent : tels que Regnier et Clément, maîtres marbriers à Marseille, qui sculptent le maître-autel des Minimes d'Aix, Pierre Duplessis qui travaille pour les Récollettes de Marseille en 1742.

Face à ces familles italiennes, fortement implantées dans la région, les sculpteurs marseillais et aixois sont amenés à se diversifier et se tourner vers le marbre. Cette transition est particulièrement réussie dans le cas d'Antoine Duparc. Par ailleurs, il faut souligner qu'une forte tradition, dans la lignée de Pierre Puget, incline les artistes locaux à utiliser ce matériau. La famille Veyrier est sans conteste la plus représentative : elle est la première à diffuser l'emploi du marbre, mais disparaît tôt dans le XVIII^e siècle⁷⁷. Christophe Veyrier, qui part à Gênes avec Pierre Puget en 1663, est de retour en Provence vers 1670, il reçoit alors de nombreuses commandes d'œuvres en marbre, telles que des bustes et des sculptures pour l'église Saint-Jean-de-Malte en 1682, puis pour l'église paroissiale de Trets en 1686. Il est alors remplacé par ses neveux, Lazare, Félix et Thomas qui continuent dans cette lignée. Par ailleurs, la nomination de Christophe Veyrier à la charge de directeur de l'atelier de sculpture de l'Arsenal de Toulon, à partir de 1686, lui ouvre une nouvelle dimension dans son travail et lui permet d'être en contact

⁷⁶ AMM, FF 101, inventaire et vente, 15 sept. 1758.

⁷⁷ K. HERDING, 1989, *op. cit.*, p. 73-124 ; S. Chabre, *Un sculpteur dans l'ombre d'un génie : Christophe Veyrier (1637-1689)*, mémoire de maîtrise d'Histoire de l'Art, Université de Provence, 2001.

avec des marbres prestigieux, comme ceux de Leptis Magna, arrivés par bateau de Tripoli en 1688, et qu'il doit « préparer » avant de les envoyer à Paris⁷⁸.

Un phénomène mal appréhendé : les religieux artistes

Dans cette répartition du travail où les réseaux familiaux et l'appartenance à un métier constitué apparaissent importants, le rôle que peut jouer une structure n'empruntant pas les mêmes canaux pour la commande doit être souligné. L'intervention de religieux, qu'ils soient artistes ou artisans, brouille quelque peu la compréhension traditionnelle du travail. Ils n'appartiennent pas à des confréries, ne font pas l'objet de rémunération, et peuvent être envoyés dans différentes villes de France ou même d'Europe, en fonction d'une décision relevant d'un supérieur ; de plus ils sont entièrement soumis aux directives du client. Cette pratique, fréquente chez les Jésuites, particulièrement dans le choix des architectes à la suite du Père Martellange, se retrouve dans d'autres ordres religieux, même si parfois de manière plus ténue. Ainsi, l'ordre des Prêcheurs, particulièrement sous le généralat du Père Anthonin Cloche, favorise la mise en valeur des artistes dominicains. On compte parmi eux des peintres comme le frère André ou Jean-Baptiste Monnoyer, des architectes comme le frère François Romain⁷⁹. Ces religieux passent de couvent en couvent, soit pour les embellir, soit pour s'y former.

Sans suivre un parcours aussi exceptionnel, nombreux sont les religieux qui participent à la décoration de leur église. Pour dorer la chaire à prêcher, installée dans l'église des Dominicains de Marseille, le prieur du couvent, fait appel à deux religieux, l'un d'Avignon, l'autre de Saint-Maximin. Saint-Maximin, où le chantier mis en place à la fin du XVII^e siècle, témoigne d'une vaste entreprise menée à bien, en grande partie, par des religieux⁸⁰.

78 F. DE CATHEU, « Les marbres de Leptis Magna dans les monuments français du XVIII^e siècle », *BSHAF*, 1936, p. 54, note 3.

79 C. MARRIONEAU, 1878, *op. cit.* ; M.-D. Constant, 1931, *op. cit.* ; B. MONTAGNES, 1987, *op. cit.*, p. 277 ; J. MESQUI, *Le pont avant le temps des ingénieurs*, Paris, 1986.

80 L. ROSTAN, « Le frère Vincent Funel, sculpteur », *Revue des Sociétés Savantes des Départements*, t. IV, 1886, p. 211 ; É. MOTTE-ROFFIDAL, P. AMARGIER, *Les stalles et la chaire de la basilique de Saint-Maximin*, Marseille, 2000.

La vie artistique provençale est par ailleurs animée par la personnalité du frère convers Joseph-Gabriel Imbert⁸¹. Ce Marseillais, né en 1666, reçoit une formation de peintre et devient à Paris l'élève de Van der Meulen et de Charles Le Brun. Il enseigne la peinture à Joseph Duplessis, Adrien Manglard et Étienne Parrocel, et entre tardivement dans l'Ordre en 1703. Sa participation à la vie artistique ne se limite pas au cadre des chartreuses (dont celle de Montrieux), puisqu'en 1719 il lui est demandé un dessin pour le socle de la statue équestre de Louis XIV à Montpellier, réalisée par Sylvestre Fossati. Claude-François Achard le considère d'ailleurs comme un artiste complet qui se serait formé à Rome et aurait été le maître d'Antoine Duparc⁸². À sa mort, sa notice est confiée à l'architecte Claude Dageville, membre de l'Académie de Marseille, ce qui témoigne de son implication totale dans la vie artistique locale.

Chaque ordre religieux favorise donc ses propres artistes. Aux Capucins de Marseille, c'est le frère Bernard qui décore le couvent dans les années 1710, s'inspirant de gravures décrivant la vie des premiers religieux de la réforme capucine⁸³. Les Minimes, dont le couvent de Mane est en pleine réfection, font venir de Marseille le frère Michel Arouet qui avait réalisé les stalles du couvent de la Trinité des Monts à Rome⁸⁴, pour mettre en place le même type de mobilier.

Cette préférence des prieurs de couvent, pour des artistes issus de leur cercle restreint, est certainement motivée par des raisons économiques, tout comme par un sentiment de sécurité. Cette même démarche conditionne l'attribution quasi-systématique des commandes pour les couvents à un nombre restreint d'artistes laïcs, tout du moins jusqu'aux années 1730. Pour la peinture, il est indéniable que deux peintres, Michel Serre et Barthelemy Chasse à Marseille, monopolisent les commandes jusqu'à la peste de 1720. Pour la sculpture également, certains noms sont récurrents : Joseph Bergeron, menuisier, travaille ainsi pour les Dominicains et les Dominicaines de Marseille. Ces seuls travaux connus témoignent de son implantation dans cet Ordre : en 1706 il réalise le retable de la confrérie du Rosaire des Dominicains, puis entre 1727 et 1729, il travaille pour le chœur de cette même église. En 1733, ce sont les Dominicaines qui font appel à lui pour réaliser la chaire à prêcher.

81 M. DUBOIS, « Un artiste peintre marseillais ignoré, Joseph-Gabriel Imbert, chartreux, 1666-1749 », *Provincia*, t. 12, 1932, p. 214-230.

82 C.-F. ACHARD, *Dictionnaire de la Provence et du Comté Venaissin*, 1785, p. 582.

83 M. DUBOIS, « Le couvent des Capucins de Marseille de 1578 à 1790 », *Provincia*, 1925, p. 53-94.

84 J. ROUGE, 2002, *op. cit.*, p. 65.

Pourtant, s'il existe une véritable préférence de certains Ordres pour des peintres ou des sculpteurs tels que François Bernard ou Albert Duparc, on ne peut parler d'artistes véritablement attirés. Par ailleurs, cette spécificité de la commande religieuse s'estompe au cours du siècle, et Antoine Duparc est un des derniers représentants de ces sculpteurs entièrement attachés à la production d'œuvres religieuses. Il continue comme son père à participer aux grands chantiers religieux : il travaille pour la basilique de Notre-Dame de la Garde, pour les Carmes et la paroisse Saint-Ferréol à Marseille, pour la cathédrale Saint-Sauveur à Aix, pour les Prêcheurs et l'église Saint-Martin à Marseille. Mais déjà s'amorce une évolution : il quitte plusieurs années la Provence pour l'Espagne, se rend en Italie en 1733, tente de se diversifier vers des commandes publiques, pour finalement quitter définitivement Marseille et Aix pour Coutances, en 1750.

Un métier en évolution

L'ambiguïté qui règne autour du terme générique de sculpteur, parfois précisée par la mention de la matière traitée, est due à la place que ce dernier occupe dans la production artistique. Le métier de sculpteur ne consiste pas dans la pratique unique de la mise en forme du matériau, il recoupe des réalités aussi diverses que le travail de concepteur, de maître d'œuvre et d'architecte, d'expert et de marchand. Par ailleurs, l'apparition de l'Académie de Marseille et de l'École de dessin d'Aix, au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, bouleverse profondément les rapports des artistes entre eux, tout comme elle élargit le champ de diffusion des formes et des idées.

La place du sculpteur

La même dénomination de sculpteur peut recouper des pratiques du métier diamétralement opposées. La cristallisation la plus visible de ces différences se fait certainement entre le métier de sculpteur à Marseille et Aix, et celui pratiqué dans l'arrière-pays où il consiste essentiellement à charpenter des bancs d'église et effectuer des réparations. Il est d'ailleurs probant que les sculpteurs de villages les plus doués, comme les Veyrier, aillent pratiquer leur métier dans les grandes villes, et que les villages fassent appel à des sculpteurs urbains pour des projets de quelque importance. Pourtant cette pratique artisanale du métier de sculpteur existe également dans les villes, accentuée certainement par la confusion

qui règne entre les dénominations de sculpteur et de menuisier à la fin du XVII^e siècle. Au-delà de la question artiste-artisan, il est important d'appréhender le rôle très divers des sculpteurs. Leur place en tant que concepteur, maître d'œuvre, marchand et expert doit être perçue comme une facette parfois inséparable de leur travail. L'image d'un artiste, voire d'un artisan, occupé uniquement par ses réalisations en atelier ne constitue pas le reflet des modes de travail des sculpteurs du XVIII^e siècle à Marseille et Aix. Par contre, la diversité de leurs activités, que l'on pourrait parfois imputer à un certain opportunisme, est le témoignage d'une capacité d'adaptation à l'évolution du travail, et une parfaite intégration dans les modes de réalisation d'œuvres d'art, que ce soit en amont par la recherche de matériaux, ou en aval par le rôle d'expert.

Concepteur

Les dessins constituent indéniablement des témoignages de la place du sculpteur : la réalisation, ou non, du dessin par l'artiste choisi pour sculpter l'ouvrage, est le signe de sa capacité, ou comprise comme telle, à concevoir une œuvre. La fin du XVII^e siècle accorde une grande importance à l'unité entre le concepteur du projet et l'artiste chargé de sa réalisation, qu'il soit menuisier ou sculpteur. En 1694, François Bernard, chargé du retable de la chapelle Saint-François de Paule aux Minimes de Marseille, propose un dessin en même temps qu'il signe le contrat. Il en réalisera un second, suite aux remarques formulées lors d'une délibération¹. Le dessin est alors élaboré conjointement par le sculpteur et le commanditaire, car le projet, transcrit sur papier, fait rarement l'objet d'une acceptation totale, mais sert plutôt de base à des discussions.

Pourtant cette union entre concepteur et exécutant, qui semble être de règle, est parfois rompue par certains Ordres religieux qui fournissent eux-mêmes les dessins. L'implication du clergé régulier dans la mise en place de programmes décoratifs, qu'il s'agisse des généraux, des prieurs ou bien d'artistes, se retrouve dans la conception même de l'œuvre à réaliser. L'artiste est parfois réduit à être la main qui sculpte, même si une certaine liberté dans l'interprétation lui est permise. Pour la chaire de Saint-Jean-Baptiste-du-Faubourg à Aix, le dessin est présenté par les doctrinaires. Le prix-fait² précise que les religieux choisissent

1 AD BDR, 363 E 210, f^o 3-4v^o, prix-fait, 22 juin 1694.

2 AMA, GG 144, prix-fait, 9 oct. 1704; prix-fait, 21 oct. 1705.

l'iconographie et laissent le sculpteur Jean-Baptiste Rambot seul juge des éléments décoratifs à choisir, car certainement bien plus au fait des ornements qui conviennent.

L'artiste, à la fois concepteur du projet et exécutant, est également dépendant du client quant au choix de l'iconographie. Pour la cuve de la chaire à prêcher des Accoules, la confrérie du *Corpus Domini* demande qu'elle soit ornée de bas-reliefs représentant « les misteres du St Sacrement dont messieurs du chapitre de ladite esglise en fourniront le dessain audit entrepreneur »³. Il semble alors, particulièrement jusqu'à la moitié du siècle, que pour l'artiste, le rôle de concepteur se concentre autour de l'aspect général de l'œuvre : il propose la structure et les ornements encadrant les images, mais les tableaux, qui doivent y être intégrés, font l'objet d'une conception indépendante. Il en est de même pour le dessin de la chaire des Dominicains de Marseille en 1689, le sculpteur fournit le dessin de l'ensemble, mais le dessin de la figure de la *Foi*, devant supporter la cuve, est donné par un des religieux du couvent, docteur en théologie⁴. Le rapport étroit qui unit alors concepteur et exécutant semble de fait limité par la large action des clients, d'autant plus lorsqu'ils appartiennent au clergé régulier.

Cette dichotomie entre artiste-exécutant et artiste-concepteur s'accroît au cours du XVIII^e siècle. Les sculpteurs doivent partager ce rôle avec d'autres, qu'ils soient peintres, ornementalistes ou ferronniers, comme les Serre, Toro, Capelle, Forty qui fournissent des projets qu'ils ne réaliseront pas. L'écart entre les sculpteurs se concrétise alors autour de ces projets : une limite différentielle s'instaure entre ceux qui sont à même de proposer des dessins, les concepteurs, et ceux relégués dans le simple emploi de « main ». Cette distinction augmente certainement la valeur artistique de celui qui réalise le dessin, mais crée par là-même un désir d'unité que l'on peut constater chez Antoine Duparc, lorsqu'il écrit, en parlant de son dessin pour l'autel du Saint-Sacrement de la Major : « on ne pourra le faire exécuter par personne autre que par moi »⁵. Cette affirmation qui dépasse, semble-t-il, le simple désir financier, recoupe bien la volonté de réaliser dans la matière un projet conçu sur le papier.

3 BMM, Ms 1177, f^o 28, Comptes, août 1698.

4 AD BDR, 380 E 185, f^o 869, prix-fait, 29 août 1689.

5 M. du Vieux-Marseille, inv. AF 563., projet, 12 janv. 1747.

Maître d'œuvre et architecte

Le sculpteur, qu'il travaille le bois ou le marbre, est la plupart du temps considéré comme un maître d'œuvre, puisqu'il a charge de toute l'organisation du chantier. La fourniture du matériau par le client ou par le sculpteur est à cet égard un premier signe révélateur. Les prix-faits, qui traitent du matériau en tant qu'élément de la négociation, précisent le statut du sculpteur responsable de la fourniture de la matière première, et donc de sa qualité. L'apport des matériaux par les sculpteurs apparaît comme le cas le plus fréquent. En 1697, pour la chaire à prêcher de Notre-Dame des Accoules⁶, Albert Duparc doit fournir le bois, matériau principal, mais également les « barres de fer, graise pour tiran, et autres ferronneries utiles et nécessaires à ladite chaire tant par dedans que par d'heors ». L'approvisionnement exclut cependant généralement le gros œuvre de maçonnerie. Lorsque François Bernard s'engage à prendre en charge le chœur des Minimes de Marseille, il promet d'apporter aussi bien les différents bois que la ferronnerie, les plâtres et la main d'œuvre, y compris les maçons pour la mise en place du mobilier⁷. Par contre, si les travaux nécessitent de creuser le mur ou le pavement de l'église, les frais seront couverts par le couvent. Cette séparation entre le travail du sculpteur et du maçon est quasi systématique. Il semble donc que le pouvoir des sculpteurs s'arrête à la maçonnerie, et qu'il faille les considérer comme des « maîtres dans œuvres », par opposition à ceux qui travaillent le gros œuvres et les ouvrages hors œuvres.

De même, en 1740, Jean-Baptiste Guerillon, maître menuisier, passe avec les religieuses de Saint-Sauveur de Marseille un contrat représentatif de cette prise en charge totale de l'ensemble de la décoration et du mobilier en bois⁸ : il s'engage à défaire le vieux mobilier et à mettre en place les stalles des religieuses, ainsi que celle de l'abbesse « distinguée par ses sculptures et embelissements particuliers », un lutrin avec armoires à sa base et roulettes, des lambris autour du chœur et un retable à pilastres. Dans ce prix-fait il lui est également demandé de fournir « toute la serrurerie » et les clefs de chaque armoire, le tout devant être fait « de main de maître ». Ce travail, que l'on pourrait qualifier d'architecte d'intérieur, est très large car il englobe la totalité du chantier. Lorsque le mobilier est de grande taille, le sculpteur a également

6 AD BDR, 357 E 188, f^o 127-129, prix-fait, 2 mars 1697.

7 AD BDR, 32 H 3, f^o 89-90, prix-fait, 22 juin 1694.

8 AD BDR, 61 H 63, prix-fait, 24 mars 1740.

la responsabilité des échafaudages, tout comme le choix « des mains de maîtres et manœuvres ». Le sculpteur se voit également tenu pour responsable de tout ce que pourront faire les ouvriers, et les réparations éventuelles sont à sa charge. Le sculpteur, chargé par les Récollettes de Marseille de réaliser un tabernacle composé de six colonnes et surmonté d'une gloire, est ainsi qualifié d'« entrepreneur », car il est responsable de l'ensemble du chantier et non uniquement des sculptures⁹.

Ce travail de maître d'œuvre existe de la même manière chez les marbriers, particulièrement chez les plus influents d'entre eux comme Christophe Fossati. Les archives des religieuses de Saint-Sauveur de Marseille pour l'année 1782 témoignent de l'importance de ce marbrier, impliqué dans la complète mise en place du mobilier¹⁰ : au cours de cette année, Christophe Fossati pave l'église, fournit les marches pour accéder à l'appui de communion. Il est également chargé de la dépose de tous les marbres de l'ancienne église, de leur chargement en chariot et de leur décharge dans la nouvelle église, de leur pose et de leurs réparations et ajustements. Quant au maître-autel, l'abbesse lui demande « en un mot de le ranger avec tout le bon goût dont il est capable » et de « parer le sanctuaire ». Il s'engage à mettre de plus en place deux bénitiers en forme de coquille, une plaque de fontaine et deux consoles. Sont à sa charge tous les matériaux nécessaires, mais surtout il s'engage à « réparer sa vie durant les ouvrages qu'il aura fait ou placé ». Le travail de maître d'œuvre se double alors d'un contrat d'entretien.

Par ailleurs, le fait que certains sculpteurs les plus en vogue soient appelés « sculpteur et architecte » ou encore « entrepreneur » constitue un témoin fort de l'évolution de leur statut. L'appellation d'architecte, quoique rare, semble importante pour les sculpteurs privilégiés qui en bénéficient : dans le prix-fait qu'il signe pour la chaire à prêcher de l'église des Accoules, Albert Duparc fait noter en renvoi la mention d'architecte¹¹, comme si cet oubli constituait un réel manque pour le statut qu'il veut occuper. Cette dénomination n'est pas régie par une pratique du métier à l'intérieur d'un corps, et la seule mention officielle existante est celle d'architecte de la province ou d'architecte attiré de la ville. Le qualificatif d'architecte semble donc être attribué en fonction de la capacité du sculpteur à régir un chantier important. Il recoupe parfois une véritable expérience architecturale, non pas dans le sens

9 AD BDR, 74 H 19, prix-fait, 23 mars 1720.

10 AD BDR, 61 H 62, f° 18, comptes des bâtiments neufs, année 1782.

11 AD BDR, 357 E 188, f° 127-129, prix-fait, 2 mars 1697.

de construction d'un édifice complet, mais plutôt de participation à un programme déjà existant. Bien entendu, l'exemple d'un Pierre Puget présent sur de nombreux chantiers, et particulièrement celui de la Vieille Charité de Marseille, glorifié dès 1752 par le Père Bougerel, ne pouvait que susciter des vellétés de la part des sculpteurs les plus doués à participer à des travaux d'architecture, et ce pas uniquement sur le papier.

L'accession à la pratique du métier d'architecte semble donc être le résultat d'une formation sur le tas. Albert Duparc propose, en 1696, des dessins pour la façade de la cathédrale de Toulon. À partir de cette date, les archives le déclarent architecte, que ce soit pour le maître-autel des Augustins de Marseille, le baldaquin de l'église Saint-Laurent, ou lors de sa participation à des expertises d'architecture. Son inventaire après décès mentionne d'ailleurs quelques ouvrages de base, que ce soit le *Traité* d'Alberti ou le *De l'architecture* de Vitruve¹². Son fils Antoine suit la même voie, et lors de la signature du prix-fait du maître-autel de Saint-Martin, il est également appelé « sculpteur et architecte »¹³, en raison certainement de son prestige, et des expertises qu'il avait effectuées sur des bâtiments quelques années plus tôt¹⁴.

L'emploi de ces maîtres sculpteurs et architectes sur des chantiers même de faible importance, comme Caravaque qui réalise deux bénitiers pour la cathédrale de Marseille¹⁵, est tout à fait significatif. Cette appellation apparaît tout d'abord comme un faire-valoir, non seulement pour l'artiste mais également pour sa clientèle. Par ailleurs, la conception même du mobilier religieux comme une architecture semble pouvoir gratifier son auteur du nom d'architecte. Lorsque le sculpteur Jean Caravaque se rend à Perpignan pour la réalisation du mausolée de M^{gr} Habert de Montmort, il en parle comme d'une « architecture », alors qu'il s'agit d'un ouvrage de faible élévation¹⁶. Il semble donc que la notion d'architecture ne doive pas être considérée sous une acception d'édifice pouvant accueillir des hommes, mais bien comme un monument important. Il ne s'agit donc pas de la notion d'entrée d'un corps vivant dans un bâtiment tel que nous l'entendons, mais d'une vision tridimensionnelle pure. On comprend mieux alors que le nom d'architecte soit donné à tout

12 AD BDR, 2 B 828, Inventaire après décès d'Albert Duparc, 5 juil. 1721.

13 AD BDR, 360 E 162, f^o 222, contestation, 7 mars 1746.

14 AMM, contrôle des mandats, mentionné par J. BILLIQUOD, janv-mars 1937, *op. cit.*, p. 17.

15 AD BDR, 6 G 442, f^o 30, délibérations capitulaires, 12 janv. 1695.

16 AD BDR, C 5258, prix-fait, 28 août 1697, cité par J. BILLIQUOD, 1958, *op. cit.*, p. 9.

sculpteur ayant œuvré pour un monument important, qu'il s'agisse d'un maître-autel, ou encore de dessins et de plans pour un arc de triomphe. C'est ainsi que sont appelés « architectes » des sculpteurs tels que les Duparc, Maucord Lange ou encore Christophe Veyrier.

Expert

L'intervention d'experts, tout au long du processus de réalisation d'une œuvre, est chose fréquente. Les experts choisis ne sont pas nécessairement des sculpteurs, en effet des peintres, en raison de leur maîtrise du trait et des compositions, sont également sollicités, tout comme des architectes dont nous avons perçu l'étroite corrélation avec les sculpteurs. Ainsi, en 1771, Routier, sculpteur et architecte de la ville est désigné pour examiner le projet d'un maître-autel en marbre pour les Minimes d'Aix, et pour déterminer si le prix afférent peut-être accepté¹⁷.

La réception de l'œuvre constitue également un temps important, nécessitant l'arbitrage de praticiens expérimentés¹⁸. Par ailleurs, les différends qui peuvent s'élever au cours de la réalisation du projet, ou les situations nécessitant une interruption des travaux, entraînent une évaluation du travail effectué et des sommes à payer. L'intervention d'un expert est alors utile pour dénouer une situation parfois conflictuelle. Le recours à un expert « non suspect » paraît fréquent et permet de couper court à toute contestation. Il est d'ailleurs souvent stipulé par avance dans les prix-faits : lorsque les Minimes de Marseille signent le prix-fait pour le retable de la chapelle Saint-François-de-Paule, en 1694, ils prévoient cette éventualité : « étant d'accord que venant à estre changé quelque chose des desseins, il sera proportionnellement augmenté ou diminué du prix ; toutefois du consentement des parties et a connoissance d'experts »¹⁹. Les experts choisis peuvent relever de deux pratiques différentes du métier : en plus des jurés qui prêtent serment, il existe également des experts « gens connoisseurs du fait dont il s'agit »²⁰.

17 AD BDR, 30 H 2, f° 27v°, délibérations capitulaires, 24 nov. 1771.

18 Lorsque le conseil de ville de Lambesc, en 1757, reçoit les fonts baptismaux de Pierre Montedony, il charge Marc-Antoine Contestable, qui s'était d'ailleurs proposé pour réaliser l'ouvrage, de réceptionner les travaux (B. FERET, *Marbriers tessinois installés en Provence et dans le Comtat Venaissin au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat d'Histoire de l'Art, Univ. de Provence, 1993, p. 323).

19 AD BDR, 363 E 210, f° 3v°, prix-fait, 22 juin 1694.

20 A. DESGODETS, *Les loix des bâtimens...*, Paris, 1748, p. 28.

Ils appartiennent souvent au réseau relationnel des différentes parties et réalisent leur « visitation » sans aucun frais. Le rôle d'expert constitue alors une particularité des sculpteurs ayant acquis une bonne expérience du métier. Il constitue le signe de leur passage à une dimension de juge, ce qui assoie leur prestige et leur rôle au sein du milieu artistique.

Marchand et exploitant

Le travail de menuisier, sculpteur ou marbrier se couple parfois avec celui de marchand. Outre l'intérêt financier qui en découle, l'exploitation ou le commerce du bois, de la pierre ou du marbre permet à l'artiste de se trouver à la source de la matière première et, par là, de faciliter son choix des matériaux.

Cette préparation du travail en amont existe tout d'abord chez les menuisiers et sculpteurs sur bois. Le maître menuisier Audias, qui travaille en 1765 pour les Bernardines de Marseille, et réalise une série d'éléments mobiliers dont des « portes de perspective » pour le tambour de l'église, est par ailleurs un marchand de bois²¹. L'aixoise Joseph Sec, ancien apprenti de Claude Routier, connu par le monument qu'il met en place en 1792, est un maître menuisier qui fait fortune tout d'abord par le commerce du bois, puis par l'acquisition de biens fonciers²². Son activité de marchand semble d'ailleurs prendre le pas sur son travail de menuisier à partir des années 1760. En 1765, son commerce est déjà bien établi, il vend du bois à Marseille, aux Carmes déchaussés. Pour cela il loue des charretiers, mais lorsque ces derniers sont peu pressés de livrer, il s'occupe lui-même de « faire le marché pour le transport de bois »²³. Cette activité lucrative suscite de nombreuses réactions au sein de la corporation et, pour reprendre les termes de Michel Vovelle, c'est « une sourde rivalité entre l'artisanat à l'ancienne, et la libre entreprise, qui se met alors en place », se cristallisant à l'occasion des délibérations du corps. Sont alors dénoncés, au-delà des marchands qui commercent en dehors de la corporation des menuisiers, ceux qui œuvrent à l'intérieur même de ses cadres. Des exemples similaires se retrouvent chez les maîtres maçons, dont certains deviennent des entrepreneurs de maçonnerie.

21 AD BDR, 65 H 10, dépenses, 3 janv. 1756 ; 65 H 19, dépenses, 1756/59 ; 65 H 12, dépenses, 1763.

22 M. VOVELLE, *L'irrésistible ascension de Joseph Sec, bourgeois d'Aix*, Aix-en-Provence, 1975.

23 AD BDR, 16 H 6, « Compte du bois de noyer pour M^r Sec », 6 août 1765.

Ces tentatives, pour s'approprier le maximum de ressources, sont alors pratiquées couramment et touchent toutes les formes de marchandises. Elles existent pour le commerce de la pierre. Certains sculpteurs ou tailleurs de pierre se lancent sur ce marché concurrentiel, où l'approvisionnement en matériau peut s'avérer un réel problème. Les prix ne cessent d'ailleurs d'évoluer et doivent régulièrement être tarifés²⁴. Le monopole d'un petit nombre rend difficile la fourniture en ville des blocs de pierre à bon marché. Certains regrattiers sont dénoncés, car ils se réservent l'ensemble des extractions des carrières, particulièrement à la Couronne²⁵, rendant impossible toute transaction. Les carrières, à proximité directe des grandes villes, font alors l'objet de véritables enjeux, car elles permettent une fourniture directe.

Cette mise en place progressive d'une activité marchande exercée parallèlement à celle de sculpteurs était déjà connue des marbriers, pour lesquels le commerce du marbre avait toujours été primordial. Un des premiers sculpteurs provençaux a avoir assimilé cette pratique, qui permet d'être au plus près de la matière, est Pierre Puget. Dès 1660, Puget choisit du marbre en Italie pour les Bâtiments du Roi et dans les années 1680, il envoie un billet à Solaro, lui proposant d'avoir en commun « quelque petit commerce de négosses à Marseille ». Il s'agit alors pour Pierre Puget, non seulement de se fournir en matériau, mais surtout de commercer du marbre local. La recommandation qu'il donne à son héritier dans son testament de 1694, « de fere une fabrique de marbre dans l'une des places qui luy appartiennent » au lieu dit « Marsillaveiré »²⁶, est un pas de plus vers une activité d'exploitant, déjà pratiquée par la famille Veyrier.

Il est vrai que les collines autour de Trets constituent de véritables réserves de marbre. En 1691, le marbrier Louis Veyrier cède ses carrières, et particulièrement celle qu'il appelle la « montagne de jaspre » à son fils Thomas²⁷. Les blocs de cette carrière, située près de l'Ermitage Saint-Jean-du-Puy, sont d'ailleurs régulièrement vendus à deux fournisseurs, Jean de Blancourt et André Castille, pour la maison du roi. Cette exploitation, dont les premiers actes connus ne sont pas antérieurs à 1684, constitue certainement le seul moyen pour une famille de sculpteur établie dans un petit village de faire fortune ou tout du moins de vivre. Par la suite, devant

24 AMM, HH 286, réglementation du prix de la pierre de taille, année 1749.

25 AMM, FF 365, plainte d'un groupe de maîtres maçons, année 1787.

26 L. LAGRANGE, 1868, *op. cit.*, p. 328.

27 AD BDR, 396 E 718, f° 164v°-165, cession, 3 janv. 1691, cité par K. HERDING, 1989, *op. cit.*, p. 107.

l'accroissement de la demande, d'autres sculpteurs et architectes s'efforcent d'exploiter le marbre, malgré la petite taille des failles qui caractérise les carrières de la région. Ainsi, les architectes marseillais Mathieu Portal et Gaspard Desmieux tentent-ils d'exploiter des carrières, l'une aux Pennes²⁸, l'autre à Cuges²⁹. L'utilisation de marbre local est ainsi prédominante dans la région, particulièrement sur les chantiers où travaillent des membres de familles d'exploitants. L'utilisation en masse de « marbre jaspé du pays »³⁰ pour le maître-autel de Saint-Jean-de-Malte indique de façon univoque le marbre de Trets. Le marbre est ainsi choisi en fonction de critères économiques, puisque le sculpteur de l'autel est le même que celui qui fournit le marbre, Christophe Veyrier et ses neveux. *A contrario*, il est également possible que les Veyrier aient été choisis sur ce chantier parce qu'ils possédaient des carrières d'un marbre à l'aspect richement coloré.

Le travail des marbriers italiens, qui s'installent à Marseille au cours des années 1690, est particulièrement marqué par leur activité de marchand, au détriment de leur métier de sculpteur. Un rajustement entre ces deux pôles se met progressivement en place avec la génération suivante, celle de Dominique Fossati, alors que les sculpteurs et les menuisiers locaux diversifient leurs activités. L'imbrication entre marbriers et exploitants est tellement étroite que ces derniers n'hésitent pas à domicilier leurs paiements chez leurs correspondants locaux, comme c'est le cas entre André Monzoni, exploitant à Carrare, et Dominique Fossati³¹. Par ailleurs les Fossati entretiennent des liens privilégiés avec la famille Magnani, également exploitante de carrières, et établie à Gênes. Dominique Magnani, qui est un marbrier important cité en 1737 comme fournisseur officiel de la cour de France à Carrare³², s'associe fréquemment à Sylvestre Fossati puis Dominique Fossati sur des chantiers de sculpture. À la mort de Magnani, Dominique Fossati poursuit son association avec Ferdinand Bussi, originaire du Milanais, et André Monzoni, marbrier de Carrare. Un autre exploitant de carrière de Carrare est également en relation avec Dominique Fossati : il s'agit de Marc-Antoine Frugoni, mentionné à plusieurs reprises comme fournisseur de la cour de France, lui-même fréquemment associé à un autre fournisseur royal, Jean Orsolini. L'importance des Fossati sur le marché marseillais est

28 AMM, DD 94, année 1683.

29 AD BDR, C 51, f^o 292v^o-293, requête, 23 juin 1685.

30 AD BDR, 56 H 1172, rapport, 12 fév. 1698.

31 Lettre de l'année 1752, mentionnée par B. FERET, 1993, *op. cit.*, p. 30.

32 AN, O1 2068/1 et O1 2069/1, mentionné par B. FERET, 1993, *op. cit.*, p. 97.

tel, qu'en 1751, Dominique Fossati est chargé par l'inspecteur des marbres de conclure les marchés de transport avec les capitaines de navires, et d'organiser les embarquements entre Marseille et Le Havre, obtenant ainsi un marché important qui le rend spécialiste dans le maniement des blocs de taille imposante. Il utilise d'ailleurs le magasin du roi sur le quai de Rive-Neuve pour déposer du marbre pour son commerce personnel³³.

Ce fonctionnement étroit entre sculpteurs-marbriers et exploitants est également développé par d'autres sculpteurs originaires de la région, et particulièrement Antoine Duparc. Il est en relation avec Jérôme Ceccardo Sazzoni, marbrier de Carrare, qui lui fait parvenir des marbres par l'entremise du romain André Fugony, et sous le contrôle de deux marbriers italiens domiciliés à Marseille, Paul Forsin et Antoine-Marie Courdevolio³⁴. Ces imbrications d'associations témoignent d'un tissu relationnel très dense qui se limite à quelques marbriers, concentrant entre leurs mains l'essentiel du commerce du marbre. Cette forme de monopole peut entraîner des pratiques douteuses, reprochées, d'ailleurs, à Dominique Magnani, accusé d'entraver l'exploitation des autres carrières pour préserver son marché³⁵.

Parallèlement à cette prédominance de quelques familles, se développent de nombreux réseaux, moins importants que ceux établis par les Fossati et les Magnani, mais cependant très présents sur le marché local. Les petits marbriers installés à Aix et Marseille effectuent le voyage en Italie pour se fournir, servant d'intermédiaire entre le client et l'exploitant. Lorsqu'Honoré Fossé emporte le marché du maître-autel de Saint-Sauveur d'Aix, le contrat est signé conjointement avec André Paracho, chargé de se rendre en Italie pour aller chercher du « marbre beau et bon ». À cet égard, il est important de rappeler que le marbre importé d'Italie, via Gênes, ne concerne pas uniquement les marbres carrarois, mais également les marbres de Ligurie, de Toscane, de Sicile et de Naples³⁶. Il est vrai que les marbriers installés dans la région marseillaise et aixoise ont un fort potentiel commercial, s'appuyant sur l'exploitation et la vente des marbres locaux, comme sur la revente des marbres italiens pour lesquels ils trouvent des marchés éloignés tels que Toulouse, Lyon, ou encore les villes de l'Ouest de la France³⁷. Les seuls marbres qui soient alors difficiles à obtenir

33 E. BONNEL, 1958, *op. cit.*, p. 29.

34 AD BDR, 351 E 1144, f° 868v°, paiements, 29 juil. 1746.

35 J. BILLIQUOD, janv. 1954, *op. cit.*, p. 45.

36 F. FABBRI, 1998, *op. cit.*, annexe n° 2, importation des marbres à Marseille entre 1753 et 1780, p. 40-41.

37 J. BILLIQUOD, janv. 1954, *op. cit.*, p. 47.

en Provence, sont les griottes, les incarnats, les rouges des Pyrénées, utiles pour des variations polychromiques. Les marbriers provençaux, très dépendants de leurs fournisseurs, tentent alors de s'implanter dans la région. Autour des années 1770, Dominique Fossati prend à ferme une carrière de marbre située à Caunes, produisant un Rouge Incarnat.

Par ailleurs, l'importation de marbres italiens, sous forme de matière première, se double d'œuvres achevées, somme toute relativement rares quand il s'agit d'ouvrages de qualité tels les tombeaux, les autels ou la statuaire religieuse. En 1728, les Prêcheurs de Marseille passent commande d'un autel en marbre à Charles Fossati, marbrier travaillant à Gênes³⁸. En 1778, Dominique Fossati fournit une fontaine de marbre blanc, pour la place de l'Arsenal, exécutée en Italie. Outre quelques cas prestigieux, ce type d'importation semble plutôt se concentrer sur des œuvres produites en série, qu'elles soient décoratives, telles que les frontons de cheminées (« à la grecque », « à la moderne » ou « à l'italienne »), les marches d'escalier et les encadrements de portes, ou au contraire des statues de dévotion autour de certains Ordres religieux, tels que les Capucins, les Minimes et les Observantins³⁹.

Avec l'importance de Marseille comme plaque tournante du commerce du marbre, apparaît la nécessité de la mise en place d'une structure pour gérer ces nombreux arrivages et départs. Cette organisation est tout d'abord royale, et l'on a déjà souligné le rôle du marseillais Jean Caravaque, qui se voit attribué le rôle de réceptionner les marbres arrivant au port de Marseille. Ce sculpteur et architecte, directement impliqué dans la production, et qui avait déjà travaillé avec des marbriers italiens, a pour rôle de prélever les plus beaux blocs pour les bâtiments royaux et d'autoriser la mise en vente du reste. Ce passage d'un travail d'artiste-artisan à celui de représentant du pouvoir royal est tel que Caravaque est titularisé en 1738 comme inspecteur des marbres. Parallèlement à cette structure royale et devant l'importance des marbriers très nombreux à Marseille au cours de la seconde moitié du siècle, se met en place une organisation interne du métier, malheureusement peu documentée. Il s'agit d'un regroupement des négociants de marbre de la ville de Marseille, dont Dominique Fossati est syndic en 1790⁴⁰.

38 AD BDR, 23 H 2, f^o 107, actes du couvent, 1728.

39 F. FABBRI-MUELER, « Le commerce de la statuaire de marbre entre Gênes et la Provence », *P.-H.*, fasc. 203, t. 51, 2001, p. 69-84.

40 ACCM, H 234, mentionné par B. FERET, 1993, *op. cit.*, p. 92.

De nouvelles institutions

La seconde moitié du XVIII^e siècle marque un tournant pour la sculpture marseillaise et aixoise. Avec la disparition de Puget, des Caravaque, des Veyrier et des Duparc, Marseille et Aix sont à la recherche d'un nouveau souffle. Les programmes décoratifs, urbains ou religieux, font appel à une nouvelle génération de sculpteurs, Jean-Panrace Chastel, Christophe Fossati, d'Antoine ou Jean-Joseph Foucou, ainsi qu'à des artistes extérieurs tels que Chardigny ou Bridan. La décoration usuelle issue des commandes courantes, et exigée par les constructions locales est alors laissée à une pléiade de sculpteurs, souvent pleinement implantés dans le tissu corporatif.

Il est vrai que la pratique de la peinture et de la sculpture semble s'enliser, depuis les années 1720, dans le métier artisanal des confréries, qui ne possèdent plus, avec l'installation des marbriers, le monopole du travail. Par ailleurs, des revendications se font jour, pour défendre le caractère libre du métier. La nécessité de créer de nouvelles institutions, ayant un rôle de formation et permettant une émulation entre les peintres et sculpteurs, tout comme une ouverture vers d'autres régions et particulièrement Paris, devient plus pressante. Avec la fondation de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, puis de l'École de dessin et de sculpture d'Aix, est mise en place une nouvelle « élite interne du métier, une sorte d'aristocratie institutionnelle »⁴¹.

L'Académie de peinture et de sculpture de Marseille

Les académies sont des lieux d'enseignement, où sont professés les arts plastiques, mais aussi la mécanique et l'architecture. À ce rôle d'instruction, les académies joignent une volonté de créer un lieu de rencontres et de sociabilité; s'y retrouvent habituellement des amateurs et des collectionneurs locaux, mêlés à des artistes du cru. L'Académie de Marseille est créée à l'initiative de quelques peintres, sculpteurs et dessinateurs qui se réunissent, et en rédigent les premiers statuts en septembre 1752. Le titre de protecteur est donné au duc de Villars, et à la mort de ce dernier, il est attribué au directeur et ordonnateur des Bâtiments du roi. L'Académie est tout d'abord installée à l'Arsenal, puis dans le couvent des Carmes déchaussés. Elle tient une séance publique

⁴¹ N. HEINICH, 1996, *op. cit.*, p. 20.

le dimanche après la Saint Louis dans la salle de l'Hôtel de Ville et, à cette occasion, sont distribués les prix⁴². La mission d'intérêt général de cette institution, bien au-delà des intérêts corporatifs, est signifiée dès le début. Le 15 juin 1756, la ville de Marseille fournit une somme, consciente de l'utilité de cette académie « qui procuroit aux diverses manufactures relatives au commerce, nombre de sujets qu'on trouvoit auparavant avec peine »⁴³. À cette occasion, les échevins se voient dotés du titre de fondateur qui appartenait alors aux artistes à l'origine de l'établissement, qui deviennent quant à eux professeurs. Cette « école académique de dessin, peinture, sculpture, géométrie, mécanique, perspective, architecture et anatomie » présente de nombreux avantages mis en avant par ses fondateurs, pour les Arsenaux de Provence, pour le commerce, pour les manufactures et pour « la jeunesse qui est née avec des talents », et particulièrement pour les élèves du Roi allant à Rome.

L'Académie de Marseille se positionne dès lors comme une prolongation de celle de Paris, dont elle se proclame la « fille aînée ». En 1780, elle reçoit du roi des lettres patentes qui la lient directement à l'Académie de peinture et de sculpture de Paris. La composition même des membres se veut un témoignage de sa filiation et de son admiration pour son illustre modèle. Parmi les honoraires-amateurs, quatre doivent être membres de l'Académie Royale de Paris. Sont ainsi agréés : le comte de Caylus qui offre à la compagnie ses six volumes de ses *Antiquités grecques, étrusques et romaines*, Watelet qui donne son ouvrage *L'Art de peindre*, Pierre-Jean Mariette qui envoie un *Recueil de médailles*, son *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la gravure* et son *Catalogue de Rubens*, ainsi que Blondel d'Azincourt ou encore Jacques-Germain Soufflot.

Par ailleurs, la présence du peintre aixois Michel-François Dandré-Bardon, à la fois à Paris et à Marseille, doit être soulignée⁴⁴. Ce peintre, résidant souvent dans la capitale, où l'occupent ses emplois d'adjoint à professeur depuis 1737, d'adjoint au recteur en 1756 et enfin de recteur en 1778, se rend fréquemment en Provence, particulièrement entre 1741 et 1752. Il prend une part importante à la fondation de l'Académie

42 E. PARROCEL, *Histoire documentaire de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille*, 2 tomes, Paris, 1889/90 ; D. ROCHE, *Le siècle des lumières en province...*, t. 1, La Haye, 1978, p. 131-132.

43 J. GROSSON, 1772, *op. cit.*, p. 182.

44 D. CHOL, *Michel-François Dandré-Bardon ou l'apogée de la peinture en Provence au XVIII^e siècle*, Aix, 1987 ; P. ROSENBERG, « Michel-François Dandré-Bardon », *Cahiers du dessin français*, n° 12, Paris, 2001.

de Marseille et devient l'un des deux directeurs perpétuels, en remplacement du peintre Fenouil, puis à partir de 1756, il a la primauté dans la direction. En effet à cette date, le sculpteur Verdiguier renonce à sa charge de directeur perpétuel, mais est nommé directeur principal « en reconnaissance des peines et soins » lors de l'établissement de l'Académie. Dandré-Bardon sert alors d'intermédiaire entre l'Académie de Marseille et celle de Paris jusqu'en 1786, date de sa mort, et joue un rôle particulier dans l'acquisition des Lettres patentes de la part du Roi. S'il n'est pas à l'origine directe de l'Académie de Marseille, il lui apporte une certaine amplitude, tout comme une théorisation des programmes d'enseignement. Par ailleurs, l'entrée d'élèves de l'Académie de Marseille dans celle de Paris, comme le peintre Beaufort ou le sculpteur Foucou, qui devient en 1779 pensionnaire du roi, constitue pour Dandré-Bardon un état d'accomplissement et un motif de fierté.

La recherche de nouveaux adhérents est une priorité, qu'il s'agisse d'académiciens ou d'honoraires-amateurs, et constitue une part importante des activités des membres de l'Académie. Il s'agit de consolider cette institution et lui donner une légitimité. Lorsque le sculpteur marseillais, Jean-Michel Verdiguier, de passage à Toulouse, convainc le peintre Vernet d'intégrer l'Académie de Marseille, il écrit : « Préparez-vous à bénir mes travaux ; oui, Messieurs, il s'agit vraiment de notre gloire ; je le dis plus, de la fortune de notre Académie : il s'agit de l'acquisition de M. Vernet, non point comme amateur, mais comme membre de notre Académie. Je ne vous parle pas de mes frais pour l'acquérir »⁴⁵. De nombreux artistes rejoignent ainsi l'Académie, tels que Saly, sculpteur du roi, Jardin, architecte du roi, Gibert, sculpteur du roi à Toulon, Ozanne, dessinateur du roi à Brest, Henri d'Arles, peintre. Des artistes locaux ou originaires de Marseille intègrent également les rangs : Catherine-Marie Bernard, peintre, fille du sculpteur Pierre Bernard, en 1754, le serrurier Forty en 1762, l'architecte Franque en 1780, et Ollivier de Marseille, premier sculpteur de la cour de Bruxelles, pensionnaire de l'empereur d'Autriche, agréé sculpteur de l'Académie en 1786.

L'enseignement dispensé à l'Académie possède un intérêt tout particulier, car il entre directement en concurrence avec la formation de l'apprentissage corporatif. Là encore, Dandré-Bardon joue un rôle décisif et formule les principes qui sont alors enseignés. Son abondante

⁴⁵ Lettre de Verdiguier à l'Académie, 4 juin 1761, citée par E. PARROCEL, t. 1, 1889, *op. cit.*, p. 87.

œuvre écrite témoigne de la volonté de donner un bagage solide aux artistes. Ses écrits ne pouvaient d'ailleurs que convenir à une région aixoise et marseillaise marquée par un certain conservatisme. Son *Traité de la peinture* constitue un cours complet et condensé de l'art de dessiner, peindre et sculpter, où il mêle l'amour de l'antique, des grands maîtres, tels que Rubens, Tintoret et Véronèse, dont il vante « la magie que produisent les accidents singuliers de lumière et de couleurs », Poussin dont il célèbre « l'exactitude historique » ou encore Raphaël pour lequel il voue un grand respect en raison du « caractère des formes et des contours » de ses tableaux. Dans cet ouvrage, Dandré-Bardon prône également une formation complète, intégrant l'étude de la géométrie, de la perspective, des ordres d'architecture et de l'anatomie. Ce traité fut donné aux professeurs de l'Académie, avant sa parution en 1765, et servit de base à la formation des élèves. Il semble que l'intérêt de Dandré-Bardon pour la formation des jeunes artistes marseillais fut constant. Une de ses lettres adressée à l'Académie, en date du 8 juin 1782, rend ainsi compte d'un envoi de dessins et de gravures dont il espère « les mêmes progrès qu'ils ont produits sur les élèves de Paris »⁴⁶.

Les écrits de Dandré-Bardon témoignent également d'une attention portée aux œuvres des artistes marseillais et aixois. Il rédige, en 1759, des notes sur « la vie des peintres Serre et frère Imbert, chartreux » qui devaient former le complément de son *Traité de la peinture*. De même il demande aux académiciens marseillais des notes sur les peintres Daniel, Daret, Fauchier, Faudran et le sculpteur Christophe Veyrier. Dans cet esprit de conserver les témoignages des artistes locaux, il félicite l'Académie, en 1763, d'avoir acquis l'inventaire d'Antoine Duparc : « vous ne sauriez faire des dépenses plus utiles au bien de votre  cole et plus honorable pour vous ». Lors de cette vente aux enchères, les architectes Aulanier et d'Ageville avaient également acquis pour l'Académie plusieurs maquettes et statues⁴⁷.

Cet intérêt pour les artistes locaux passe tout d'abord par la mise en valeur du plus célèbre d'entre eux, Pierre Puget. En 1764, deux membres de l'Académie, Zirio et David, envoient   Dandré-Bardon, alors à Paris, deux dessins représentant le bas-relief de la *Peste de Milan*, placé à la Consigne. Dandré-Bardon retouche alors les dessins et confie celui de David à un

⁴⁶ E. PARROCEL, t. 1, 1889, *op. cit.*, p. 303.

⁴⁷ AMM, citées par J. BILLIoud, janv.-mars 1937, *op. cit.*, p. 20 : procès verbal de vente, 7 et 24 fév., 2 mars 1764.

graveur. Les frais de cette gravure sont pris en charge par le comte de Caylus, et cent vingt exemplaires sont reproduits et distribués à tous les membres « selon l'usage en pareille circonstance », ce qui semble indiquer la fréquence du procédé. La quête des œuvres de Puget est alors décidée et organisée. Cette même année 1764, Dandré-Bardon entre en contact avec Gibert, alors sculpteur de la Marine à Toulon, pour lui demander d'effectuer des recherches sur les « Thermes » de Puget, ainsi qu'un portrait en bas-relief représentant l'artiste. En 1766, Dandré-Bardon demande de « faire quelques perquisitions » cette fois-ci à Marseille, pour trouver des portraits de Pierre Puget et placer son buste parmi les « célèbres sculpteurs de la France », à la demande, semble-t-il, d'un sculpteur parisien. Après la publication en 1752 de l'ouvrage du Père Bougerel, *Mémoires pour servir à l'Histoire des hommes illustres de Provence*, qui fixe l'image d'un artiste de génie, passionné et violent, les éloges à l'égard du sculpteur sont fréquentes. Par ailleurs, la collecte des objets réalisés, ou ayant appartenu à Puget, connaît un moment fort lors de la vente des effets des héritiers du sculpteur en 1758⁴⁸. Deux membres de l'Académie, les peintres Beaufort et Moulinneuf, sont nommés experts, et pointent à partir d'un inventaire réalisé à la mort de l'artiste chaque œuvre mentionnée.

Sans forcer la contemporanéité, on peut cependant remarquer dans cette démarche une forme d'intérêt patrimonial pour des œuvres relevant de l'art du sculpteur le plus admiré à Marseille. Une réelle prise de conscience de la nécessité de conserver les témoignages de ce passé glorieux caractérise les membres de l'Académie. Guys écrit ainsi : « osons l'avouer que nous voudrions en vain montrer ici son tombeau, ou un cénotaphe digne de ce nom. Sa maison même a été détruite ; cette chapelle et le pavillon des Pujets, bâtis sur une éminence, dans le bon goût et l'élégante simplicité des édifices anciens, ont disparu »⁴⁹. Cette vague de célébration trouve un point d'aboutissement en 1774 avec l'éloge que l'architecte Dageville prononce en l'honneur de Puget. Ce discours reçut un écho tellement favorable que deux ans plus tard, Dageville réitère et transforme ce qui n'était qu'un essai, en un éloge complet, l'examinant à la fois comme « architecte, peintre et sculpteur »⁵⁰. Jean-Baptiste Grosson, un autre membre de l'Académie, écrit alors à propos de Pierre Puget : « Les Beaux-Arts n'ont recommencé à paroître dans Marseille, que sous le règne de Louis le Grand, par l'établissement de

48 AMM, FF 101, « Verbal de vente », 11 août 1758.

49 P.-A. GUYS, 1786, *op. cit.*, p. 138.

50 E. PARROCEL, t. 1, 1889, *op. cit.*, p. 426-436.

notre célèbre compatriote Pierre Puget, en qualité de sculpteur pour les Galères. Ce grand artiste, nouveau Prométhée, porta le feu du génie des Arts dans sa patrie. C'est de son atelier qu'il anima les Veyrier, les Serre, les Mathias, les Chasse et tant d'autres »⁵¹.

Cet engouement se retrouve de façon beaucoup plus concise, mais cependant toute aussi forte, dans les ouvrages qui constituent des guides de la ville, écrits au cours de cette seconde moitié du siècle. Il est d'ailleurs frappant de constater que toutes les indications et les commentaires apportés par ces « visites » reproduisent à l'envi les mêmes stéréotypes. Le tour de la ville, tout particulièrement pour les artistes se rendant à Rome, se fait sous la conduite de membres de l'Académie, ou à leur initiative. Il consiste en un circuit incluant les églises marseillaises possédant des œuvres de Puget dignes d'admiration, tout comme un certain nombre de monuments incontournables tels que le tableau de *l'Ecce Homo* dans l'église des Cordeliers peint, selon la tradition, par René d'Anjou, la statue de *Milon* dans la rue des Grands Carmes, ou encore la place de Lenche⁵².

Le « Voyage pittoresque de Marseille » de Michel de Léon, écrit autour de 1778, reprend ces « monuments » et fait la part belle aux ouvrages de Pierre Puget. Il mentionne, entre autres, pour la cathédrale, le baptistère, réalisé selon lui par l'artiste, ou encore le buste reliquaire de *Saint-Cannat* dont le modèle aurait été donné par le sculpteur⁵³. Ces indications sont reprises par Bérenger qui indique « les principales curiosités de Marseille » et s'étonne que les tableaux de la cathédrale n'aient pas encore été gravés⁵⁴. Les monuments publics donc, où encore les dessins de Puget conservés par l'Académie de peinture, dont un « superbe baldaquin », mais également divers cabinets – comme ceux des Gravier, Borely, Dageville – constituent un parcours de visite. À cet égard, le marseillais Daignan est considéré comme « le plus riche propriétaire en dessins et modèles de ce célèbre artiste ». Le sculpteur Cariol possède également, dans son atelier, le modèle de la statue équestre de Louis XIV⁵⁵. Cet engouement n'est cependant pas conçu comme une célébration totale, car certaines critiques viennent alimenter l'intérêt porté à l'artiste.

51 J. B. GROSSON, *Recueil des Antiquités et monuments marseillois qui peuvent intéresser l'histoire et les arts*, Marseille, 1773, p. 17.

52 P.-A. GUYS, 1786, *op. cit.*, p. 142 ; J.-B. DE BOYER D'ARGENS, *Examen critique de différentes écoles de peinture*, Berlin, 1768, rééd. 1972, p. 456.

53 BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f° 1-8.

54 L.-P. BERENGER, *Les soirées provençales, ou lettres de M. Berenger écrites à ses amis pendant ses voyages dans sa patrie*, Paris, 1786, p. 93.

55 P.-A. GUYS, 1786, *op. cit.*, p. 142.

À la fin du siècle, De La Roque, puis Bérenger formulent l'idée, alors admise, des limites de l'artiste : « il seroit notoire que Puget a été un excellent sculpteur, un assez bon peintre mais un pauvre architecte »⁵⁶.

Car, au-delà de Pierre Puget, se met également en place une critique de la production artistique contemporaine, bien éloignée, il est vrai, des livrets du Salon de Paris. Ces jugements esthétiques, qui prennent largement en compte le mobilier religieux, permettent une certaine émulation parmi les artistes. Ainsi, à propos du maître-autel des Bernardines, Dandré-Bardon écrit qu'il s'agit d'un « superbe autel en marbre qui a couté plus de 16 000 livres »⁵⁷. Réflexion prosaïque, semble-t-il, mais qui est le signe de l'effet de richesse recherché, et d'un paiement volontairement hors de mesure pour une ville où les autels les plus onéreux atteignent habituellement les 6 ou 7 000 livres. Cette critique admirative de Dandré-Bardon est d'ailleurs reprise par Claude-François Achard. Dans son *Tableau historique de Marseille*, il mentionne ce maître-autel et la chaire à prêcher des Bernardines qui ont, semble-t-il, frappés les esprits. La visite des églises, et de leurs œuvres les plus remarquables, est également bien attestée par Michel de Léon qui écrit à propos de la chaire des Dominicains : « ce monument pourroit servir de modèle aux autres ouvrages de ce genre. Les connoisseurs sont également satisfaits et de l'ensemble et du détail des parties qui le composent »⁵⁸. Jean-Baptiste Grosson écrit qu'il s'agit d'un « précieux morceau », et que « les artistes et les connoisseurs vont journellement l'admirer », que c'est un « ensemble de bon goût, parfaitement exécuté, & qui annonce le vrai genre de cette sorte de monument »⁵⁹.

Cette capacité à critiquer les œuvres d'art, et à formuler leurs qualités et leurs défauts, conduit les membres de l'Académie, et surtout les plus influents, à jouer ce rôle d'expert dont nous avons déjà parlé. Dandré-Bardon avait d'ailleurs déjà été consulté, en 1752, par les Trinitaires déchaussés de Marseille, pour le tableau proposé par un certain Pietro Pisa de Lugano en Lombardie, où il était fait état de ses titres : membre de l'Académie des Belles-lettres de Marseille, professeur à l'Académie royale de peinture et inspecteur des tableaux et peintures du parc⁶⁰.

56 A. DE LA ROQUE, *Voyage d'un amateur des arts en Flandre, dans les Pays-Bas, en Hollande, en France...*, Amsterdam, 1783 ; L.-P. BÉRENGER, 1786, *op. cit.*, p. 245.

57 M.-F. DANDRÉ-BARDON, *Traité de peinture, suivi d'un Essai sur la sculpture, pour servir d'introduction à une histoire relative à ces beaux-arts...*, Paris, 1765.

58 BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f° 66.

59 J.-B. GROSSON, 1771, *op. cit.*, p. 73, 329.

60 AD BDR, 50 H 8, f° 50, délibérations capitulaires, 24 avr. 1752.

Outre la mise en place d'une critique, l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille permet l'éclosion d'une nouvelle génération de sculpteurs de talents, en dehors de la première classe de la corporation des peintres et sculpteurs qui possédait d'ailleurs un caractère corporatif par l'imposition dont elle était entachée. Parmi les premiers élèves, on compte le sculpteur Cariol qui remporte le premier prix en 1757, Danthoine qui remporte le troisième prix en 1758, puis le deuxième en 1759. Les marbriers d'origine italienne, absents des organisations corporatives, participent pleinement à cette institution : Fossati neveu, remporte le premier prix en tant que sculpteur en 1763, et Fossati fils, le deuxième prix en tant que dessinateur en 1764, puis le premier, l'année suivante. Il faut également citer Jean-Joseph Foucou, troisième prix en 1760, qui obtient par la suite le premier prix de l'Académie de Paris. Il est de passage à Marseille en 1771, se rendant à Rome comme pensionnaire de l'Académie de France. C'est peut-être sur le chemin du retour, en 1775, qu'il réalise les bas-reliefs pour la chapelle du château Borely à la demande de Louis-Joseph-Denis Borely, membre à la fois de l'Académie de Marseille depuis 1765, de l'Académie de peinture et de sculpture et de l'Académie des Arcades de Rome. Ce « Médicis de la Provence », selon les mots de Pierre-Augustin Guys, joue un rôle dans le développement des arts. Ainsi se met en place un nouveau réseau relationnel dont les ramifications ne se limitent pas aux seuls artistes, mais est largement ouvert à des personnalités diverses.

Par ailleurs, la méfiance de M^{gr} de Belzunce, qui avait présidé lors des débuts de l'Académie littéraire, n'est plus d'actualité lors de la fondation de l'Académie de peinture et de sculpture. La crainte d'une réunion de Jansénistes et d'esprits forts n'est certainement plus de mise. De plus, les professeurs de l'Académie, qui sont partie prenante dans la production artistique de la ville, interviennent ponctuellement dans les églises. Jean-Joseph Capelle ou Kapeller, peintre et architecte, qui tient le rôle de secrétaire lors de la réunion de 1752, nommé professeur de géométrie, avait donné en 1746 le dessin pour le chœur et le maître-autel des Trinitaires réformés de Marseille⁶¹. Le sculpteur Jean-Michel Verdiguier, après avoir reçu la commande pour le fronton du palais de Justice, le palais Daviel, prend part à la décoration sculptée de l'église Saint-Ferréol : il est chargé de toute la sculpture « qui est répandue dans l'église », ainsi que de la façade. Pour les fonts baptismaux, Verdiguier réalise un retable en stuc encadrant un tableau peint par Beaufort,

61 AD BDR, 50 H 8, f^o 41, délibérations capitulaires, 18 août 1746.

surmonté d'une gloire en carton⁶². Verdiguier est directement impliqué dans la création de l'Académie, c'est chez lui que le 25 septembre 1752 sont invités les artistes désireux d'établir dans leur ville une Académie de peinture et de sculpture⁶³. Il est un des deux directeurs nommés à cette occasion, avec le peintre Fenouil. Il rédige d'ailleurs le mémoire de 1755, demandant à la ville d'accorder une allocation à la nouvelle Académie, qui jusque-là subvenait à ses besoins grâce à la générosité des artistes. Tout en mettant en place cette institution, il continue à participer à des chantiers importants. Il est chargé de la sculpture de l'église des Bernardines, et ce jusqu'en 1756⁶⁴. Il retrouve sur ce chantier un autre membre de l'Académie avec lequel il avait déjà travaillé, Beaufort, chargé de trois tableaux, représentant *Saint Bernard*, *Saint Benoît* et le *Sacré-Cœur*.

D'autres académiciens s'inscrivent dans les programmes religieux de la ville. Pierre Cariol, élève de l'Académie, devenu professeur de sculpture en 1773, participe à la décoration de la façade de l'église du couvent Saint-Sauveur de Marseille en 1780⁶⁵. C'est certainement lui qui sculpte la statue de la *Renommée* sur l'abat-voix de la chaire à prêcher des Carmes déchaussés de Marseille, réalisée par un membre de la famille Fossati⁶⁶, probablement Christophe, lui aussi ancien élève de l'Académie. Honoré Nicolas, sculpteur, professeur de dessin à partir de 1756, réalise le monument en plâtre à la mémoire du marquis du Muy à l'église des Accoules, ainsi qu'un mausolée, toujours en plâtre, pour la famille de Villages dans la chapelle Saint-Antonin des Dominicains de Marseille. C'est également Nicolas qui est chargé des dessins pour les sculptures de la chapelle de la Vierge à la Major de Marseille, mêlant marbres, stucs et bas-reliefs, alors qu'il est déjà professeur à l'Académie⁶⁷. Enfin, Dageville, « architecte de la communauté de cette ville », également membre de l'Académie, est chargé par les Carmes déchaussés de Marseille de faire venir de Lyon, le plan géométral de la chaire à prêcher pour la reproduire dans l'église du couvent marseillais, et participe à l'organisation architecturale du couvent⁶⁸.

Cette implication des membres de l'Académie dans les programmes religieux, qui se mettent en place à partir des années 1750, doit être

62 AD BDR, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f° 67.

63 E. PARROCEL, t. 1, 1889, *op. cit.*, p. 79.

64 AD BDR, 65 H 19, registre des dépenses, années 1753/56.

65 AD BDR, 61 H 62, f° 45, « Comptes des bâtiments neufs », année 1780.

66 BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f° 85.

67 *Ibid.*, f° 40, 64, 8.

68 AD BDR, 16 H 21, délibérations capitulaires.

également perçu comme un échange fructueux entre artistes et religieux dont certains appartiennent d'ailleurs à cette même Académie : parmi les membres du clergé, on peut citer Capus, capiscol de la cathédrale de Marseille qui entre dès les débuts de l'Académie en 1754, de Jarente, trésorier de l'abbaye de Saint-Victor, en 1756, M^{sr} de Belloy et le Père Bruzetin, ancien provincial de l'ordre des Feuillants, en 1760, le Père de Clapier, chanoine de l'abbaye Saint-Victor, en 1763.

L'école de dessin et de sculpture d'Aix

La mise en place d'une école de dessin à Aix, en 1766, est à situer dans un contexte de création : la plupart des villes de quelque importance se sont déjà dotées d'école de ce type, que ce soit Rouen en 1744, Reims en 1748, Beauvais en 1750, ou Lyon en 1757. L'école aixoise, fondée par le duc de Villars, propose un enseignement de dessin, dispensé par le peintre Aune, celui-là même qui était associé à Chastel dans le procès de 1757. La fondation du duc de Villars intervient dans un vaste programme pour assurer le « progrès » des lettres et des sciences, mis en place pour « l'avantage des citoyens »⁶⁹, comprenant une bibliothèque publique, un cabinet de médailles, un jardin des plantes, une école de mathématiques, de physique et de dessin.

L'école de dessin d'Aix permet un large accès à la formation artistique, en dehors de tout contexte corporatiste. Le peintre Aune, ancien élève de Jean-Baptiste Van Loo, est chargé de l'enseignement, charge qu'il conserve jusqu'en 1786, date à laquelle Jean-Antoine Constantin le remplace. Cette école se tient dans la chapelle des Dames, au collège de Bourbon⁷⁰. Le programme de cette école est donc centré sur la pratique du dessin, « moins brillant » certainement que la peinture, mais dont le rôle est « de répandre dans la province cette influence que la connaissance du dessein a sur tous les arts »⁷¹. Les objectifs de cette école s'inscrivent dans le projet de l'École des Arts de Jacques-François Blondel, en 1754, qui souligne également « l'utilité en terme de goût d'une réelle formation aux arts du dessin »⁷².

69 AD BDR, C 85, f^o 69v^o, délibérations de l'assemblée des États de Provence, 1766.

70 N. COSTE, *Les origines de l'école de dessin et du musée d'Aix-en-Provence*, 1905 ; A. MARAL, *Sculptures. La galerie du Musée Granet*, Aix, 2003, p. 11-15.

71 AD BDR, C 98, f^o 56v^o, délibérations de l'assemblée des États de Provence, 7 déc. 1783.

72 C. MICHEL, 2000, *op. cit.*, p. 210.

En parallèle, Jean-Panrace Chastel met en place une école de sculpture, modeste il est vrai, associée à celle de dessin. Dans son placet adressé à l'assemblée générale des Communautés de Provence en 1770⁷³, Chastel ne parle pas en son nom propre, mais « en faveur » de son « Art » et de ses concitoyens, pour demander la création de cette nouvelle école qui viendrait compléter l'enseignement donné par Aune. Ce placet est l'occasion d'un véritable éloge de la sculpture et des avantages qu'elle apporte, car elle rend « les jeunes élèves sensibles à la beauté des formes, à l'élégance des proportions, à la noblesse des caractères et à la précision des contours ». Cette école est véritablement instituée en 1774, date à laquelle Chastel en est nommé directeur, aux appointements de 300 livres par an⁷⁴. Elle permet de former, particulièrement parmi les élèves de l'école de dessin, ceux qui ont du talent pour la sculpture. Seuls deux artistes y étaient formés chaque année, semble-t-il, nommés par la province, et leur statut était complètement affranchi de celui de la corporation. Les premiers élèves furent Jean-Baptiste Augustin Pons de la ville d'Entrevaux et Joseph-Étienne Payard de la ville d'Aix. Le mémoire adressé par Aune à l'assemblée des états de Provence en 1775 mentionne également les sculpteurs Désemery, Garron, Chanzel et Vidal⁷⁵. Cette école se différencie d'avec la formation traditionnelle par la gratuité de ses cours, les frais de scolarité des élèves étant pris en charge par la province, et non par les parents.

Le contenu et les méthodes sont peu connus. La plupart des mentions qui en sont faites sont relatives aux procès entre Aune et les héritiers du duc de Villars pour obtenir les émoluments relatifs à son emploi. On sait simplement qu'y étaient réalisées des études d'après nature. Jean-Panrace Chastel réalise pour les élèves un écorché vers 1770 : « l'écorché, moulé sur nature, modèle unique en son genre par l'atonie du genre musculéux. Examiné par les gens de l'art, il a été trouvé plus fidèle que celui de Michel-Ange et de Bouchardon [...] »⁷⁶. En 1772, Martin Pauliny, sculpteur en plâtre, en réalise un autre⁷⁷. La vocation de cette école est de former un grand nombre de « sujets » et, en 1783, une

73 AD BDR, C 90, « A Nosseigneurs et Messieurs de l'assemblée générale des Communautés du Pays de Provence », 1770.

74 AD BDR, C 91, f° 293, délibération de l'assemblée des États de Provence, 9 déc. 1774.

75 AD BDR, C 4466, mémoire adressé par Aune à l'assemblée des États de Provence, année 1759.

76 S. CONARD, « Jean 1^{er} Chastel », *P.-H.*, avril-juin 1976, p. 221, citant Chastel-Bouche, *Placet à nos Seigneurs des assemblées des communautés de Provence*, Aix, 1770.

77 AMA, CC 837, f° 397, payé à Martin Pauliny, sculpteur en plâtre, 96 livres pour un écorché destiné aux élèves du cours de dessin ouvert au collège, année 1772.

délibération de l'assemblée des États de Provence rappelle que certains de ces artistes « se sont distingués dans les villes étrangères, même à Paris et à Rome »⁷⁸. Il ne semble pas, cependant, que cet enseignement, tout comme celui dispensé à l'Académie de Marseille, ne remplace complètement l'apprentissage corporatif, mais qu'il le complète et en constitue un prolongement complémentaire.

Il est étonnant que Chastel n'ait pas entretenu de relations avec l'Académie de Marseille, mais il est vrai que très peu d'archives permettent de documenter cette école. On sait seulement que lors du départ de Charles-Marcel Aune pour l'Amérique en 1785, Antoine Constantin, qui venait de terminer un séjour à Rome, fut choisi parmi les élèves de l'Académie de Marseille pour aider le peintre Arnulphy. À la Révolution, l'école de dessin fut dissoute, mais une école centrale fut créée dans les anciens couvents des Andrettes et des Bénédictines, et le dessin y fut enseigné par Jean-Jacques Forty, élève de Vien, un autre marseillais, membre de l'Académie⁷⁹.

Il est difficile de déterminer quelle est la part de ces écoles de dessin et de sculpture dans la formation des sculpteurs aixois, et leur intervention dans la production artistique de la fin du XVIII^e siècle, tout d'abord parce que sa fondation intervient à une date beaucoup plus tardive que l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille. Il faut cependant souligner le rôle déterminant de son professeur de sculpture, Jean-Panrace Chastel, dans la production sculpturale aixoise et notamment religieuse.

Échanges et aires de diffusion

Les artistes, menuisiers, sculpteurs et marbriers qui travaillent au sein d'organisations plus ou moins constituées, ne forment pas pour autant des microcosmes indépendants et isolés. Leur fond commun de formes et d'images participe à un vaste échange et s'enrichit au gré de leurs déplacements. L'arrivée d'œuvres étrangères, essentiellement génoises, tout comme la transmission de gravures apparaissent comme des vecteurs privilégiés de l'apparition de formes nouvelles.

78 AD BDR, C 98, f^o 56v^o, délibération de l'assemblée des États de Provence, 7 déc. 1783.

79 N. COSTE, 1905, *op. cit.*, p. 271.

La mobilité des artistes

Les déplacements des artistes constituent le premier vecteur de diffusion, car il est bien évident que leur action ne se limite pas aux villes où ils sont établis, et que les villages situés à proximité sont les plus directement concernés. Pour se limiter à l'année 1691, le marseillais François Bernard se rend avec son père Honoré à Château-Gombert, village proche de Marseille, pour réaliser le retable et le tabernacle de l'église paroissiale⁸⁰, et Albert Duparc sculpte le maître-autel de l'église des Aygalades⁸¹. Une succession d'exemples permet d'attester l'existence de cette migration des artistes urbains vers les villages de la région. Le choix d'employer des artistes provenant des capitales que sont alors Marseille et Aix, est certainement motivé par leurs aptitudes artistiques que ne possédaient pas les menuisiers de villages. Outre cette différence indéniable dans la pratique du métier, le prestige qui entoure les artistes d'origine citadine n'est certainement pas absent des raisons qui ont motivé leur présence sur ces chantiers. Son évaluation en fonction de l'éloignement des artistes de leurs lieux d'origine est cependant à considérer sous un autre aspect : la recherche de marchés plus éloignés est également une manifestation de la grande concurrence qui règne alors dans les villes. La présence, à Mane dans le couvent des Minimes, du sculpteur marseillais François Bernard, en 1714, témoigne de sa renommée – il avait d'ailleurs déjà travaillé pour les Minimes de Marseille – mais peut-être également de sa difficulté à remporter des marchés à Marseille, face à un Albert Duparc prédominant.

En dehors des villages qui font ponctuellement appel à des sculpteurs marseillais et aixois, pour lesquels les exemples pourraient être multipliés à l'envie, il est important de souligner le fort pouvoir d'attraction de certains lieux. Toulon, tout d'abord, est une ville suffisamment dynamique pour attirer de nombreux sculpteurs, en particulier grâce à l'atelier de sculpture des Galères. En 1692 est ouvert le chantier du *Second Royal Louis* dont le marché est remporté par Albert Duparc, pour 5 300 livres⁸². En 1696, le sculpteur marseillais est de retour à Toulon et signe un contrat avec le chapitre cathédral pour diriger les travaux de la façade et réaliser les sculptures. Il évince alors les sculpteurs Antoine Fleury et François Caravaque, également actifs à

80 AD BDR, 364 E 310, f° 1016-1017, prix-fait, 28 avr. 1691.

81 E. PERRIER, *Un village provençal. Les Aygalades*, Marseille, 1919, p. 101.

82 J. BILLIoud, 1937, *op. cit.*, p. 174.

Marseille. Les échanges avec Toulon restent cependant limités à quelques sculpteurs qui travaillent étroitement avec l’Arsenal des galères⁸³. Les archives recoupent également les noms de Charles Desbordes et de Lange Maucord, qui œuvrent pour des églises aixoises avant de devenir maître sculpteur du port de Toulon. Le gendre de Lange-Maucord, Jean-Michel Verdiguier, également sculpteur à l’Arsenal de Toulon⁸⁴, s’installe à Marseille à partir de 1743. Il y devient un des sculpteurs les plus en vue, et participe activement à la fondation de l’Académie de peinture et de sculpture. Les travaux de l’ornemaniste Bernard Toro témoignent d’une activité partagée entre Toulon et Aix : en 1681, il participe aux travaux du *Gaillard* et du *Florissant*, puis s’installe à Aix, vers 1700, avant de prendre, en 1718, la direction de l’Arsenal⁸⁵. Il reste en lien avec la métropole aixoise, puisqu’en 1719 il fournit le dessin pour le maître-autel de la cathédrale. Le ralentissement de l’activité des galères, à la fin du XVIII^e siècle, réduit par là même les échanges et seuls quelques rares projets communaux attirent des sculpteurs issus des grandes villes voisines. Ces sculpteurs, certainement moins coûteux que des artistes plus prestigieux, tels que Chardigny, sont alors présents à Toulon. Ainsi, au cours des années 1780, le sculpteur aixois, Jean-Panrace Chastel, est chargé de réaliser la fontaine des *Trois dauphins*, puis les modèles de statues destinées à la cathédrale de Toulon⁸⁶.

Certains chantiers importants éloignés des villes – la basilique de Saint-Maximin, de fondation royale, ou la chartreuse de Montrieux – sont également des catalyseurs de l’activité artistique. La basilique dominicaine de Saint-Maximin est un centre religieux très attractif pour les sculpteurs, particulièrement à la fin du XVII^e siècle⁸⁷. Le frère Vincent Funel, qui dirige le chantier, a sous sa direction une équipe de menuisiers et de sculpteurs parmi lesquels plusieurs marseillais, comme Jean-Baptiste Olerys chargé des plus importants morceaux de sculptures, dont les bas-reliefs des *saints de l’Ordre*. Un autre artiste marseillais, Joseph Gras est désigné pour sculpter des ornements, des parclozes, des chapiteaux et des modillons. La décoration du chœur, en stuc et marbres,

83 M. THÉRON, *L’ornementation sculptée et peinte des navires du roi, 1660-1792*, thèse de doctorat d’Histoire de l’Art, Université Paris IV-Sorbonne, 2003.

84 P.-F. BOUILLON-LANDAIS, 1883, *op. cit.*, p. 156-172.

85 V.-F. BRUN, *Notice sur la sculpture navale*, s. l., 1861, *op. cit.*, p. 34-35 ; J. BOYER, 1967, *op. cit.*, p. 223.

86 S. CONARD, 1973, *op. cit.*, p. 106.

87 L. ROSTAN, *Monographie du couvent des dominicains de Saint-Maximin*, Draguignan, 1873, p. 30.

avait été réalisée quelques années auparavant par Antoine Lombard, qui se fixe à Marseille à l'issue de ce chantier. Joseph Lieutaud, un proche de Pierre Puget, avait réalisé le monumental maître-autel, support de l'urne de porphyre contenant les restes de la Madeleine. On peut également citer le peintre marseillais Michel Serre qui exécute quatre toiles pour le pourtour extérieur du chœur. L'intervention d'artistes marseillais dans cette vaste basilique ne se limite pas au chœur : le 9 août 1708, Albert Duparc s'engage à réaliser des statues pour le buffet de l'orgue⁸⁸. Le 4 novembre de la même année, le sculpteur signe un deuxième prix-fait pour une série de sculptures : deux angelots jouant de la musique, deux bas-reliefs représentant des instruments de musique et deux fleurs de lis, rappelant la protection royale du lieu. Ce travail est effectué en collaboration avec un autre marseillais, Jean Eustache, qui appartient à une famille de facteurs d'orgue, très active en ce début de XVIII^e siècle.

Après la basilique de Saint-Maximin, la chartreuse de Montrieux constitue un pôle pour la commande, particulièrement pour les artistes marseillais. À partir des années 1710, elle connaît une période faste grâce à M^{gr} de Belzunce qui y effectue de séjours fréquents et la gratifie de nombreux dons⁸⁹. Ce renouveau d'intérêt de la part de l'épiscopat marseillais est suivi par l'appropriation historique et symbolique de ce lieu par les Valbelle. Cette famille, à la recherche de reconnaissance nobiliaire, jette son dévolu sur ce lieu pour y élire sépulture. En 1716, Cosme III de Valbelle décède à Paris après avoir légué 15 000 livres à la Chartreuse. Son cœur y est alors transporté et un monument y est élevé. Sur ce chantier qui dure plusieurs années, des artistes marseillais se succèdent : les dessins du projet sont donnés par le frère Imbert, alors au couvent de Marseille, en charge de la direction du chantier. Le projet comprenait un autel à tombeau, confié aux marbriers marseillais Sylvestre Fossati et Dominique Magnani, surmonté d'un baldaquin en bois réalisé par le menuisier Reboul, orné de chapiteaux et de consoles sculptés par Ollivier. Par la suite quelques ornements comme des écus et des cartouches furent commandés à Jean Capus, lui aussi marseillais. Avec l'autel, les chartreux passent commande d'un tombeau pour leur généreux donateur : il s'agit d'une urne, accompagnée d'un enfant qui pleure, réalisés par les mêmes marbriers.

En 1727, un autre Valbelle, Cosme-Alphonse, se fait enterrer à la chartreuse. Pour diriger le chantier, les religieux font appel au frère Imbert, et en 1734 un contrat est signé avec Dominique, Pierre Fossati

88 É. ROFFIDAL-MOTTE, *AVT.* 2002, *op. cit.*, p. 177-179.

89 T. BÉRENGIER, 1886, *op. cit.*, p. 95 ; M. DUBOIS, 1935, *op. cit.*, p. 133.

et Dominique Magnani. Il s'agit à nouveau d'une urne en Jaune de Sicile, placée sur un tombeau de marbre blanc et noir, avec un enfant qui pleure. La sculpture de ce dernier, ainsi que les deux têtes d'anges devant être placées au-dessus des portes de la sacristie, sont confiées à Antoine Duparc, de retour d'Espagne. Les chartreux commandent par ailleurs deux encadrements de portes en marbre, ainsi qu'une chaire pour le prieur. Pour cette dernière, ils font appel à un autre artiste marseillais de talent, le ferronnier Gaspard Forty, pour un baldaquin en fer forgé.

À la fin du XVIII^e siècle, un troisième monument funéraire, pour Joseph-Alphonse-Omer, est mis en place. Le comte, décédé en 1778, est placé dans une tombe mise en valeur par un impressionnant monument plaqué contre le mur de l'abside, réalisé entre 1783 et 1785. Il s'agit d'un sarcophage en marbre entouré de quatre figures féminines, mettant en valeur le buste du défunt réalisé par Houdon et une urne encadrée par deux génies en larme. Si l'attribution de la conception du monument reste encore à déterminer, il est en revanche certain que Christophe Fossati fut chargé de le mettre en place et qu'il participa aux travaux de finitions. Ce monastère est ainsi resté tout au long du XVIII^e siècle, grâce à l'investissement d'une riche famille, un chantier ouvert aux artistes les plus en vue à Marseille. Ce choix, qui apparaît motivé par des notions de prestige, permet aux commanditaires d'affirmer leur capacité à réunir les artistes travaillant pour les églises marseillaises les plus importantes.

Avec Marseille, Aix et Toulon, Avignon est encore au XVIII^e siècle une capitale régionale et un pôle artistique dynamique. Il est vrai que certains marbriers installés à Marseille sont amenés à travailler en Avignon, comme Sylvestre Fossati et Dominique Magnani qui taillent les marches du maître-autel de l'église Saint-Didier en 1705⁹⁰. Sous la direction de l'architecte avignonnais, Jean-Baptiste Franque, les marbriers travaillent sur plusieurs chantiers, comme celui l'église de Beaucaire en 1742. En réalité les échanges restent limités, car Avignon possède sa propre famille de marbriers italiens, les Mazzetti. Ces derniers, apparentés aux Fossati, s'installent en Avignon en 1740 et monopolisent la plus grande partie des commandes d'œuvres en marbre. La présence d'Antoine Duparc à la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon en 1745, pour sculpter un autel, constitue un des rares témoignages de ces échanges. Il faut ainsi nuancer la valeur démonstrative de cette participation, car elle apparaît surtout comme la conséquence des travaux d'Antoine Duparc dans une autre chartreuse, celle de Montrieux, en 1717 et 1735.

90 B. FERET, 1993, *op. cit.*, p. 74-80 ; J. BILLIQUOD, 1937, *op. cit.*, p. 17.

Les échanges entre Avignon et Marseille-Aix semblent donc assez limités, et doivent être considérés autour de la famille Franque. Jean-Baptiste Franque est alors l'architecte le plus en vogue de la région, il construit de nombreux édifices, que ce soit des hôtels pour l'aristocratie avignonnaise, des bâtiments publics (comme l'hôpital de Sainte-Marthe d'Avignon), ou religieux (comme l'hôtellerie du couvent royal de Saint-Maximin, les églises de Beaucaire, Tarascon, l'abbaye Saint-André de Villeneuve-lès-Avignon). À partir des années 1735, il travaille fréquemment avec ses fils, François et Jean-Pierre. Ce dernier reste dans le Comtat, tandis que François devient architecte du roi, puis pensionnaire à Rome. La bibliothèque Calvet en Avignon possède une série de lettres écrites entre 1731 et 1737, qui témoignent des liens étroits entre Jean-Baptiste Franque et les artistes marseillais et aixois. L'architecte y apparaît comme une personnalité référente que ce soit pour des conseils techniques ou purement formels. Ainsi, en 1733, le sculpteur Joseph Pellegrin l'entretient de ses difficultés à faire venir des blocs de pierre de la carrière de Pernes pour réaliser deux statues pour la Madeleine d'Aix⁹¹. Cette lettre indique de plus que Pellegrin lui avait montré un modèle pour la statue du *Saint André*. Les échanges épistolaires avec un autre artiste d'origine comtadine, Lange-Maucord travaillant à Toulon et à Aix, témoignent de l'implication souvent indirecte de Franque dans la production artistique de l'époque. En 1736, Antoine Duparc l'informe également des problèmes qui se posent pour la construction de la paroisse Saint-Ferréol, confiée selon ses propres mots à un « maître d'école »⁹², et pour laquelle il doit réaliser toute une série de sculptures. Duparc propose d'ailleurs aux échevins de nommer Franque à la tête du chantier. L'architecte reçoit de la même manière des lettres d'un certain Durand de Marseille, et du marbrier Domenico Magnani avec lequel il semble entretenir des liens amicaux et professionnels. En 1734, il se rend dans la « boutique » du marbrier à Marseille pour y voir un autel qu'il lui avait commandé⁹³. Dans une autre lettre de 1737, Magnani l'entretient des progrès de son installation à Marseille.

La circulation des sculpteurs marseillais et aixois reste cependant limitée car rares sont ceux qui quittent leur région, et l'attraction de Paris, trop éloignée, ne se fait pas véritablement sentir. Les voyages semblent d'ailleurs plus fréquents au sein d'autres professions artistiques : le

91 BMA, Ms 1300, cité par J. BOYER, juil. 1980, *op. cit.*

92 J. BILLILOUD, 1936, *op. cit.*, p. 186 et 1937, p. 16.

93 BMA, Ms 1300, f^o 139, cité par E. BONNEL, 1958, *op. cit.*, p. 34.

peintre Pierre Bernard, fils d'Honoré, qui avait travaillé avec son père et son frère dans l'église de Château-Gombert, quitte Marseille en 1697 pour se rendre à Lyon, Paris, puis Venise. En 1765, le serrurier marseillais, Jean-François Forty, s'installe à Paris et y publie des dessins. En dehors de quelques cas particuliers, parmi lesquels on peut citer le sculpteur Jean-Jacques Clérion, ou encore le peintre Michel-François Dandré-Bardon, on ne peut toutefois parler d'un mouvement des artistes locaux vers la capitale, même pour les plus doués d'entre eux, comme Jean-Panrace Chastel ou Antoine Duparc.

À partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle, les liens avec le milieu artistique parisien sont cependant tissés par l'intermédiaire de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, particulièrement par le peintre Dandré-Bardon. L'institution marseillaise échange également avec les autres académies, comme celle de Toulouse, et plus particulièrement avec la prestigieuse Académie de France à Rome. Outre les facilités qu'elle apporte aux élèves qui se rendent à Rome, l'Académie de Marseille y envoie des élèves pour se perfectionner, en dehors de ceux ayant remporté le grand prix, comme le sculpteur d'Antoine, le paysagiste Constantin, le peintre de marine Henry, ou encore le peintre d'histoire Chay. L'intervention de Charles Natoire dans la décoration de la nouvelle église Saint-Ferréol peut constituer un témoignage de ces contacts entre académies. Quant au voyage en Italie, il reste relativement rare, voire exceptionnel, dans le cadre de la corporation. Tout au plus pouvons-nous mentionner Antoine Duparc qui se rend à Rome entre 1733 et 1734, et dont le séjour reste encore à préciser. Il apparaît que les échanges avec l'Italie se concentrent autour des familles de marbriers et c'est d'ailleurs dans l'atelier du marbrier Jean Caravaque, qui travaille aux bas-reliefs de l'Hôtel-de-Ville de Marseille en 1724, qu'est mentionnée la présence d'un « sculpteur romain »⁹⁴.

Il est vrai que les marbriers constituent une catégorie à part, tant par leurs formations, leurs modes travail, que leurs déplacements. Originaires d'Italie ou de Suisse, ils travaillent fréquemment à Gênes, à proximité de la matière première. Marseille constitue un point d'encrage important, particulièrement pour la famille Fossati, mais également pour les Magnani, Bussy, Contestable et Casella. Ces marbriers se déplacent ensuite dans une large région, vers Avignon, Montpellier et de là jusqu'aux régions du sud-ouest et du centre-ouest. Ainsi à partir des années 1750, pour les Fossati et leurs associés, la Bretagne et l'Auvergne constituent

⁹⁴ AMM, BB 269, f^o 4, visite des échevins, 8 mars 1724.

des terrains de choix pour obtenir des commandes importantes, alors que le Sud-Ouest (particulièrement les Landes), semble plutôt dévolu aux Mazetti d'Avignon. Certains sculpteurs, appartenant à des familles originaires de Marseille ou d'Aix, développant également une activité marbrière, évoluent également vers cette ouverture des marchés. Antoine Duparc est ainsi à Coutances en 1750 pour réaliser le maître-autel de la cathédrale, puis l'autel de la chapelle de l'Hôtel-Dieu. Ce type de déplacement, qui relève d'une conjecture économique, constitue également un témoignage de l'évolution du travail des sculpteurs locaux.

Outre certaines villes françaises ou italiennes, l'Espagne apparaît également comme un lieu attractif pour les artistes provençaux. Avant son séjour romain, Antoine Duparc y séjourne une dizaine d'années, entre 1721 et 1731. Il travaille pour la cathédrale de Murcie, et reçoit en 1722 la commande d'un tabernacle d'argent pour le maître-autel, encadré par quatre statues représentant les *Évangélistes*. En 1723, il sculpte une *Immaculée Conception* pour la collégiale Saint-Patrice de Lorca. Ce séjour, dont le départ coïncide avec la peste de Marseille, constitue certainement un premier voyage formateur, mais pour lequel il est difficile de mesurer l'importance en terme d'échanges formels. Un autre artiste, Jean-Michel Verdiguier, dont le rôle est déterminant pour l'évolution des arts à Marseille, se rend également en Espagne. Ce sculpteur s'installe progressivement de l'autre côté des Pyrénées. Au cours d'un premier voyage, il quitte Marseille pour Bayonne où il réalise un autel consacré par l'évêque de la ville en juin 1761, mais il semble ne pas poursuivre son périple plus loin. Après être revenu à Marseille, il abandonne à nouveau la cité phocéenne pour se rendre en Espagne et s'installe à Cordoue en juillet 1763. Il y est accueilli avec beaucoup de prévenance par l'évêque, travaille à la décoration de plusieurs chapelles, réalise des œuvres pour des particuliers, ainsi qu'une composition monumentale, le *Triomphe de l'archange Raphaël*, pour une place de Cordoue. Au cours de son séjour, il retrouve l'architecte Balthazard Drevet installé depuis quelques années en Espagne, avec lequel il avait travaillé pour les Bernardines de Marseille en 1756. Leurs relations sont alors marquées par une forte concurrence⁹⁵. Le voyage en Espagne paraît être animé par une motivation différente du voyage en Italie : loin d'être un voyage de formation et d'apprentissage, il constitue plutôt le moyen de chercher de nouveaux marchés porteurs, pouvant conduire à une installation sur place définitive.

⁹⁵ E. PARROCEL, 1890, t. 2, *op. cit.*, p. 104.

Les modèles

Outre les voyages des artistes, l'importation d'œuvres constitue le moyen le plus efficace pour diffuser les formes. Cette pratique, particulièrement attestée en provenance de Gênes, concerne essentiellement l'envoi d'éléments décoratifs, mais également de tombeaux d'autels ou des statues religieuses. Il ne faut pas cependant surestimer ces échanges mis en évidence par Francesca Fabri pour le XVII^e siècle⁹⁶, et qui restent très ponctuels lorsqu'il s'agit d'œuvres uniques et de qualité. Par ailleurs, au XVIII^e siècle, ces importations sont d'autant plus limitées que Marseille et Aix possèdent sur place des marbriers de valeur.

En réalité, la diffusion de modèles passe essentiellement par la gravure, bien que son rôle soit parfois difficile à préciser. Les formes du mobilier religieux mis en place à partir des années 1690 sont directement issues des autels italiens et particulièrement génois. L'amplitude des cuves et des gradins, l'apparition des fonds d'autels, tout comme le développement précoce des baldaquins et des autels « à la romaine » sont autant de témoignages de la diffusion et de la circulation de modèles. Le système de distribution des marbres sur les autels, mais également les détails de sculpture (angelots aux angles, symboles sur la face) sont autant d'emprunts faits au mobilier génois. En 1748, arrivent à Marseille, avec d'autres cargaisons en provenance d'Italie, deux mille cinq cents livres de « modèles de sculptures »⁹⁷. Cette mention signifie que des ouvrages circulaient dans la région, sans qu'il soit cependant possible de déterminer s'il s'agit de modèles antiques ou contemporains. Il est cependant certain que des modèles gravés passaient de mains en mains.

Il semble que la statuaire associée au mobilier religieux dans l'espace ecclésial soit la forme la plus évidente de références à des œuvres sources italiennes. Il n'est que de regarder les statues de *Saint André* et de *Saint Jacques* (1733) réalisées par le sculpteur Joseph Pellegrin et déposées dans l'église de la Madeleine d'Aix. Le *Saint André* de Du Quesnoy et le *Saint Longin* du Bernin à Saint-Pierre du Vatican sont, sans aucun doute, à l'origine de la composition de ces sculptures⁹⁸. La structure du *Saint André* aixois est inversée par rapport au modèle romain, ce qui prouve le recours à la gravure : le corps se déploie en une attitude extatique, les

⁹⁶ F. FABRI, 2001, *op. cit.*, p. 69-83.

⁹⁷ B. FERET, 1993, *op. cit.*, p. 90.

⁹⁸ M. BOUDON, « L'antithèse Le Bernin-Du Quesnoy dans la littérature artistique française », *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, Paris, 2002, p. 325-349.

bras écartés et le regard levé vers le ciel. La puissance physique du saint est renforcée à Aix par la jambe nue qui se dégage des plis du drapé. La différence réside également dans le bras et la main qui tiennent la croix, sculptés symétriquement à l'autre main. Les bois de la croix sont par ailleurs plus courts. Mais la composition est bien là, concentrant les regards sur le corps athlétique du saint.

La filiation entre le *Saint Jacques* et le *Saint Longin* est moins forte, mais la statue aixoise apparaît véritablement comme une variation d'après la composition du Bernin. Le traitement de la composition est cependant entièrement renouvelée par une certaine tempérance des formes, que ce soit les corps ou les drapés. L'envolée de la tunique de *Longin* devient chez *Saint Jacques* une structure enveloppante et protectrice, qui interdit à tout souffle de s'interposer entre elle et le corps du saint. Par ailleurs, le positionnement de la tête apparaît comme une interprétation de l'œuvre originelle : *Saint Jacques* regarde en direction des fidèles situés dans la nef, alors que la tête rejetée en arrière du *Saint Longin*, en direction, semble-t-il, du baldaquin, indique un état de vision.

À travers ces deux modèles, il semble que d'autres compositions relèvent également d'une inspiration italienne, si ce n'est romaine. Les statues de l'église aixoise du Saint-Esprit qui représentent *Saint Jean-Baptiste*, *Saint Jérôme*, le *Christ* et la *Madeleine*, sont animées par une gestuelle ouverte que l'on retrouve également sur la plupart des statues romaines, comme la série disposée sur la colonnade de Saint-Pierre, ou sur la façade de Saint-Jean-de-Latran. Sans pouvoir cependant les rapprocher précisément de tel ou tel modèle, les sculptures aixoises relèvent d'une même aisance dans le modelé, tout comme d'une certaine retenue dans la gestuelle. Un témoignage supplémentaire de cette inspiration formelle, ou tout du moins d'une référence aux grands noms de la sculpture italienne est la mention d'une « gloire à la bernine » pour l'abat-voix de la chaire des Récollettes de Marseille en 1724, tout comme la présence dans l'Inventaire après décès d'Albert Duparc, d'un « tableau sur papier, représentant La chaire de Saint Pierre ».

Par ailleurs, l'Algarde apparaît comme une source d'inspiration fréquente, particulièrement au début du XVIII^e siècle. La présence non loin de Marseille et d'Aix, d'une de ses pièces maîtresses, la *Madeleine* de l'urne de porphyre à Saint-Maximin qui suscitait l'admiration, n'est certainement pas étrangère à ces influences. La statue de la *Vierge à l'Enfant* en argent, réalisée par Jean-Jacques Clérion pour les Grands Carmes d'Aix, dont il reste le modèle en bois recouvert d'argent, constitue un témoignage de ce type de filiation. Elle reprend la composition de la *Vierge à l'Enfant* en

bronze de l'Algarde⁹⁹, une nouvelle fois inversée. D'autres statues peuvent être également rapprochées de l'œuvre du grand sculpteur. Le petit *Saint Jean-Baptiste enfant* qui était inséré dans le maître-autel de Saint-Jean-de-Malte évoque une autre sculpture de l'Algarde, le *Sommeil*, lui-même inspiré de marbres antiques sur le thème de *l'Amour endormi*.

Parfois, les formes et le traitement de surface des statues marseillaises et aixoises, évoquent un art qui pourrait être qualifié de populaire. La statue d'*Antoine de Padoue*, réalisée vers 1755 pour la confrérie du même nom aux Récollets de Marseille, relève d'une recherche expressive comme en témoignent le positionnement des mains ou l'ampleur des drapés. La main gauche du saint entoure délicatement le corps de l'Enfant, alors que sa main droite posée sur le cœur témoigne d'un amour brûlant. Les plis de sa bure sont traités, particulièrement à la base de la composition, de façon mouvementée, comme animée par un souffle divin. Ces formes, et le revêtement de la surface, doivent être rapprochées de certaines statues napolitaines ou siciliennes¹⁰⁰. Dans cette même église, le *Saint François d'Assise* placé également dans un retable de marbre, témoigne également de l'existence d'une statuaria, souvent disparue, réalisée dans un matériau pauvre, le carton peint. L'effet ne réside plus alors dans l'application de dorures, mais dans le traitement minutieux et réaliste de la cordelette, dans l'aspect grossier de la robe de bure, qui contraste avec le visage fin du saint, traduisant l'extase.

À Vitrolles, le bas-relief du maître-autel, le *Triomphe de l'Eucharistie*, vers 1700, constitue un exemple de ces inspirations fortement italiennes. L'ange de dos, qui sépare la composition en deux univers bien distincts, évoque la composition du bas-relief du tombeau de Léon XI à la basilique Saint-Pierre, réalisé par l'Algarde. Sa taille élancée, l'importance du drapé de la tunique rappelle les anges berniniens, tout comme les anges du baldaquin de Saint-Pierre. De même, le tabernacle de forme cylindrique, surmonté d'une coupole et scandé par des contreforts, des arcs et une série de statues de petite taille, semble inspiré par un autre célèbre tabernacle, réalisé par Le Bernin pour la chapelle du Saint-Sacrement de Saint-Pierre. Quant aux *Vertus* du bas-relief de Vitrolles, elles sont sensiblement issues des œuvres de l'Algarde, comme en témoignent les visages lisses, les enroulements de cheveux sur les tempes et la disposition du chignon.

⁹⁹ *Algaridi, l'altra faccia del barocco*, catalogue d'exposition, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1999, p. 217-229.

¹⁰⁰ S. ABITA, N. SPINOZA, *Le Arti figurative a Napoli nel Settecento, documenti e ricerche*, Napoli, 1979 ; D. GARSTANG, *Giacomo Serpotta and the stuccatori of Palermo, 1560-1790*, Londres, 1984.

La diversité des formes témoigne de la variété des modèles qui subissent parfois une interprétation en deux temps. Ainsi, le séjour génois de Pierre Puget est certainement un des éléments marquants de l'évolution de la sculpture marseillaise et aixoise. Gênes apparaît comme un creuset, permettant des échanges formels entre les sculpteurs autochtones et des artistes provenant d'une aire européenne plus vaste, qui « avaient trouvé dans le pôle du baroque romain leur point de référence, dans un mouvement qui implique une double orientation, d'abord centripète, centrifuge ensuite »¹⁰¹. La valeur exemplaire de Puget au regard des artistes aixois et surtout marseillais du XVIII^e siècle constitue un élément essentiel dans la compréhension de ce milieu. L'art de Pierre Puget apparaît comme une sorte de paradis perdu, rejoignant ainsi le thème à la mode du culte du siècle de Louis XIV, développé par La Font de Saint-Yenne. La *Vierge des Prêcheurs d'Aix* évoque, au premier regard, une Vierge génoise. Le marbre blanc, mais également l'abondance du drapé, le positionnement penché de la tête, ou encore la linéarité du visage constituent quelques-unes des similitudes. Cependant, la comparaison de cette œuvre avec une autre statue, la *Vierge au serpent*, conservée au musée Granet, signée « Chastel » et datée de l'année 1762, permet d'infirmer l'attribution précédente. Le fuselage des doigts, le traitement ciselé des paupières, ou encore la facture du drapé traduit la main de Chastel, même si pour ces deux œuvres l'artiste fut fortement inspiré de sculptures génoises. La tête du serpent de la *Vierge au serpent* est très proche de celui de l'*Immacolata* de Puget dans l'Oratoire de Saint-Philippe-Néri à Gênes, dont la composition reprend elle-même les stéréotypes de la production génoise du XVII^e siècle. Par ailleurs le visage même de la Vierge est presque une citation de celui de la *Proserpine* du Bernin¹⁰². La *Vierge au serpent* de Chastel n'apparaît pas alors comme un assemblage de ces différentes inspirations, mais plutôt comme une assimilation et une relecture où extase et triomphe se mêlent, magnifiés par le souffle puissant qui emporte le manteau en une large envolée.

Outre les Vierges de Chastel, certaines œuvres d'Antoine Duparc sont directement redevables de l'héritage de Puget, comme l'autel et le tabernacle en marbre de la chapelle Notre-Dame-d'Espérance à Saint-Sauveur, réalisés en 1737. La composition de cet ensemble est inspirée de dessins de Puget que Duparc avait déjà mis en œuvre en Espagne. Le

101 L. MAGNANI, « Puget à Gênes », *Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte (1620-1694)*, catalogue d'exposition, 1994, p. 254-258.

102 A. MARAL, 2003, *op. cit.*, p. 57.

tabernacle en bois de l'église Sainte-Juste-et-Sainte-Rufine à Orihuela, réalisé vers 1723, apparaît comme la première étape d'une interprétation. Ce tabernacle est directement issu de projets de Puget, conservés au musée Atger à Montpellier¹⁰³ et au Metropolitan de New-York. Sur les dessins de Puget, comme pour l'œuvre espagnole d'Antoine Duparc, le tabernacle est posé sur un piédestal, orné d'une composition qui associe les symboles des évangélistes. La structure, renflée en son centre, est recouverte d'une profusion d'ornements. Des anges atlantes, dont les tuniques sont animées par des plis dynamiques, servent de consoles. À son retour en Provence en 1737, Antoine Duparc, qui travaille pour la chapelle Notre-Dame-d'Espérance, adopte à nouveau la structure tripartite du dessin de Puget. Il réalise un tabernacle en marbre, composé d'une base, d'un corps renflé et d'un couronnement. Tous les ornements figuratifs, présents sur les dessins de Puget, disparaissent au profit d'éléments d'architecture, mais la structure et le mouvement dynamique des formes sont les mêmes.

Enfin, à partir des années 1750, avec la mise en place de l'Académie de Marseille, et dans une moindre mesure, de l'école de Dessin et de Sculpture d'Aix, l'évolution des goûts et des formes semble pouvoir prendre une plus grande ampleur. Ces institutions sont à la source d'échanges épistolaires avec des personnalités « du monde de la culture », essentiellement Charles-Nicolas Cochin. Elles facilitent l'envoi de nombreux ouvrages, des dessins et des gravures, qui permettent d'élargir la connaissance des artistes locaux sur les débats esthétiques contemporains, et de constituer un fonds iconographique dans lequel ils peuvent puiser. Nous avons déjà mentionné les ouvrages de Watelet, de Mariette et du comte de Caylus, auxquels on peut ajouter des estampes d'anatomie et le dessin de l'*Antinoüs* de Bouchardon. D'autres personnalités font également parvenir des ouvrages, comme en 1770, un *Recueil des Antiquités d'Herculanum*, cadeau du roi de Sicile à l'Académie marseillaise. Il est cependant difficile, étant donné la date tardive de ces envois, d'appréhender leur diffusion et leur réinterprétation par les artistes marseillais et aixois.

¹⁰³ J. SAEZ, 1980, *op. cit.*, p. 36-38.

Du matériau à l'œuvre

Du bois au marbre : le choix des matières et des couleurs

Le choix des matériaux est le préalable à toute réalisation. Il relève, bien entendu, de raisons économiques qui ne doivent pas être négligées, car il est bien établi que le prix d'une statue en bois est nettement inférieur à celui d'une statue en marbre. Il faut cependant nuancer cette affirmation car l'utilisation de peintures, et surtout de dorures, rétablit quelque peu l'équilibre des dépenses entre ces deux matériaux.

Le bois, particulièrement le noyer, est utilisé de façon massive tout au long du XVII^e siècle, avant de se voir progressivement préférer le marbre. Les années comprises entre 1695 et 1730 constituent une période de transition, avec l'emploi de peintures en marbre feint et l'utilisation conjointe de marbre véritable et de bois, souvent doré. Le choix de ces deux matériaux relève alors d'un désir spécifique, lié à des notions de prestige, de brillance et d'enrichissement, ou au contraire de simplicité, intéressantes à évaluer en terme de présence, et éclairée par des écrits, dont certains trouvent leur inspiration dans des textes anciens. Le terme « marbre », considéré aujourd'hui comme un référent bien précis, dénote alors « une catégorie visuelle, et même une catégorie esthétique »¹, mettant en jeu des caractères qui recouvrent la notion de Beauté, telle qu'elle avait été mise en avant au Moyen Âge. Par ailleurs, la corrélation étroite qui avait été développée entre ce matériau et Dieu est toujours effective à l'époque moderne. Pour l'emploi de ce matériau, le particularisme de la Provence et de ses églises se situe dans sa proximité avec l'Italie qui reste un des principaux fournisseurs, tout comme de la

1 G. DIDI-HUBERMAN, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, 1990, p. 32.

Sicile et de l'Espagne. Il est surtout marqué par la présence de nombreuses exploitations locales qui permettent une grande diversité chromatique, autour de couleurs chaudes qui n'existent pas toujours à Carrare.

Bois brut et bois doré

Il est bien établi que le bois, et particulièrement le noyer, est largement utilisé dans l'art religieux tout au long du XVII^e siècle. La fin du siècle voit d'ailleurs la réalisation d'imposants maîtres-autels en bois, comme celui commandé en 1699 par les Grands Augustins de Marseille². Les inventaires révolutionnaires témoignent de cette forte présence du bois sur les autels en place à la fin du XVIII^e siècle. En 1795, la paroisse de la Madeleine à Aix possédait ainsi onze retables en bois dont le maître-autel, quatre retables en bois à tombeau de marbre et un retable en marbre, celui de la Madeleine³. L'utilisation du bois est également attestée tout au long du XVIII^e siècle pour les lambris de chœurs et les stalles.

La forte présence du noyer dans le mobilier religieux, et sa longue utilisation, doit être imputée à ses qualités non seulement physiques – il est résistant et de texture facile à travailler – mais également à ses qualités visuelles. Son bois de cœur, coloré, est de belle apparence. Il varie de tons beiges aux teintes brunes, il est souvent largement veiné de bandes grisâtres à noirâtres lui donnant un aspect tout à fait caractéristique. Par ailleurs, le noyer, qui prend un beau poli, donne des loupes très estimées – loupes de culée, loupes de tête – qui, découpées en placages, ont une valeur considérable et sont utilisées dans l'ébénisterie et la décoration. Son apparence est tellement prisée que le tilleul, dont l'aspect est très différent – essence blanche, parfois rougeâtre – est parfois teinté en couleur noyer. Ce n'est donc pas sa solidité qui est ici recherchée, mais bien son apparence.

Il est certain que la présence en masse de mobilier en bois est due à un coût moindre du matériau, et il est vrai que les petites communautés religieuses, possédant peu de revenus, se tournent principalement vers le noyer. Cependant la persistance de l'utilisation de ce matériau pour certaines formes de mobilier liturgique, comme les stalles et, dans une moindre mesure, les chaires à prêcher, pose la question de la valeur

2 AD BDR, 355 E 461, f° 302v°-304v°, prix-fait, 4 sept. 1699.

3 AD BDR, 1 Q 383, inventaire révolutionnaire, année 1795.

qu'il véhicule. Il est vrai que les stalles, tout au long du XVIII^e siècle, revendiquent ce matériau sombre et relativement uniforme, alors même que son aspect pouvait être transformé par des peintures reproduisant le marbre. Ce choix, qui n'est d'ailleurs pas particulier à la Provence, doit être compris par l'usage des stalles, éléments réservés à la prière des religieux, alors que les autels, ayant un rôle de célébration publique, de transmission du corps du Christ, et donc de proximité avec la divinité, nécessitaient un matériau à la fois plus durable et plus précieux. Il est vrai que le bois, considéré comme un matériau vivant, associé aux quatre éléments, semble inscrit dans le cycle de la vie. C'est un matériau périssable, alors que la pierre, le marbre ou la dorure apparaissent comme des matériaux indestructibles et constituent une promesse d'éternité, témoignage d'une vie défiant les lois naturelles d'un corps voué à retourner en poussière. Il est également vrai que l'aspect chaleureux du bois, qui fait écho à un mobilier usuel et familial, apporte un certain confort.

Cette intimité qui s'établit de fait avec le mobilier en bois est parfois relevée par l'utilisation de dorures et de peintures. Leur emploi reste cependant suffisamment peu fréquent pour être souligné. Elles apparaissent sous forme de touches ponctuelles, attirant l'œil précisément en raison de leur rareté. La stalle privilégiée de l'abbesse du couvent royal de Saint-Sauveur de Marseille était ainsi rehaussée de dorures qui soulignaient les bases des pilastres, ainsi que l'attique de la structure, et les armoiries de l'abbesse étaient « colorées conformement à leurs émaux »⁴. Cette pratique semble d'ailleurs assez commune, et constitue une marque d'appropriation et de distinction réservée aux plus influents, tout comme une forme de demande d'intercession et de proximité.

Sur d'autres types de mobilier, comme les chaires à prêcher, l'emploi ponctuel de la peinture et/ou de la dorure revêt une signification différente. La représentation de la colombe du Saint-Esprit sur l'abat-voix, sublimée par des rehauts d'ors et de couleurs, manifeste la divinité au même titre que les gloires des autels dont elle reprend d'ailleurs les rayons disposés en soleil. Il ne s'agit pas d'une simple représentation, mais bien du signe de la présence effective de la troisième personne de la Trinité dans l'action de la prédication, comme l'attestent les vies de quelques grands saints prédicateurs. La colombe des abats-voix a ainsi une double action : elle inspire le prédicateur, l'aide à trouver les mots justes pour convertir les fidèles, et agit également sur le cœur de ces mêmes fidèles, pour les disposer à recevoir les paroles du prêtre et se convertir.

4 AD BDR, 61 H 63, prix-fait, 26 mars 1740.

Cette présence de dorures et de peintures comme signe du sacré est d'autant plus forte sur les autels. Elle renvoie à la notion de préciosité⁵ qui est essentielle pour tout contenant de sacralité, à l'image des vases liturgiques et particulièrement des calices qui doivent être réalisés en métal précieux. La fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle multiplient les autels en bois doré, comme le maître-autel de la paroisse de Vitrolles (vers 1700) qui provient du couvent des Augustins de Marseille ou le maître-autel de la paroisse du Puy-Sainte-Réparate (1708) qui proviendrait de l'église des Grands Augustins d'Aix. Par ailleurs, des exemples sont attestés à des dates plus tardives, comme le maître-autel des Grands Carmes de Marseille (1733), ou l'autel placé dans le chœur des Capucins d'Aix (vers 1740).

Ces autels, qui sont des retables ou des autels imposants, sont entièrement recouverts d'or. À travers la structure même de l'œuvre et sa dorure, se manifeste de façon monumentale et éclatante, la présence divine. L'œil est entièrement anéanti ou plutôt annihilé par tant d'éclat. Nul repos ne lui est autorisé, pas même la présence d'un tableau, ou alors de petite taille, comme pour le maître-autel du Puy-Sainte-Réparate, dont les couleurs chaudes et lumineuses réalisent à la fois une diversion et une attirance visuelle. Pour ces autels, entièrement dorés ou presque, il s'agit d'une négation des formes qui se trouvent englobées dans une même couleur unificatrice. Il ne s'agit d'ailleurs pas à proprement parler d'une couleur, mais plutôt d'une matière, qui est synonyme de richesse, d'inaltérabilité et de pureté.

L'importance de la dorure est telle que des prix-faits extrêmement précis sont rédigés, témoignant des exigences des clients quant à la qualité du métal et de sa mise en forme : des aspects très divers peuvent être appliqués sur le mobilier, créant un jeu visuel entre brillance ou matité, entre surface plane, reliefs ou incisions. Par ailleurs, l'utilisation d'une peinture sous-jacente permet d'adopter des colorations diverses allant du rouge au brun. Une fois le premier choc passé, l'œil saisit alors ces nuances et distingue par là même, formes et images.

En dehors de ces exemples, relevant d'un emploi massif de la dorure, il est important de constater que la présence de peinture sur les retables et les autels marseillais et aixois est moins répandue que dans d'autres régions. Tout au plus pouvons-nous mentionner le retable installé dans le sanctuaire des Capucins d'Aix (vers 1700) ou l'autel dans le bas-côté gauche

5 Il ne s'agit pas ici du sens littéraire qui caractérise un esprit affecté et maniéré, mais de celui qui définit une personne ou un objet ayant une grande valeur.

de l'église Saint-Jean de Malte (vers 1770). Une soixantaine d'années séparent ces deux meubles, cependant ils relèvent d'une même démarche : l'utilisation conjointe d'une peinture blanche rehaussée de dorure, un peu comme de la porcelaine, crée une impression de grande luminosité. L'effet recherché, en plus de la clarté, est certainement l'intégration du mobilier dans son ensemble architectural. En effet, la couleur blanche incorpore l'autel dans le mur du fond habituellement clair, comme c'est attesté pour Saint-Jean-de-Malte. La poudre de marbre est d'ailleurs fréquemment utilisée pour blanchir les parois. Dans ce contexte de clarté – car il ne s'agit pas, à proprement parler, de blancheur mais plutôt de couleurs claires – les éléments constitutifs de l'autel ou du retable tendent à disparaître. Seuls les ornements dorés, qui créent une délimitation aérienne, sont visibles. Au retable des Capucins, les éléments décoratifs sont ainsi apparents, comme les rinceaux de feuilles et les coquilles encadrant des images qui manifestent l'action de Dieu sur terre, que ce soit à travers *l'Assomption de la Vierge* ou les témoignages de ses saints. L'inscription dorée de leurs noms, soulignée par un cadre également doré, leur confère un rôle, une présence qui peut être assimilée aux tableaux qui les surmontent.

Pour la statuaire qui anime les autels, l'utilisation de la polychromie et de la dorure est réservée aux reliquaires et aux statues de processions, les deux catégories se rejoignant d'ailleurs la plupart du temps. Ainsi pour le buste de *Saint Antoine de Padoue* (vers 1755), placé sur l'autel du même nom aux Récollets de Marseille, la polychromie et la dorure sont utilisées comme vecteur visuel ayant un rôle particulièrement important lors des processions réunissant un nombre important de fidèles. Par ailleurs, il s'agit, là aussi, de statues qui constituent des points de cristallisation des manifestations divines⁶.

La transition entre le bois et le marbre, qui est effective entre 1700 et 1730, s'opère tout d'abord par l'emploi de bois peints en marbre feint, *marmi finti*. Cette technique de représentation est déjà mentionnée dans le rapport de visite effectué à Saint-Jean de Malte en 1696, où il

6 L'utilisation de la peinture et de la dorure donne lieu à une certaine condescendance de la part de la critique des Salons. Le comte de Caylus écrit à ce propos : « on croit assez généralement que les couleurs vraies placées sur un ouvrage de sculpture doivent produire la plus parfaite imitation. Cet usage, pratiqué dans les tems barbares de l'antiquité [...] On voit encore dans nos villages plusieurs statues de saints exactement barbouillés de différentes couleurs ; les sens grossiers de nos paysans sont frappés de cet alliage et c'est le seul parti qu'on en puisse tirer [...]. La couleur placée sur une statue ne présente aucun passage, les détails des figures deviennent fixes et immobiles » (A.-C.-P. DE CAYLUS, *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et de 1753*, Paris, 1910, p. 192).

est signalé la présence d'un autel en « marbre artificiel »⁷. L'importance de ce décor est tel que les clients indiquent avec une grande précision les différents motifs à représenter. L'exemple le plus probant est certainement le maître-autel des Grands Augustins de Marseille, commandé en 1699 à Albert Duparc⁸. Le prix-fait décrit avec une grande rigueur chaque partie du retable, ainsi que la « couverture » qui lui est attribué : du noir veiné de blanc, du porphyre, du « marbre jeaune le plus doux qu'il se pourra », du « rouge brun » et du marbre jaspé. De plus, il est prévu que l'ensemble soit encadré par quatre anges en ronde-bosse (deux dorés et deux en marbre blanc) et que la gloire soit couverte d'une peinture de marbre feint blanc et de dorure pour les rayons. Sont alors déjà posés les critères qui prévaudront pour les autels en marbre : l'importance de la polychromie, l'emploi de marbre blanc et de dorure pour les anges et les gloires.

Après 1700, le marbre feint connaît un certain succès. En 1712, les prieurs de l'Hôtel-Dieu de Marseille décident de remplacer le retable du maître-autel par un autel « à la romaine » en bois et marbre feint⁹, tout comme les Trinitaires déchaussés de Marseille en 1734¹⁰. Il s'agit véritablement d'une forme transitionnelle de l'autel, placé au centre du chœur, qui connaît un véritable développement. Cette formule, mettant en scène du marbre-feint, est ici une alternative nettement moins coûteuse, puisque « avec la main des ouvriers, l'emplette du bois, l'esculteur, la dorure, le marbre dépeint et sa couverture d'indienne », le maître-autel des Trinitaires déchaussés ne dépasse pas la somme de trois cent trente livres.

L'utilisation conjointe de bois et de marbre sur un même mobilier apparaît également comme une solution transitoire. Le marbre, matériau précieux et rare, est alors enchâssé dans une structure de bois doré qui a pour rôle de le mettre en valeur. En 1731, la confrérie de Notre-Dame-de-la-Garde commande un maître-autel au sculpteur Antoine Duparc. Il s'agit d'une composition originale, où sont mélangés de véritables panneaux de marbre, ainsi que certaines éléments « imités en marbre »¹¹. La description du prix-fait est révélatrice de cette partition qui s'établit entre des matériaux très différents quant à leur aspect, mais surtout

7 AD BDR, 56 H 157, « Visite du prieuré Saint-Jean de Malte », 20 oct. 1696.

8 AD BDR, 355 E 461, f^o 302v^o-304v^o, prix-fait, 4 sept. 1699, cité par J. BILLIQUOD, 1937, *op. cit.*, p. 184.

9 AD BDR, VI E 9, f^o 157, dépenses, année 1712.

10 AD BDR, 54 H 4, f^o 53, dépenses, 19 mai 1734.

11 AD BDR, 363 E 282, f^o 1018-1020v^o, prix-fait, 15 sept. 1731.

quant à leur mise en forme. La densité, la dureté opposée de ces deux matériaux nécessitent de la part de l'artiste une grande habileté pour répartir les poids. Le corps du tombeau est ainsi en marbre blanc veiné avec des panneaux de marbre vert, entourés d'une moulure de bois doré. Le retable est formé de deux colonnes de portor et de quatre pilastres de marbre blanc, dont les bases et la corniche sont en bois doré. Le fond du retable est une composition de marbres blancs veinés et « violets avec des taches blanchâtres », certainement la brèche italienne de Seravezza. Deux bas-reliefs, représentant la *Dormition* et *l'Assomption de la Vierge*, encadrés de portor, animent ce retable. Il s'agit là d'une inversion : le marbre sert ici de cadre à une représentation de l'intervention divine. Les filaments jaune-or du marbre constituent d'ailleurs un prolongement de la dorure des bas-reliefs, qui renvoie au tabernacle en bois doré, insérant lui-même quelques éléments de marbre blanc veiné et de rouge du Languedoc. La *Vierge de la Garde*, placée dans une niche ornée d'une architecture en bois doré et peinte imitant le marbre, complète l'ensemble.

Un matériau par défaut : la pierre

L'utilisation de la pierre apparaît comme une alternative entre le bois et le marbre. Plus solide que le bois, meilleur marché que le marbre dont elle se rapproche, la pierre est essentiellement réservée à la statuaire. Quelques rares exemples témoignent de son emploi pour le mobilier religieux, comme l'autel de la chapelle Saint-Mitre à la cathédrale Saint-Sauveur, réalisé dans les années 1690/1700. L'utilisation d'une pierre blanche, probablement de Calissane, constitue certainement une tentative de s'approcher au plus près de l'aspect du marbre.

Il est vrai que la pierre, comme l'est de manière beaucoup plus forte le marbre, renvoi à des notions de solidité et donc d'éternité, qui ne sont certainement pas absentes du choix des clients. De plus, au-delà de cette idée de pérennité, le caractère visuel de la pierre paraît tout à fait déterminant. Les archives rendent compte, à la fois des qualités techniques recherchées qui déterminent le choix, mais bien plus encore de leur aspect. Un document, pour les Bernardines de Marseille, traitant des différentes pierres, et particulièrement celles de la région provençale, est révélateur de cette prise en considération¹². À la lecture de ce texte, il

12 AD BDR, 65 H 34, « Devis des ouvrages », 17 août 1734.

apparaît que la pierre d'Arles est appréciée pour son aspect tendre et sa couleur blanche. La pierre de Cassis doit présenter un aspect lisse, sans cavités. Il est particulièrement observé « qu'il ne faut pas employés en peux de temps indifferamment au même endroit » des pierres « qui soient de différentes carrières tant à cause qu'elles ne sont pas d'une égale solidité qu'elles sont aussy d'une couleur dissemblable ce qui est contre les règles, si ce n'est dans la composition d'un pavé de carrelage qu'on mélange en simmetrie et à propos ». L'harmonie chromatique est alors considérée comme essentielle.

Quant à la pierre de Calissane, elle « est convenable aux ouvrages les plus exquis de l'architecture étant dure fine, vive, blanche incorruptible à l'air, propre pour les ouvrages de sculpture dont on voudra décorer le bâtiment; elle doit être franche pleine, grain fin, sans fils, trous ni moyes ». Elle constitue d'ailleurs, après le marbre, la plus belle pierre connue. Cette association est si courante que le tombeau de Monsieur de Brandon, dans la chapelle dédiée à Notre-Dame de Guérison aux Récollets de Marseille, était réalisé dans ce double matériau¹³. La pierre de Calissane, dont le transport est facilité par la présence de l'eau, est réservée depuis longtemps pour des ouvrages de qualité, en raison de son grain fin et de sa couleur blanche. La façon même dont elle est payée, « par estime » à la pièce, l'apparente à un matériau de prix. Les qualités visuelles sont donc prédominantes, au-delà des notions même de solidité. Il est d'ailleurs tout à fait significatif que des statues, destinées à être placées à l'intérieur des églises, soient réalisées en bois, enduit de stuc « façon pierre », comme le sont les saints *Jérôme*, *Jean-Baptiste*, le *Christ et la Madeleine* de l'église aixoise du Saint-Esprit.

L'emploi du marbre : valeurs et enjeux

Le marbre est un matériau dont la définition varie en fonction de l'approche qui en est faite, qu'elle soit géologique ou purement artistique. En réalité, les historiens de l'art appellent marbre toute pierre considérée par les géologues comme marbrière. Le marbre se définit donc par sa capacité à prendre une teinte brillante par l'action du polissage, à laquelle peut être ajoutée une autre particularité tout à fait significative, sa translucidité lorsqu'il est scié en feuilles très minces.

¹³ AD BDR, 46 H 1, f^o 76, « Archives du couvent », année 1667.

Les marbres les plus connus, à la fin du XVII^e siècle, sont ceux d'Italie et dans une moindre mesure ceux des Flandres, particulièrement autour de la cour et des demeures royales. Cette prédominance incontestée des marbres italiens suscite alors une volonté de recherche de ressources nationales pour des questions économiques, mais surtout de prestige et d'honneur. Sont alors exploités, de manière intensive, les marbres des Pyrénées et du Languedoc, et de façon plus ponctuelle, les marbres du Bourbonnais et de Provence. Par ailleurs, pour multiplier les variétés et trouver de nouveaux fournisseurs, d'autres gisements sont exploités, tels que les brocatelles d'Espagne et les brèches de Sicile.

Le marbre est le matériau représentatif de la souveraineté¹⁴. Il faut cependant souligner son rôle très ancien, et toujours effectif au XVIII^e siècle, de célébration du pouvoir divin. Au-delà de sa beauté formelle, l'engouement pour ce matériau ne saurait se comprendre sans prendre en compte la forte symbolique religieuse qui lui est inhérente. La valeur surnaturelle est constamment sous-jacente, comme témoignage de l'action de Dieu. Alors que le bois était marqué par un rapport à l'existence en tant que périssable, le marbre est symbole de vie considérée comme éternelle. Cet intérêt pour le marbre, que l'on pourrait qualifier de fascination, se traduit par un emploi progressif puis prédominant dans les demeures royales et les églises. Dès le milieu du XVII^e siècle, il est utilisé pour quelques œuvres qui semblent alors faire figure d'exception. En 1666, les Dames de la Visitation d'Aix reçoivent un retable, cadeau de la duchesse de Modène, auquel était jointe une petite chaire à prêcher, également en marbres polychromes. En 1668, la confrérie du *Corpus Domini* de la Major de Marseille commande un autel à un atelier génois. En 1682/98 c'est le maître-autel de Saint-Jean-de-Malte, puis en 1689 le tabernacle en marbre pour l'église du premier monastère de la Visitation de Marseilles, et vers 1700 le maître-autel des Carmélites d'Aix en marbre et stuc, qui posent les jalons de cet emploi progressif.

Avec le XVIII^e siècle, le marbre devient le matériau incontournable, tout d'abord pour le mobilier le plus en vue dans l'église, le maître-autel. Il est également employé de façon quasi systématique pour les bénitiers, ainsi que pour les monuments funéraires, se substituant à la pierre. Progressivement, le marbre se répand également dans l'espace ecclésial et ne se contente pas du sanctuaire et des autels les plus apparents. Il supprime également le bois pour les autels latéraux, comme celui de l'église du Saint-Esprit, réalisé vers 1720. En même temps, des autels

14 P. JULIEN, *Marbres. De carrières en palais*, Manosque, 2006.

monumentaux sont mis en place, tel le maître-autel des Prêcheurs de Marseille en 1724, réalisé à Gênes et mis en valeur par quatre degrés imposants en marbre. Les années 1750 apparaissent comme la période faste pour la commande des autels en marbre à Marseille, à Aix et également dans les villages alentours. Les années 1770/80 sont ponctuées par quelques grands programmes, qu'il s'agisse de la série des autels pour les Récollets de Marseille, ou du grand retable blanc actuellement à l'église de la Mission de France. En 1772, c'est le maître-autel des Minimes d'Aix par Regnier et Clément, en 1785, la chaire à prêcher des Carmes déchaussés de Marseille, en 1787, le maître-autel du Saint-Esprit à l'imposant baldaquin, ou encore la crédence de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix d'une tonalité sobre et antiquisante. Le marbre triomphe sous toutes ces formes.

Mobilier et espace sacré : évolution et sens

L'aménagement de l'espace sacré se matérialise autour de quelques axes forts, tout d'abord le maître-autel, la principale pièce de l'église, les autels latéraux et la chaire à prêcher qui déterminent l'emplacement des stalles et des bancs, puis de façon ponctuelle, les confessionnaux, les fonts baptismaux et les bénitiers. Ces différents éléments rendent compte de la diversité culturelle des églises qui ne sont pas des lieux de sacralité unique, et où se développe une organisation hiérarchisée, porteuse de sens.

La multiplication des traités et des débats sur la forme et l'emplacement des différentes pièces du mobilier religieux au XVIII^e siècle, tout comme les sujets des concours de l'Académie, constituent un témoignage sans précédent de la conception du mobilier dans l'espace ecclésial. Ces mobiliers doivent être également appréhendés en tant que formes pour comprendre ce qu'ils font dans l'espace sacré, car cet aspect formel constitue la légitimation même du mobilier, permettant la mise en place des coutumes et des cérémonies de l'Église qui sont « les symboles et les représentations des choses saintes »¹. Par ailleurs, leur ancrage dans la vie quotidienne (dans une acception de *quotidie*) façonne une gestuelle. Ce sont, par exemple, les signes de croix au bénitier, ou les diverses attitudes à adopter lors de l'assistance à la messe qui, en retour, rendent compte de la valeur signifiante du mobilier. Les événements ponctuels, « les rites de passage »² du chrétien, que ce soit le baptême ou la première communion, nécessitent diverses approches de l'autel, du confessionnal ou des fonts baptismaux qui mêlent donc, à la fois une attache très forte

1 P. FLORIOT, 1696, *op. cit.*, p. 122.

2 A. VAN GENNEP, *Les rites de passages*, Paris, 1909.

au matériel, ou plutôt devrait-on dire au matériau, mais également au spirituel et au symbolique. C'est certainement la manifestation de la bipolarité d'une religion incarnée. L'évolution formelle doit par ailleurs être comprise dans son ensemble, mais également dans le détail, autour de l'apparition ou la disparition de certains types de décor, la transformation des profils et des volumes, qui ne sont pas sans incidence sur l'effet que ces œuvres peuvent donner.

Le retable : retrait et renouveau

Le retable, terme qui signifie étymologiquement des planches derrière, c'est-à-dire derrière un autel, a perduré tout au long du XVII^e siècle. Le *Dictionnaire* de Furetières définit le retable comme un « ornement d'architecture, ou de menuiserie, dans lequel on enchâsse un tableau, ce qui lui sert de bordure »³. Le *Dictionnaire* de l'Académie reprend cette définition, en ajoutant qu'un autel s'appuie sur ce retable⁴. Le terme « retable » se définit donc comme la partie postérieure et décorée d'un autel qui surmonte verticalement la table. Il est également employé, par métonymie, pour l'ensemble cuve-retable.

Il est de plan généralement rectiligne, mais peut adopter une forme concave qui englobe ainsi beaucoup mieux les images, comme dans la chapelle Saint-François-de-Paule aux Minimes de Marseille. Il sert de cadre à des tableaux peints, bas-reliefs ou statues de dévotion, chargés d'instruire et d'édifier les fidèles. Ce « système d'images scripturaires et catéchétiques »⁵ illustre, le plus souvent, le vocable de l'église ou de la chapelle.

La fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècle voient de nombreuses réalisations, développant des volumes amples et diversifiés, multipliant les colonnes et les pilastres, peuplant les tabernacles et le rampant des corniches de statues. Le maître-autel des Augustins de Marseille témoignait de cette importance du décor fait de chérubins, de vases, de cartouches et de bas-reliefs. L'ampleur qui semble avoir été donnée à l'ouvrage, tout comme l'utilisation de peintures imitant les marbres polychromes (noir veiné, jaune, porphyre, blanc statuaire) semble

3 A. FURETIÈRES, *Dictionnaire universel...*, La Haye, 1690, art. « Retable ».

4 *Nouveau Dictionnaire de l'Académie française dédiée au Roy*, Paris, 1718, t. 2.

5 V.-L. TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, Paris, 1972, p. 274.

constituer l'aboutissement du retable en bois, avant le triomphe des autels « à la romaine ». L'utilisation massive de colonnes torsadées, simples ou ornées de fleurs, comme à la chapelle Saint-François-de-Paule aux Minimes de Marseille, a d'ailleurs certainement favorisé l'émergence de ce type d'autels, reproduisant parfois le poncif des colonnes torsadées de Saint-Pierre de Rome. Le regard critique de Jean-Baptiste Thiers, qui écrit que les retables ressemblent « les uns à des manteaux de cheminées, les autres aux frontispices des églises ou des grandes maisons, les uns à des grottes, les autres à des niches, les autres enfin à d'autres ouvrages d'architecture »⁶, rend compte, au-delà du jugement qui est porté, de la diversité des formes et des motifs décoratifs choisis autour d'une structure donnée.

Autour des années 1710/20, quelques grands retables sont également mis en place (à Marseille, retable de Saint-Roch aux Trinitaires réformés et maître-autel des Jésuites), mais déjà le tombeau d'autel devient indépendant, et la présence d'angelots et de nuages autour de la colombe du Saint-Esprit annonce le développement des gloires des baldaquins. Le stuc, parfois utilisé, permet de modifier le volume traditionnel du retable en bois, en lui donnant un profil concave qui augmente cette présence surplombante et esquisse une forme de baldaquin suspendu, comme aux Récollets de Marseille.

À partir des années 1720, les retables se font rares. La critique et le triomphe de nouvelles formes rend leur emploi extrêmement ponctuel, même s'ils ne disparaissent pas totalement, particulièrement dans les chapelles latérales. Leur raréfaction dans l'espace ecclésial concorde également avec la mise en place de structures simples, beaucoup moins développées. Il faut attendre les années 1750 pour assister au retour des retables, transformés par l'utilisation du marbre. Dans leur diversité, les formes sont sensiblement les mêmes et seul l'aspect change. Le marbre crée alors une surface frontale de grande taille, lumineuse et animée par de multiples incrustations. Le retable des Prêcheurs réalisé vers 1750 présente une structure simple, architecturée par des pilastres à chapiteaux ioniques, et surmonté d'un fronton brisé interrompu. Une gloire en marbre blanc, entourée de rayons dorés et occupant l'emplacement exact d'un tableau, renouvelle totalement l'aspect de ce type de structure.

En 1747, avec le dessin pour la chapelle du *Corpus Domini* de la Major, Antoine Duparc propose un développement du retable en marbre, avec

6 J.-B. THIERS, 1688, *op. cit.*, p. 181.

une structure triple, rythmée par des colonnes corinthiennes, intégrant, semble-t-il, trois tableaux peints. Le fronton cintré sert de support à une composition autour du calice du Saint-Sacrement, découvert par des anges tenant une draperie. Le retable des Portefaix, aux Augustins de Marseille, vers 1754, conserve la peinture au grand compartiment, certainement pour des raisons économiques, mais également par respect pour la valeur d'ancienneté de l'œuvre. La structure d'ensemble est simple, mais fortement animée par un décor chantourné : le cartouche de la cuve est formé de volutes en « C », de coquilles à bords flamés et de pampres de vignes, et les extrémités des gradins sont alternativement convexes et concaves. La base des colonnes joue également sur cette alternance, tout comme les pieds à la base de la cuve. Le fronton est également de forme courbe et sert de cadre à une gloire, où rayonnent une tiare et des clefs entourées d'anges. Deux angelots, placés sur les parties supérieures, chevauchent un décor de coquilles. Autour des années 1750, puis de façon plus ponctuelle jusqu'à la fin du siècle, le retable connaît une sorte de renouveau, particulièrement à Marseille, par la mise en œuvre du marbre qui apporte l'éclat, ainsi qu'une certaine simplification ornementale comme c'est le cas pour le retable de la Mission de France à Marseille (années 1770).

Le maître-autel : vers un sanctuaire « à la romaine »

Liturgiquement, l'autel est essentiellement constitué de la table d'autel contenant la pierre. Autour de ce noyau se développe un ensemble d'éléments – retable, tabernacle, ciborium ou baldaquin, crédence et appui de communion – qui ne sont qu'annexes. L'évolution, tout au long du XVII^e siècle, de la disposition du mobilier liturgique vers une meilleure visibilité du maître-autel, a accentué leur développement. Cette recherche est également marquée par des sanctuaires surélevés qui, certes, rappellent la disposition en hauteur du calvaire, mais possèdent surtout un rôle purement pratique d'accessibilité visuelle⁷.

7 J.-B. THIERS, 1688, *op. cit.*, p. 78-80. ; L.-A. BOCQUILLOT, *Traité historique de la liturgie sacrée ou de la Messe*, Paris, 1701, réed. 1791, p. 108-109 ; J. CORBLET, *Histoire dogmatique, liturgique, et archéologique du sacrement de l'Eucharistie*, Paris, 1885, t. 2, p. 74 ; C. CLAEER, M.-F. JACOBS, J. PERRIN, « L'autel et le tabernacle, de la fin du XVI^e, au milieu du XIX^e siècle », *Revue de l'Art*, n° 7, 1986, p. 48.

La suppression des jubés en constitue la marque la plus frappante, tout comme la mise en place de grilles de fer ou de balustrades : au chœur clos se substitue alors le chœur ouvert⁸. Dans ce processus d'ouverture du sanctuaire vers la nef, il faut rappeler qu'à Marseille et à Aix, les jubés semblent avoir été démontés très tôt puisqu'on n'en trouve plus aucune trace en plein milieu du XVII^e siècle. À Saint-Jean de Malte, en 1696, le rapporteur écrit : « on n'en voyoit autrefois que la moitié parce qu'il y avoit un chœur antique qui occupoit les dix canes de long du costé du presbytère mais à présent elle se trouve dans la forme de la grande église conventuelle de Malthe, le chœur estant au derrière de l'autel ce qui en découvre toute la cimetrie et toute la beauté »⁹.

Outre l'embarquement et l'utilisation de barrières beaucoup plus perméables, d'autres artifices peuvent être utilisés pour la mise en valeur de l'autel, qu'il soit majeur ou non. Nous avons déjà évoqué l'emploi de luminaires, il faut également rappeler l'utilisation de peintures claires. Ainsi, l'autel de Notre-Dame de Bon-Voyage à Saint-Martin était mis en évidence par des boiseries peintes en blanc. Il peut également s'agir d'un revêtement en marbre ou en bois qui joue le rôle d'un repoussoir, pour projeter vers les fidèles cet élément central qu'est l'autel.

La grande nouveauté du XVIII^e siècle est, sans aucun doute, la mise en place de chœurs « à la romaine », organisés autour d'un autel « isolé ». La première apparition du terme « à la romaine » en France semble dater des années 1660, avec la publication par Jean Le Pautre d'un *Recueil de Plusieurs deseings d'autelz à la Romaine*. Cependant, à la vue des gravures, cette mention semble indiquer tout autre chose que le propos qui nous intéresse. Les autels de Le Pautre sont rarement isolés, mais bien adossés au retable. Par ailleurs, les autres éléments qui sont proposés, comme les burettes, les trophées, les plafonds et les bordures de tableaux sont également « à la romaine », comme d'autres sont à « l'italienne » ou « à la française ». « À la romaine » doit alors être compris sous une acception typologique, certainement synonyme de « à l'antique ». Il faut cependant rappeler qu'à la même époque, le principe de l'autel « isolé », c'est-à-dire détaché du retable, est appliqué dans l'église du Val-de-Grâce, inspiré par l'exemple de Saint-Pierre de Rome, dont le modèle s'était répandu dans toute l'Italie.

8 B. CHEDOZEAU, *Chœur clos, chœur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine (France XVII^e-XVIII^e siècle)*, Paris, 1998.

9 AD BDR, 56 H 157, rapport de visite, 20 oct. 1696, rapporté par J. BOYER, 1972, *op. cit.*, p. 94.

Généralement, l'apparition des autels ou des chœurs « à la romaine » se fait autour des années 1710. Mais les mentions sont encore rares, et souvent l'autel dans le chœur est encore considéré comme « mal placé »¹⁰. Pourtant dès 1688, Jean-Baptiste Thiers recommandait, dans un souci de revenir à des pratiques anciennes beaucoup plus fondées liturgiquement, d'abandonner les autels adossés pour des autels qui permettent de tourner tout autour. La généralisation de ce dispositif se met réellement en place à partir des années 1740-50, dans les couvents et les paroisses avant d'investir les cathédrales. L'apparition précoce à Marseille et à Aix, dès les années 1690, de projets d'autels « à la romaine » constitue donc une particularité. On en trouve tout d'abord une mention en 1690 pour les Minimes de Marseille¹¹, et en 1692 pour l'église Saint-Jean-de-Malte à Aix¹². En 1703, les délibérations de la Major de Marseille parlent d'un maître-autel « isolé », sans utiliser le terme « à la romaine »¹³. En 1705, le maître-autel de la Miséricorde de Marseille est transporté au bas du chœur¹⁴, sans que la mention de « chœur à la romaine » ne soit également spécifiée, mais le dispositif est bien là.

À partir des années 1720, les aménagements « à la romaine » se multiplient. En 1719, c'est le chantier de la cathédrale Saint-Sauveur, puis en 1724, les Dominicains de Marseille avec un projet de grande taille autour du développement du sanctuaire. L'autel qui est installé est monumental et coûte 5 600 livres, le chœur et les stalles sont entièrement refaits, une nouvelle table de communion en fer forgé est également mise en place. En 1731, les Trinitaires déchaussés de Marseille cèdent à la nouvelle organisation du sanctuaire, tout comme les Trinitaires réformés de Marseille en 1735. En 1734, avec l'organisation « à la romaine » de la chapelle Notre-Dame de Paix aux Accoules, on assiste à la mise en place de ce dispositif dans des chapelles latérales.

La mention d'autel « à la romaine », dont nous avons souligné le sens purement formel au milieu du XVII^e siècle, renvoyant à des motifs décoratifs, prend à partir de la fin du siècle le sens d'autel éloigné de la paroi, donc « isolé », ne comportant habituellement ni retable, ni contre-retable. Cette disposition permet ainsi une circulation tout autour, et c'est dans ce sens qu'il doit être compris tout au long du XVIII^e siècle.

10 C. CLAERR, M.-F. JACOBS, J. PERRIN, 1986, *op. cit.*, p. 48.

11 AD BDR, 32 H 3, 1^o 6^v-7, délibérations capitulaires, 3 fév. 1690.

12 AD BDR, 301 E 304, 1^o 209^v, « Promesse réciproque », 4 avr. 1692.

13 AD BDR, 6 G 442, 1^o 87, délibérations capitulaires, 10 déc. 1703.

14 AD BDR, 72 H 6, 1^o 110, délibérations capitulaires, 16 avr. 1705.

Par ailleurs, dans un certain nombre de cas, des avantages purement techniques doivent être également considérés, comme le fait d'éloigner le mobilier de la muraille, souvent humide.

C'est donc dans un souci d'apporter un plus grand faste à la liturgie que cette disposition du maître-autel est largement mise en place. Cochin, à l'occasion du concours de l'Académie royale de 1771, rappelle que l'objet n'est pas d'y célébrer des messes basses, mais bien d'« y faire les fonctions du service divin avec toute la pompe dont elles sont susceptibles »¹⁵. L'« aire spacieuse », réclamée par La Font de Saint-Yenne¹⁶, constitue une préoccupation constante, car la liturgie ne peut être étriquée et nécessite un espace suffisamment ample pour permettre le ballet des acolytes, des servants de messe et des thuriféraires, tout comme le balancement large de l'encensoir qui permet d'ailleurs une meilleure préhension symbolique du mobilier. À la paroisse marseillaise de Saint-Martin, l'importance accordée à l'espace apparaît dans le prix-fait : « l'autel laissera un passage de chaque côté pour entrer dans le chœur d'environ quatre pans entre l'autel et le pilier de l'arc. Le marchepied sera prevenû de deux degrès noblement posés et la grille du sanctuaire sera reculée pour avancer dans l'église et seconder le dessein sans pouvoir retressir le sanctuaire »¹⁷. Ce chœur ample, avec un « passage par derriere pour l'utilité et le service »¹⁸, constitue également une volonté affirmée à la Major de Marseille en 1703.

L'appellation de chœur ou d'autel « à la romaine » possède en elle-même une certaine ambiguïté. Cette référence à la romanité fait certes écho aux recommandations papales, particulièrement celles de Benoît XIII qui préconisent, au cours des années 1720, un autel « isolé », car ayant une distance de deux pieds et demi au moins autour de l'autel, afin que le rite puisse prendre toute sa place. Cependant, il est difficile de voir dans la disposition des « autels à la romaine » qui se généralise en France à partir des années 1740, une volonté claire de se référer au désir des papes. Des influences moins directes semblent avoir participé à l'apparition, puis à la diffusion de l'autel « isolé ». Le courant qui, en France particulièrement, estimait que la réforme de la liturgie de la messe faite par Pie V, en application des décisions du concile de Trente, n'était pas allée assez loin dans le retour à l'antiquité dont le moyen âge

15 C.-N. COCHIN, *Œuvres diverses...*, 1771, t. 3, p. 120.

16 LA FONT DE SAINT-YENNE, 1753, réed. 2001, *op. cit.*, p. 258.

17 AD BDR, 360 E 162, f° 222, prix-fait, 20 janv. 1746.

18 AD BDR, 6 G 442, f° 87, délibérations capitulaires, 10 déc. 1703.

s'était parfois éloigné, participe ainsi à l'élaboration d'un espace religieux respectueux de ce passé. C'est dans cette optique que, particulièrement à partir des années 1700, certains diocèses, sans se soucier de ce qu'en penserait le pape, se sont donné des missels différents du Missel romain¹⁹. Ces tenants d'un retour à l'« antiquité » de l'Église ne sont pas d'ailleurs sans divergences puisque tous n'approuvent pas les nouveaux bréviaires. Jean-Baptiste Thiers critique ainsi le bréviaire de Cluny, sur lequel avait particulièrement travaillé Dom Claude de Vert, et qui était allé très loin dans la réforme. Cette mouvance « antiquisante », dans le sens d'un retour à la simplicité des premiers temps de l'Église, se traduit à la fois par l'emplacement de l'autel, mais également par son décor qui évolue vers une simplification et une épuration des formes, ce qui semble bien indiquer la corrélation qui existe entre ces différentes manifestations liturgiques, esthétiques et architecturales.

Après l'épiscopat aixois de M^{gr} de Vintimille, les diocèses d'Aix et de Marseille, bénéficiant de la présence concomitante de M^{gr} de Belzunce et de M^{gr} de Brancas, défenseurs du Saint-Siège en France, notamment dans leur inaltérable fidélité à la bulle *Unigenitus*. Ces deux prélats maintiennent le missel romain, résistant ainsi aux liturgies nouvelles qu'ils qualifient de jansénistes. C'est dans ce contexte très particulier que se développe le dispositif d'autel isolé qui était apparu vers 1690. Il paraît ainsi difficile, à Marseille et à Aix, de trouver un lien direct entre la nouvelle liturgie, les affinités gallicanes et le développement des autels « isolés ». Il semble qu'il faille placer le succès de cette disposition au centre de diverses convergences qui toutes ont, à leur manière, participé à la mise en place de l'autel « à la romaine », ou « isolé », pour ceux ne désirant pas faire une référence directe à Rome. L'émergence, puis le succès de cette nouvelle disposition, est alors principalement dictée par la volonté d'une meilleure lisibilité et une recherche concomitante d'enrichissement, souvent liée à l'utilisation du marbre et du bronze doré. Certes, les formes des autels se simplifient, les retables monumentaux sont presque partout abandonnés, mais la magnificence se reporte vers d'autres vecteurs, à la fois la liturgie et le matériau.

La disposition isolée de l'autel, qui constitue certainement la meilleure définition de l'autel « à la romaine », garde cependant une grande incertitude dans sa forme, mais également dans sa situation exacte dans l'église. « La position du maître-autel » qui est considérée comme « l'objet essentiel dans les Temples », pour reprendre l'expression de La Font de

19 A.-G. MARTIMORT, *L'Église en prière. Principes de liturgie*, t. 1, Paris, 1984, p. 82.

Saint-Yenne, donne lieu à de multiples dissertations et solutions. Pour les tenants des autels « à la romaine » directement inspirés de Saint-Pierre de Rome, le maître-autel doit être placé à la croisée du transept car, comme le rappelle Cochin à l'occasion du concours de l'Académie de 1771 qui portait sur une église paroissial : « il est bien évident que l'autel principal doit être le lieu le plus apparent, et qu'il faut le placer de manière qu'il soit comme le centre auquel se réunissent toutes les lignes, afin qu'il puisse être aperçu de tout le monde sans gêne et sans tumulte »²⁰. Cependant, soit que l'architecture ne le permette pas (en effet, toutes les églises ne possèdent pas de transept), soit que cette avancée vers la nef soit considérée comme trop importante, la mise en place de chœur « à la romaine » ne rend pas toujours compte de ce type de disposition. Quatremère de Quincy rappelle qu'on « n'a pas encore convenu de la position la plus avantageuse pour le maître-autel dans les temps modernes » et, renvoyant à Laugier, il écrit que « le grand autel doit être placé au centre dans les églises en croix » et « dans les églises faites en forme de basilique, c'est-à-dire sans croisée, le maître-autel ne doit point occuper d'autre place que celle du rond point de l'hémicycle. Soit que le chœur et les stalles soient placés en avant de l'autel, soit qu'on les dispose dans la partie circulaire qui forme la tribune, ou le rond-point, comme on le voit aux basiliques de Rome »²¹. Par ailleurs, dans les églises de grande taille, comme le note également Laugier, repris en cela par La Font de Saint-Yenne, la position au centre de la croisée, sous un dôme, apparaît comme ridicule, car elle ne permet pas de « remplir d'une façon convenable un vide aussi spacieux »²². La place du maître-autel « à la romaine » ne relève donc pas d'un positionnement immuable dans le chœur, mais constitue une réponse à un désir liturgique de lisibilité, tout comme à une meilleure intégration dans des architectures dont les plans et les volumes peuvent être très différents et nécessiter des réponses variées.

La présence dans le chœur d'autels sous forme de simples tombeaux, ornés sur toutes leurs faces (même si la face la plus décorée est celle tournée vers la nef), constitue un prolongement du dispositif de l'autel isolé. La position du célébrant s'en trouve entièrement modifiée, puisque ces autels permettent une célébration face au peuple, ce qui est conforme à cette tendance réformatrice de retour à l'antiquité. D'ailleurs, dans la plupart des "*Rubricae generales*" des missels français, dont nous

20 C.-N. COCHIN, 1771, *op. cit.*, t. 3, p. 120.

21 A.-C. QUATREMÈRE DE QUINCY, 1788, *op. cit.*, p. 173-174.

22 LA FONT DE SAINT-YENNE, 1753, rééd. 2001, *op. cit.*, p. 257-258.

rappelons cependant qu'ils ne sont pas en usage dans les diocèses d'Aix et de Marseille, quand on prévoit que le prêtre se retourne pour saluer le peuple, on peut lire la précision suivante : « si l'autel se trouve entre lui et le peuple, le prêtre ne se retourne pas », ce qui peut rendre compte de ce type de disposition. C'est ce que semble d'ailleurs désigner le *Dictionnaire* de Furetières, lorsqu'il indique que l'autel « à la romaine » est « un maître-autel où on peut adorer de tous les côtés ». Ce terme recouvre donc sous l'acception d'autel « isolé » des dispositifs variables, influant sur le positionnement même du célébrant, qui peut évoluer de « dos au peuple » à « face au peuple ». Il semble cependant qu'à Marseille et Aix, la célébration « face au peuple » soit assez rare, car les autels développent la plupart du temps des tabernacles et des gradins importants qui ne permettent pas cette mise en situation.

La valorisation des autels, et particulièrement du maître-autel, qui était déjà de mise avec les retables, s'affirme ainsi avec plus de force dans le cadre des autels « à la romaine ». L'élément central, que constitue l'autel, quitte l'entourage absorbant du retable pour être clairement identifié. La simplification des images (les tableaux peints n'ont plus leur place) participe également à cette concentration sur l'essentiel. Le maître-autel, souvent doté d'un baldaquin et avançant vers les fidèles, polarise toutes les attentions au détriment également des autels latéraux voués au culte des saints. Avec la disparition des jubés et des clôtures de chœurs en lambris, le nouveau dispositif montre le mystère eucharistique, mais dont les fidèles sont toujours tenus à distance par une balustrade. Ces « saintes tables » reproduisent un autel plus accessible aux fidèles en bas des marches, rappelant ainsi l'union entre sacrement et sacrifice.

L'autel : manifestation d'un Dieu fait homme

L'autel, meuble sur lequel est célébrée la messe, actualise l'unique sacrifice du Christ. Le terme d'autel qui, dans son sens le plus strict, signifie la table d'autel, prend également une acception plus large, associant tous ses compléments, tels que le tabernacle, les gradins, parfois l'exposition et le baldaquin. L'élément particulier donne alors son nom au tout. L'importance de l'autel et particulièrement du maître-autel dans l'espace ecclésial, en raison de cette présence divine, est un lieu commun. L'autel est le lieu éminent qui permet de rendre présent, d'actualiser et de communiquer l'au-delà, selon différentes modalités

complémentaires, étudiées autour des autels parisiens du XVII^e siècle par Frédéric Cousinié. Nous ne reviendrons pas sur cet aspect de la question. Il est cependant important, pour notre propos, de souligner qu'au XVIII^e siècle, la célébration de la messe prend un sens, non pas nouveau, mais élargi vers une meilleure participation des fidèles, ou tout du moins une recherche vers cette participation. La messe n'est plus du domaine exclusif des prêtres, et si le prêtre reste, bien entendu, l'élément central de la liturgie, il se doit de prendre en compte la présence des fidèles, et par là d'être exemplaire. De plus, au-delà de la participation des fidèles, c'est le débat sur la fréquente communion et le dilemme de célébrer la messe par devoir ou ne pas le faire par humilité qui domine le XVIII^e siècle. Bien loin de la retenue janséniste, les évêques marseillais et aixois s'indignent contre ceux qui, par leur conduite, « négligent » ainsi le saint sacrifice et rendent l'« autel désert ». M^{sr} de Belzunce dénonce ceux qui « sous les plus frivoles prétextes, tâchent d'éloigner les fidèles de la fréquente communion »²³. M^{sr} de Brancas écrit également de longues admonestations dans ce sens : « c'est pourquoi nous exhortons tous les prêtres à célébrer la Sainte Messe le plus souvent qu'ils pourront, regardant avec raison comme une illusion dangereuse le sentiment de ceux qui croiraient qu'il convient aux prêtres [...] d'approcher rarement de l'Autel par un esprit d'humilité et par la conviction où ils doivent être qu'ils en sont indignes, sentiment qui ne sert que trop ordinairement de prétexte pour couvrir une négligence coupable et une froideur criminelle²⁴. L'« utilité » des autels dans les églises, qu'elles soient paroissiales ou conventuelles, est alors clairement affirmée, renforcée par une dimension essentiellement triomphante par les adorations du Saint-Sacrement, qui connaissent à Aix et particulièrement à Marseille un succès sans équivalent.

L'autel, dont nous avons précédemment appréhendé l'évolution en plan vers une désolidarisation de l'architecture enveloppante de l'édifice ecclésial, doit être également considéré dans son volume et dans ses formes. Au-delà des évolutions du goût qui favorisent des formes plus ou moins chantournées, plus ou moins imagées, intéressantes à définir, il apparaît que l'autel est tout d'abord compris comme la concrétisation la plus signifiante du mystère chrétien, d'un Dieu fait homme, de l'humanité et de la divinité réunies. L'autel, image parlante de la double

23 « Approbation » de l'ouvrage du jésuite Jean Pichon, *L'Esprit de Jésus-Christ et de l'Église sur la fréquente communion*, Paris, 1745.

24 J.-B. DE BRANCAS, *Ordonnances synodales*, Aix, 1742, p. 242.

nature du Christ – vrai Dieu et vrai homme – est donc construit sur un double registre qui se concrétise autour de la table d'autel, manifestant l'humanité du Christ, alors que le tabernacle, l'exposition et le baldaquin qui le surmontent, relèvent plutôt d'une conception triomphante d'un Dieu en gloire.

Valeur sacrificielle et sépulcrale : la cuve ou tombeau

La table d'autel est le meuble le plus ancien de la liturgie catholique. Sans elle, même sous une forme extrêmement réduite comme un autel-portatif, la messe ne peut avoir lieu. Bien plus que le tabernacle, elle est donc l'élément indispensable de l'espace liturgique. Cette table d'autel est un lieu de présence sainte, car elle ne peut être utilisée sans la pierre qui contient les reliques : « les reliques des saints qui sont dans l'autel avec trois grains d'encens signifient que les saints de l'Église triomphante sont incorporés dans Jésus Christ dont les mérites et les prières s'élèvent comme l'encens vers la Très Sainte Trinité »²⁵. Ce lien étroit entre le corps des martyrs et l'autel, souligné par l'Apocalypse, était clairement affirmé dans les premiers temps de l'Église où la table d'autel était généralement formée d'un sarcophage de marbre. Il semble que dans les villes où la présence chrétienne est affirmée dès l'antiquité, cette pratique ait perduré jusqu'au XVIII^e siècle. À la Major de Marseille, lorsqu'en 1701, le chapitre décide d'éloigner le maître-autel du fond du chœur, il propose de remplacer le sarcophage qui l'ornait jusqu'alors par un bas-relief « suivant le dessein qui sera avisé »²⁶. Par ailleurs, le XVIII^e siècle conscient de cette disposition liturgique s'en inspire directement. Cordemoy écrit à propos du maître-autel : « c'est pour ainsi dire la principale pièce de l'église. Chez les premiers chrétiens, c'étoit ordinairement le tombeau de quelque martyr qui servoit de table à ce saint usage. D'où la louable coutume a voulu que lorsque l'on consacrerait un autel, on eût le soin de mettre quelque relique de martyrs dans l'épaisseur de la table d'autel »²⁷. Lacombe de Prezel, dans son *Dictionnaire*, rappelle que la plupart du temps les autels ressemblent à

25 A. LE VOIRIER, *Explication des cérémonies de la ste messe par demandes et réponses...*, Reims, 1702, p. 76.

26 Ces délibérations des 10 et 20 décembre 1701 sont citées par R. BOUSQUET, 1857, *op. cit.*, p. 247.

27 L.-G. DE CORDEMOY, 1712, *op. cit.*, p. 227.

un tombeau « pour rappeler l'usage des premiers chrétiens, qui tenaient souvent leurs assemblées aux tombeaux des martyrs et célébraient les saints martyrs »²⁸. Cette idée est également reprise par Quatremère de Quincy en 1788²⁹, tout comme Laugier, prédicateur du roi, philosophe et homme de Lettres, qui recommande dans son *Essai sur l'architecture*, en 1753, de se référer à la simplicité des autels des premiers siècles de l'Église. Il écrit : « un tombeau dont les contours soient bien dessinés et bien naturels, voilà la forme la plus convenable, parce qu'elle rappelle l'ancien usage de l'Église de célébrer les saints mystères sur le tombeau des Martyrs. Au-dessus de ce tombeau deux simples gradins avec une urne dans le milieu, servant de tabernacle : aux deux extrémités deux Anges adorateurs, voilà tout le nécessaire. Ce qu'on ajouterait au-delà seroit superfluité et colifichet »³⁰. Quant à Roubo qui préconise, en 1770, des formes qui rappellent le « tombeau antique », il encourage de continuer dans cette voie, car les autels étaient élevés sur les tombeaux des martyrs³¹.

Tous ces écrits, émanant de personnalités aussi diverses, mentionnent ou encouragent cette référence au tombeau des martyrs et des saints. Il est alors intéressant de relever la présence à la Major de Marseille de monuments funéraires qui entretiennent une certaine ambiguïté quant à leur rôle au sein de la cathédrale. Il y est difficile de distinguer la valeur funéraire du rôle purement liturgique. Le monument de Lazare, premier évêque de Marseille – qui avait été mis en place en 1481, puis remanié en 1748 par un membre de la famille Fossati, probablement Dominique – est à la fois le lieu de sa sépulture et un autel, comme l'indique la délibération capitulaire du 31 juillet de cette même année³². Le plan de Michel de Léon, qui ne situe dans la petite chapelle Saint-Lazare que la tombe de ce même saint, semble d'ailleurs le confirmer. La convention pour le tombeau de Serenus, signée en février 1747, entre M^{gr} de Belzunce et Dominique Fossati, est encore plus claire : le marbrier s'engage à réaliser un retable et un autel pour y placer les restes de l'évêque³³. Il est spécifié que Dominique Fossati commencera par réaliser l'autel, puis les gradins, la niche, certainement pour assurer le plus rapidement possible

28 H. LACOMBE DE PREZEL, *Dictionnaire iconologique...*, Paris, 1756, p. 32.

29 A.-C. QUATREMÈRE DE QUINCY, 1788, t. 1, *op. cit.*, p. 173.

30 M.-A. LAUGIER, 1753, rééd. 1979, *op. cit.*, p. 194.

31 A.-J. ROUBO, 1770, t. 1, *op. cit.*, p. 242.

32 AD BDR, 6 G 445, f° 22, délibérations capitulaires, 31 juil. 1748.

33 AD BDR, 6 G 454, prix-fait, 19 nov. 1747.

une sépulture à l'évêque Serenus. Cette corrélation, qui semble de mise au XVIII^e siècle, est renforcée à Marseille par M^{gr} de Belzunce, ardent défenseur de l'Antiquité de l'église de cette ville, et qui ponctue son épiscopat de signes lui permettant de se situer dans la grande lignée de ses prédécesseurs. Son attachement à la chartreuse de Montrieux, sa quête de reliques appartenant à des prélats marseillais, leur mise en valeur monumentale, en constitue les manifestations les plus visibles. Cette dénomination d'autel-tombeau ne constitue pas une simple qualification formelle parmi tant d'autres, mais constitue véritablement un tombeau de présence des saints et surtout du Christ. Cette table, où la réitération du sacrifice du Dieu fait homme se communique chaque jour et « scande ainsi le temps ecclésial de l'indicatif eucharistique »³⁴, constitue une image, mais surtout un accomplissement des autels du sacrifice de l'Ancien-Testament. La présence de la pierre d'autel est un rappel direct de ces autels à l'aspect brut, non touché par les outils des hommes. Dieu le Père, comme le préfigurait le sacrifice d'Isaac, a offert son fils unique en rémission des péchés. Le Christ, « victime sans tache », s'offre alors continuellement sur l'autel. La valeur sacrificielle de la messe avait été solennellement définie lors de la XXII^e session du Concile de Trente, le 17 septembre 1562³⁵, et ce lien étroit entre les célébrations eucharistiques et le sacrifice unique prévaut au XVII^e siècle. La Cène, tout comme la rencontre à Emmaus, est alors étroitement associée à la messe, comme en témoignent les tableaux peints représentant ces passages de l'Évangile. La forme de la table, mais également les nappes aux plis soigneusement marqués, les plats et les vases sur la table, directement inspirés des calices et des patènes, constituent autant de témoignages de cette assimilation³⁶.

Au XVIII^e siècle, la généralisation des autels en pierre, ou plutôt en marbre fait de ceux-ci une image du Christ dont le double symbolisme biblique est très fort³⁷. Il faut alors souligner qu'au-delà de cet aspect

34 P. VALLIN, « Le Christ de l'Eucharistie dans le catholicisme moderne », dans J. Doré (dir.), *Sacrements de Jésus-Christ*, Paris, 1983, p. 146-148.

35 A.-G. MARTIMORT, 1984, *op. cit.*, p. 77.

36 N. MAC GREGOR, « L'Eucarestia : il segno della presenza divina », *Il Dio Nascosto. I grandi maestri del Seicento e l'immagine di Dio*, catalogue d'exposition, Rome, Villa Médicis, oct. 2000-janv. 2001, Rome, 2000, p. 178.

37 En effet, la pierre c'est le rocher d'où Moïse fait jaillir l'eau (I Cor, 4). La pierre, c'est également la pierre de fondement, la pierre d'angle (Mt 21, 42, I Cor 3, 14). Sur la question, se reporter à O. ROUSSEAU, « Le Christ et l'autel », *La Maison Dieu*, 1952, n° 29, p. 32-39; R. AIGRAIN, *Liturgia*, Paris, 1931, p. 144.

purement sacrificatoire, qui est effectivement très présent, la table de l'autel relève, particulièrement au XVIII^e siècle, d'une orientation toute funéraire. Il est vrai que le sacrifice du Christ l'a conduit « *usque ad mortem, mortem autem crucis* ». L'appellation de cette table – cuve, tombeau ou même urne – renvoie, en effet, à un univers sépulcral. L'autel tombeau, alors seule forme utilisée sauf exception, est largement inspiré des monuments funéraires : c'est un support continu, plein ou creux et dont les côtés peuvent être droits, galbés ou obliques.

Un des autels des Capucins d'Aix, en bois doré, synthétise bien cette conception à la fois sacrificielle et funéraire, et par là propitiatoire : la table est ornée d'une coquille abritant un agneau posé sur un autel qui reproduit de façon schématique la forme même du tombeau qui lui sert de support. De même, le bas-relief du tombeau du maître-autel de Saint-Sauveur, la *Résurrection de Lazare*, qui renvoie tout d'abord à l'antiquité glorieuse de l'Église d'Aix, possède également un sens christique funéraire. En effet, cette résurrection préfigure celle du Christ, mais surtout en est à l'origine, car c'est à cette occasion que le Grand Prêtre Caïphe décida de faire mourir Jésus. D'autres exemples illustrent, de façon encore plus probante, l'idée que la table d'autel est une image d'un Dieu qui, ayant pleinement assumé la nature humaine, accepte de mourir véritablement. Le Christ gisant des tombeaux d'autels, représenté sous une forme synthétique à la chapelle marseillaise des Borely (vers 1760) par Filippo della Valle, affirme la table d'autel comme tombeau christique et expose à la vue des fidèles l'image de désolation d'un Christ mort. Cependant au-delà des notions de sacrifice et de mort, la spécificité des tombeaux d'autel est à situer sous le regard de la certitude de la Résurrection. Car si le Christ est véritablement mort, il est tout aussi certainement ressuscité. « Le calice représente le Saint Sépulcre. Les corporaux signifient le Suaire dont le Sauveur fut enveloppé dans le Sépulcre. La Patène représente la pierre qui couvroit le Sépulcre »³⁸.

Par ailleurs, la forme même des autels traduit leur forte assimilation funéraire. À la fin du XVII^e siècle, les autels droits, directement issus de l'époque médiévale, sont largement répandus. Il s'agit de simples coffres de maçonnerie, parallélépipédiques, encadrés par deux corps de moulure, formant corniche et soubassement, largement inspirés des tombes en forme de sarcophage. L'autel de la chapelle Saint-Jean (vers 1690) est tout à fait représentatif de ces volumes simples et rectilignes. Par la suite, et tout au long du XVIII^e siècle, les autels adoptent des formes

38 A. LE VOIRIER, 1702, *op. cit.*, p. 76.

variées, mais qui ne s'éloignent pas du modèle premier du tombeau. Il est alors intéressant de constater que si les autels reproduisent effectivement les formes des tombeaux, un certain décalage existe entre ceux-ci. En effet, à la fin du XVII^e siècle, alors que les cuves d'autels adoptent encore des formes nettement parallélépipédiques, les tombeaux se sont déjà galbés, et ce depuis la fin du XV^e siècle, comme en témoigne la collection des dessins de Gaignières³⁹. Les tombeaux, largement galbés et moulurés, ornés d'oves, de guirlandes de fleurs ou de feuilles et de feuilles d'acanthes, fixent des modèles qui seront utilisés par la suite pour les cuves des autels.

Ce n'est donc qu'à partir des années 1710 que les autels adoptent cet aspect galbé. Cette transformation est longue et prend des formes transitionnelles. Il est d'ailleurs difficile d'en suivre les évolutions, puisqu'il n'en reste que quelques rares exemples, résultat des nombreuses rénovations et mises en place d'autels autour des années 1750. D'abord galbé sur les côtés, en privilégiant un devant d'autel rectangulaire, la cuve de l'autel se cintre progressivement en élévation. Le galbe est tout d'abord réduit à une légère courbure, comme sur un des autels de Saint-Jean-deMalte, mais déjà apparaît un des éléments essentiels de la décoration des autels : le cartouche, placé au centre de la cuve. Puis la cuve s'évase largement vers l'extérieur et les courbures s'amplifient, devenant alternativement concaves et convexes, comme au maître-autel des Grands Carmes de Marseille. La forte présence horizontale de l'ensemble est atténuée par deux pilastres cannelés qui divisent la surface en trois parties, dont la centrale, la plus importante, est soulignée par la présence d'un décor de coquilles, selon un décor largement employé pour les tombeaux.

Entre 1740 et 1750, le galbe des cuves est rehaussé aux angles d'un décor qui en souligne la courbure. Il s'agit essentiellement de volutes et de palmettes, comme au maître-autel actuel des Augustins de Marseille ou encore de têtes d'anges, comme l'avaient fait, dès 1712, Vassé à Notre-Dame de Paris, et Oppenord à l'église Saint-Jacques de la Boucherie. D'Aviler, dans son *Dictionnaire d'architecture*, rappelle d'ailleurs que ces « corps de maçonnerie » ornés de « consoles » sont « semblables à des tombeaux »⁴⁰. Pour les Chartreux de Marseille, vers 1750, Forty souligne ainsi les angles de la cuve par une composition de coquilles et de motifs en « C », se terminant, dans la partie supérieure, par une tête de chérubin.

39 BnF, Est., Pe-l-res., collection de Gaignières.

40 D'AVILER, *Dictionnaire d'architecture*, 1755, p. 44.

Là encore, la présence massive des anges sur les autels, essentiellement sous forme de signe, allant même jusqu'à la simple présence d'ailes de part et d'autre du cartouche, est certainement à placer dans un goût plus large pour les anges, mais également à rapprocher des *putti* funéraires de l'art antique.

En 1746, à la Major de Marseille, pour la chapelle du *Corpus Domini*, Antoine Duparc propose un dessin avec une cuve à pans coupés, placée sur des pieds, comme il l'avait déjà fait à Saint-Martin. Ce type d'autel, parfois appelé « autel en tombeau d'Agrippa », est également issu de l'art funéraire, avec une résonance antique. Cette forme, relativement rare à Marseille et à Aix, est la plupart du temps suggérée. Les pieds sont alors, à l'aide de différents marbres de couleurs, dessinés dans la masse comme aux Augustins de Marseille (vers 1750), ou à une date plus tardive aux Récollets de cette même ville à l'autel de Saint-Antoine-de-Padoue (vers 1770). Un dessin de Jean-Jacques Forty, daté du début des années 1770, propose également une interprétation de ce thème, puisque la cuve est placée sur des pieds, ornés de têtes d'anges.

Concurremment à cette évolution du profil des cuves des autels, les moulures se multiplient, jouant parfois sur l'alternance de marbres polychromes, comme en rend compte le prix-fait pour le maître-autel de Saint-Martin (1744). Ces moulures forment des ressauts toujours plus prononcés, formant un profil contrasté où les formes concaves et convexes se succèdent, comme en témoigne un des autels des Capucins d'Aix, réalisé vers 1740 en bois doré. Dans ce cas précis, le matériau employé permet une profusion de décors, mettant en œuvre un fond à treillis guilloché et des feuilles d'acanthes traitées en rinceau. Des motifs végétaux et des fleurs sont également intégrés dans la composition de la coquille centrale de laquelle partent des branches de fleur de lys. Dans le marbre, la profusion du décor prend des allures d'orfèvrerie, comme pour l'autel placé dans le chœur des Augustins de Marseille, daté des années 1750. La cuve aux pans fortement galbés est ornée de marbres polychromes précieux, comme la brocatelle d'Espagne, le portor ou le jaune de Sicile, présentés sous forme de palmettes, d'oves ou de petits boutons qui créent un effet de richesse et de profusion.

Vers 1760, les moulures encadrant les cuves évoluent vers des décors chantournés et fins, comme en témoignent l'autel de la chapelle du *Corpus Domini* de Saint-Sauveur ou encore l'autel de la chapelle des Puget de cette même cathédrale. L'ornementation se fait plus fine, plus élégante, les lignes deviennent chantournées, proches des œuvres d'un Lajoue. En même temps, les formes des cuves deviennent amples

et opulentes, jouant sur les courbes et contre-courbes. Cette profusion dans le décor et cette ampleur des formes se prolonge une dizaine d'années, car à partir de 1770, l'autel se ramasse, le galbe tend vers l'oblique et devient sec, comme pour la cuve du maître-autel actuel de la Mission de France à Marseille. La facture des autels se tourne vers des lignes verticales : les cuves adoptent ainsi des côtés obliques, en forme de pyramide renversée, comme pour l'autel en bois peint et doré de Saint-Jean-de-Malte, les devants d'autel deviennent droits, rythmés par des pilastres cannelés, comme au maître-autel de l'église aixoise du Saint-Esprit (1787). La forme du tombeau d'autel revient alors vers des formes qui avaient eu cours au XVII^e siècle, et se rapproche de façon très significative des sarcophages antiques.

La présence d'un cartouche sur la cuve, utilisé de façon centrale, constitue un des décors récurrents tout au long du siècle. Le cartouche apparaît sous forme d'armoiries permettant d'identifier très clairement la famille détentrice du tombeau, avec des lignes géométriques qui deviennent beaucoup plus fluctuantes, que ce soit pour des armoiries de noblesse récente, mais également anciennes qui se mettent alors au goût du jour. De la même manière, la coquille peut servir de marqueur, permettant à travers le biais d'un bas-relief d'identifier la famille ou la confrérie attachée à l'autel. Il peut s'agir véritablement d'un blason, comme le pélican représenté sur le maître-autel de l'Hospice de la Charité à Marseille, le calice surmonté de l'hostie pour l'autel du *Corpus Domini* de la cathédrale Saint-Sauveur, ou d'une scène illustrant un moment important d'un saint paron, comme la *Vierge apparaissant aux saints Pierre et Paul*, patrons des Portefaix, aux Augustins de Marseille, ou encore *Saint Simon Stock recevant le scapulaire des mains de la Vierge* à l'église aixoise du Saint-Esprit. Ce rôle d'identifiant peut être réduit à un simple signe, comme le double « M » d'un autre autel de cette même église, ou le « *Spes* » d'un autel de Saint-Jean-de-Malte. Cependant, dans la majorité des cas, les cartouches se détachent complètement de ce rôle d'identifiant, pour se réduire à un écu lisse. Ce principe, qui existe également pour l'art funéraire, suggère sans doute une appartenance, sans cependant la nommer, peut-être parce qu'allant de soi. Cette affirmation d'une surface vide, autour d'une composition chantournée qui possède un caractère décoratif certain, est à situer dans cette recherche d'humilité, de négation du moi, dont nous avons perçu précédemment le double caractère. En effet, par le biais du cartouche vide, la famille ou la confrérie ne revendique pas

de façon ostentatoire la possession d'une chapelle qui est par ailleurs connue de tous. C'est alors une façon indirecte, mais réelle, d'affirmer son importance.

Autour de 1710, les cartouches sont symétriques, débordant parfois légèrement du cadre qui structure la cuve. Sur un des autels latéraux de Saint-Jean-de-Malte, le cartouche, dont le volume prend peu d'ampleur, est animé par des ailes de chauve-souris. Mais vers 1750, la coquille qui orne la cuve adopte progressivement des formes asymétriques. La partie centrale, l'écu, reste tout d'abord régulière, comme pour le petit retable des Prêcheurs de Marseille, où le cartouche à bords flammés témoigne d'une grande symétrie jusque dans la feuille d'acanthé en culot sur la partie supérieure. La seule asymétrie réside alors dans la partie inférieure, et consiste en un léger déplacement des formes vers la gauche. Cette recherche provoquant un déséquilibre dans la composition crée des effets de mouvement qui, s'adaptant au profil mouluré des cuves, se répand sur sa surface. Au cours de cette décennie, l'asymétrie des cartouches devient courante et s'expose de manière beaucoup plus visible. Sur un des autels latéraux des Augustins de Marseille, elle est binaire et se situe dans la partie inférieure et supérieure du cartouche. Les bords flammés débordent du cadre constitué par le marbre polychrome, pour se développer dans des formes à la fois végétales et organiques fluctuantes. L'autel dessiné par Forty pour les Chartreux de Marseille présente un décor similaire de coquille asymétrique. Ce projet propose, par contre, d'occuper la partie centrale par un bas-relief qui illustre également le sens eucharistique et funéraire de l'autel : *Jésus au jardin des Oliviers*. L'ensemble est encadré par des motifs végétaux, probablement des épis de blés et des pampres de vignes, qui possèdent aussi une signification eucharistique et constituent un indice funéraire, car tout sacrifice eucharistique renvoie à la mort, puis à la résurrection.

Ces épis et ces pampres sont alors un thème récurrent des cuves d'autels, comme au maître-autel actuel des Prêcheurs de Marseille (vers 1755) où il se développe selon un nouveau mode. Ce cartouche, qui prend appui sur le sol même de l'église, ne reproduit pas les légères digressions asymétriques précédemment utilisées. Il se développe en une masse qui semble empruntée au monde des mollusques constitué de formes chantournées et souples. On retrouve les épis de blés et les pampres de vignes, mais sculptés en métal doré au centre de l'ensemble. Les têtes d'anges l'apparentent à une manifestation divine, une gloire. Ce type de travail, intégrant le métal doré au marbre, déjà prévu une trentaine d'années plus tôt pour le maître-autel de Saint-Sauveur de Marseille,

connaît un certain succès dans les années 1750. Il est ainsi employé au retable des Portefaix aux Augustins de Marseille (1754) où les têtes de chérubins sont simplement évoquées par les ailes qui encadrent la partie supérieure du cartouche.

À partir des années 1770, les cartouches ont tendance à disparaître des cuves. La simplification des autels vers des formes et des volumes droits touche directement ce motif. Quelques autels présentent, cependant, un médaillon ovale, sans volume, dessiné par l'incrustation de marbres, sorte de reminiscence d'un motif simplifié à l'extrême. L'autel de Saint-Antoine-de-Padoue aux Récollets de Marseille (vers 1770) est ainsi orné d'un médaillon de marbre vert, encadré par deux palmes liées par un ruban, simplifiant ainsi la forme du cartouche en un effet synthétique. Cette présentation des palmes en trophées, que l'on retrouve également sur l'autel de Saint-Théodore, renvoie à une iconographie funéraire, à la gloire de la Résurrection, inspirée de l'antique et sublimée par la présence de reliques de saints.

Pour la protection et la glorification des Saintes Espèces

Le tabernacle

Depuis le XVII^e siècle, le tabernacle est l'élément indissociable de la table d'autel. Le terme de « tabernacle » est très ancien, puisqu'il était utilisé chez les Hébreux pour désigner la tente destinée à recevoir et à protéger l'arche d'alliance avant la construction du temple de Jérusalem. Dans le culte catholique, le tabernacle renferme l'Eucharistie, gage de la nouvelle alliance. Prolongement architectural de l'autel, il possède également un sens funéraire, car il enferme le corps et le sang du Christ versé pour les péchés des hommes. En raison de cette fonction, le terme de « tombeau » ou d'« urne » est parfois employé pour celui de tabernacle.

Au-delà de cet aspect sacrificatoire et funéraire, le tabernacle, placé dans une position centrale, évoque le trône de gloire du Roi en majesté résidant au milieu des siens. La valeur royale, qui était jusqu'alors simplement inhérente, prend une ampleur particulière avec la mise en place du tabernacle sur la table d'autel et les saintes espèces, qui n'étaient présentes sur l'autel que de façon ponctuelle, s'y établissent alors de façon permanente. Cette révolution du rôle de l'autel, probablement initiée par le Concile de Trente et surtout les recommandations de

Charles Borromée à travers les conciles de Milan de 1565 et 1576, se met progressivement en place au XVII^e siècle. Concurrément, il apparaît indispensable de restaurer la pureté du culte dû à Dieu seul, distinguer le *Corpus Christi*, des *corpora sanctorum*. Il est alors notoire que les reliques ne se confondent plus avec l'Eucharistie, et si elles subsistent sur l'autel, c'est de façon très discrète. La prise de conscience progressive de la conception royale de l'autel au XVIII^e siècle se concrétise par le dispositif « à la romaine ». Cochin rappelle à ce propos que l'autel est assimilé « au trône d'un prince qui donne audience à son peuple. Le lieu doit être grand et le prince placé déceimment, c'est-à-dire, où il peut être plus facilement vu »⁴¹, ce qui nécessite ce type de disposition. Le tabernacle, situé *in pulchriori altaris parte*, en constitue donc la manifestation la plus éclatante.

Le tabernacle, permettant cette présence permanente de Dieu sur les autels, a pour rôle de dissimuler, en dehors des moments de forte présence liturgique, les Saintes Espèces. Il possède un rôle de protection à double sens. Il permet d'enfermer à clefs les Saintes Espèces qui jouent, en retour, un rôle protecteur évident. L'importance du processus contenant-contenu prend ici une dimension éminemment forte. Cette prise de possession, de protection, se multiplie et se communique ensuite chez le fidèle qui communit. François Marchetti, se référant à Grégoire de Nysse, écrit que les autels « deviennent la table sacrée du roy de gloire et une source féconde d'incorruption »⁴², car le fait de placer une hostie dans la bouche apporte à l'homme une protection décuplée et une forme d'immortalité⁴³. L'incorruption, qui constitue un des critères de beauté pour saint Thomas d'Aquin⁴⁴, est d'ailleurs rendue visible par l'emploi de matériaux précieux et particulièrement le marbre. Le tabernacle, par rapport à la table d'autel, réunit les marbres les plus précieux – marbres polychromes travaillés en fines incrustations ou blanc statuaire – qui développent l'idée d'enrichissement et de glorification par le matériau. L'or ou l'argent, qui recouvrent fréquemment l'intérieur des tabernacles, peuvent également être utilisés sur l'ensemble du tabernacle. En 1693, une personne pieuse propose ainsi de financer un tabernacle d'argent pour la cathédrale

41 C.-N. COCHIN, 1771, *op. cit.*, p. 121.

42 F. MARCHETTI, 1683, *op. cit.*, p. 123.

43 SEGNERI, *Il cristiano instruito nella sua legge. Ragionamenti morali*, Venise, 1773, 3^e partie, p. 74, cité par P. CAMPORESI, *L'enfer et le fantôme de l'hostie. Une théologie baroque*, Paris, 1989, p. 189.

44 U. ECO, 1993, *op. cit.*, p. 42.

Saint-Sauveur⁴⁵. Cet enrichissement peut être augmenté par la présence de vases liturgiques de grand prix, et par une croix placée sur l'exposition, considérée comme une « riche parure » et un « précieux joyaux ».

Le tabernacle devient par là même le point de cristallisation de recherches de nouvelles formes, ce qui agaçait déjà Jean-Baptiste Thiers⁴⁶. Sa forme relève d'un souci constant d'individualisation par des compositions imposantes, originales ou bénéficiant d'un travail décoratif très minutieux. Le tabernacle est un monument à part entière qui certes peut faire partie de la conception d'ensemble de l'autel, mais également faire l'objet de projets et de prix-faits indépendants, comme pour le tabernacle en marbre de l'église du premier monastère de la Visitation de Marseille⁴⁷. La présence de tabernacles postérieurs au tombeau de l'autel témoigne de l'importance de cet élément, considéré comme le plus important de l'autel et donc pouvant bénéficier régulièrement de rénovations.

La mise en forme des tabernacles s'apparente souvent à des façades d'églises. Le tabernacle du maître-autel des Grands Carmes de Marseille, réalisé en 1733, est ainsi de structure rectiligne, encadré par le gradin supérieur dont il se détache cependant, pour former une véritable architecture indépendante, reprenant les éléments constitutifs d'une façade d'église : une porte centrale encadrée par des supports, ici des colonnes corinthiennes portant un entablement.

À partir des années 1740, les tabernacles possèdent des formes amples et courbes : sur le projet pour la chapelle du *Corpus Domini* de la Major d'Antoine Duparc (1747), le tabernacle, contrairement à la forme stricte de la cuve, adopte des formes chantournées, animées par des coquilles et des volutes. Cette profusion d'éléments et ce goût pour les formes galbées se retrouvent également, même sous un aspect plus réduit, sur les autels latéraux. Le tabernacle de la chapelle du *Corpus Domini* de Saint-Sauveur d'Aix, taillé vers 1760, étonne par sa hauteur. Son fronton cintré dépasse les trois gradins, eux-mêmes très développés. L'importance accordée aux gradins et au tabernacle, qui écrasent la cuve de l'autel, trouve certainement sa raison d'être dans la vocation purement eucharistique de cette chapelle.

À la fin du XVIII^e siècle, le tabernacle adopte des proportions réduites et son décor tend à être ramené à sa plus simple expression,

45 AD BDR, 2 G 492, f° 488, délibérations capitulaires, année 1693.

46 J.-B. THIERS, 1688, *op. cit.*, p. 209.

47 AD BDR, 91 H 4, f° 1, prix-fait, 19 mai 1689.

même si quelques projets proposent des formes chantournées et toujours plus ciselées, comme c'est le cas pour le dessin de Jean-Jacques Forty (vers 1770), qui intègre également des chandeliers dans la composition. Le tabernacle du maître-autel actuel de l'église de la Mission de France, datant de la même décennie, relève de cette simplicité des formes, tout comme le tabernacle du maître-autel de l'église du Saint-Esprit à Aix (1787), parfaitement intégré dans le gradin principal, tant par sa hauteur, que par sa forme polygonale de peu de relief, rythmée par des pilastres cannelés.

En dehors des formes traditionnelles architecturée qui prévalent tout au long du siècle, de nouvelles compositions apparaissent. Vers 1700, on assiste ainsi à l'émergence de formes ovoïdes, comme au maître-autel des Carmélites d'Aix, où le tabernacle est surmonté de deux petites têtes d'anges servant de base à l'exposition. Cette disposition est également de mise sur le maître-autel en bois doré de l'église de Meyreuil, provenant de l'église du deuxième monastère de la Visitation d'Aix. D'autres expériences formelles tentent également de renouveler et ainsi individualiser les tabernacles. Sur l'autel de Notre-Dame-d'Espérance à Saint-Sauveur d'Aix, (1738), Antoine Duparc adopte, certes, une forme architecturale avec une porte entourée de deux pilastres et surmontée d'un entablement circulaire, mais la composition même de l'ensemble est complexe, constituée de lignes courbes en plan et en volumes, qui alternent avec des ressauts, des consoles ornées de feuilles d'acanthes, selon un dispositif mis en place par Pierre Puget⁴⁸. Avec le maître-autel actuel des Prêcheurs de Marseille (vers 1755), le tabernacle rompt avec toute structure architecturale même détournée, comme c'était le cas à Notre-Dame d'Espérance. Le tabernacle, ou tout du moins sa porte, disparaît dans une masse de marbre, où s'enchevêtrent nuages, draperies, décor de coquille et têtes de chérubins, qui doivent adopter des formes chantournées et cintrées pour s'intégrer à cet ensemble mouvant.

Enfin, un des autels latéraux de Saint-Jean-de-Malte, sculpté vers 1770, illustre également le cas des tabernacles en forme de pyramide inversée, qui connaît alors quelques succès et témoigne d'une recherche formelle permanente de l'élément central de l'autel, qu'est le tabernacle.

Le tabernacle, nous l'avons dit, est un lieu de présence, car il enferme la réserve eucharistique et permet de la présenter à la dévotion des fidèles. Ce rôle, qui a présidé à sa mise en place, doit cependant

48 J. SAEZ, 1980, *op. cit.*, p. 36-38.

être nuancé, car le tabernacle fonctionne souvent comme signe. En effet, les autels latéraux sont ornés de petits tabernacles vides, qui apparaissent comme des répliques de celui du maître-autel. Par ailleurs, le maître-autel lui-même, malgré son importance, ne conserve que rarement le Saint-Sacrement. Ce principe avait déjà été proposé au XVII^e siècle par Nicolas de Bralion qui, s'inspirant de ce qui se faisait alors à Saint-Jean-de-Latran ou d'autres églises romaines, proposait de ne pas exposer le Saint-Sacrement sur le maître-autel. Cette séparation devait permettre de distinguer l'adoration du Saint-Sacrement de la célébration de la messe. L'adoration du Saint-Sacrement et les fonctions solennelles qui se déroulent au maître-autel sont deux choses distinctes, chacune ayant sa raison d'être et son efficacité propre, et chacune empêchant plus ou moins l'autre. L'autel du Saint-Sacrement, sur lequel ne devaient pas être célébrées de messes, était alors le conservatoire de l'Eucharistie, et permettait de lui accorder un honneur spécifique. Le maître-autel devient alors moins un lieu de présence perpétuelle, qu'un lieu de production de cette présence. Il ne s'agit pas de reléguer le Corps du Christ dans un coin, mais de lui procurer un sanctuaire plus recueilli et plus riche.

Gradins et arrière-corps

L'indépendance du tabernacle, par rapport à la table d'autel, est renforcée par le dédoublement de la cuve qui permet ainsi d'isoler et de différencier le funéraire du glorieux. L'arrière-corps, ou fond d'autel, qui est une construction allongée légèrement plus haute et plus longue que l'autel sert souvent à porter des gradins, un tabernacle, et si besoin est, des anges adoreurs. Ces structures suivent généralement les formes des profils des autels. Cependant, dans un souci d'individualisation du tabernacle, elles peuvent adopter un aspect différent. L'autel du *Corpus Domini* de la cathédrale Saint-Sauveur (vers 1760) accentue cette projection du tombeau d'autel vers l'avant par la présence d'un double fond d'autel – le premier légèrement concave et le second nettement galbé – qui crée une forte présence. De plus, à ce double fond, fait écho une double installation de gradins mettant en valeur le tabernacle dont le marbre vert rappelle celui du tombeau, par opposition au reste de la composition travaillée dans des tons rouges et bruns.

Il est vrai que la présence effective du tabernacle sur l'autel est renforcée par les gradins, qui possèdent un rôle de mise en avant. Ce support en forme de marche, une « espèce de marches » dit Roubo, est

généralement fixé sur la partie postérieure de la table d'autel ou sur le fond d'autel. Les gradins ont un rôle d'exposition, différent cependant de l'élément du même nom. Ils servent à présenter les vases d'autel, la table des Secrètes ou du Canon, celle de l'Évangile de Saint Jean et celle du Psaume du Lavabo, parfois des reliquaires, ce qui devient rare au XVIII^e siècle. Ils servent fréquemment de support à des chandeliers, qui peuvent prendre l'apparence d'anges cirophéraires.

Les gradins, dont le nombre donne d'ailleurs lieu à de longues discussions, seraient apparus au XV^e siècle d'après Jean-Baptiste Thiers. Il semble que le chiffre trois soit considéré comme idéal, tant pour les gradins que pour les degrés, mais que pour des autels de petite taille, particulièrement les autels latéraux, ils peuvent être réduits à un seul. Généralement en forme d'escalier, c'est-à-dire, disposés en retrait les uns par rapport aux autres, les gradins peuvent adopter, au contraire, une forme de plus en plus large, comme au maître-autel de Saint-Jean-Baptiste du Faubourg. Parfois il n'y a pas véritablement de gradins comme au maître-autel des Augustins de Marseille (1740/50) car le gradin sert en réalité de support aux colonnes du baldaquin. Au maître-autel des Grands Carmes de Marseille (1733), le gradin supérieur prend toute son ampleur et le premier gradin ne sert que de ligne de séparation entre la table et le tabernacle.

L'exposition

Cette importance du tabernacle sur les autels est augmentée par la présence presque systématique d'une exposition, permettant de placer une croix et surtout l'ostensoir. Cet élément affirme la conception royale du tabernacle qu'il surmonte, comme le démontre le terme de *trono*, tout comme celui de *thabor*, pour en signifier la partie supérieure. L'exposition renvoie à l'image d'un Dieu transfiguré et triomphant. Il s'agit donc de présenter à la dévotion des fidèles le Roi de Gloire.

La présence systématique de ces expositions sur les maîtres-autels, ou les autels du Saint-Sacrement, est liée au développement particulier du culte pour les Saintes-Espèces. L'importance des réalisations d'ostensoir, ou même leurs rénovations, constitue un autre indicateur de ce rôle prédominant. Le Saint-Sacrement, qui est l'élément central de l'autel, car il est présence réelle, donne lieu à des manifestations dévotionnelles de première importance. La « visite » est alors clairement conçue comme un hommage rendu au Roi des Cieux qui donne audience, comme en témoigne François Marchetti dans ce passage empreint d'auto-louange : « on a bien

raison de dire que vostre peuple est un peuple de bénédiction. Puisque toutes les fois que la divine Eucharistie est solennellement exposée sur vos autels pour recevoir *les hommages et les adorations de vos citoyens*, ce qui n'arrive que trop souvent, vos églises sont si remplies de monde, principalement lors qu'on y donne la bénédiction avec le Saint Sacrement, que c'est une merveille de voir avec quel empressement vous y accourez de toutes parts et l'extraordinaire foule que vous y faites »⁴⁹. Malgré l'opposition de certaines tendances essentiellement jansénistes, l'usage d'exposer le Saint-Sacrement prit rapidement une place prépondérante dans le culte catholique. D'abord exposées pendant la messe, puis avant et après celle-ci, les Saintes Espèces donnèrent lieu à des « saluts » et à bien d'autres « expositions », mettant en place un rapport immédiat avec la divinité. Au XVII^e siècle, une littérature explicative et proscriptive avait d'ailleurs participé à rendre cette présence effective et plus compréhensible⁵⁰. Le XVIII^e siècle, particulièrement marseillais et aixois, finalise cette évolution en établissant des expositions fréquentes.

Quant à l'exposition sculptée, elle se présente sous sa forme la plus simple comme un support qui permet de placer le Saint-Sacrement. La présence de têtes de chérubins est fréquente tout au long du XVII^e siècle, témoignage de cette association étroite entre les anges et la présence divine, comme sur le maître-autel du Saint-Esprit. Des formes plus développées, reprenant les formes chantournées du tabernacle se mettent également en place, comme sur le petit retable de Prêcheurs de Marseille (vers 1750). L'exposition peut prendre, tout du moins dans le projet des artistes, des formes extraordinairement développées, comme c'est le cas sur le dessin de Jean-Jacques Forty (vers 1770) où les têtes des chérubins sont surmontées par des anges en pied qui, dans un amas de nuages, portent une draperie servant de base au Soleil.

Cette fonction glorificatrice peut être augmentée et dédoublée par la présence d'une double exposition, permettant de présenter à la fois l'ostensoir et une statue de dévotion, comme c'est le cas sur l'autel de la chapelle Notre-Dame-d'Espérance à Saint-Sauveur ou le maître-autel actuel des Prêcheurs de Marseille. Il semble que ces expositions associent la Vierge et son fils, en un mode corrélatif étroit qui existait depuis le Moyen Âge, et remis en vigueur au XVIII^e siècle, particulièrement autour de la personnalité d'Alphonse de Liguori et ses *Visites du Saint-Sacrement*.

49 F. MARCHETTI, 1683, *op. cit.*, p. 436.

50 Cf. la thèse de Frédéric COUSINIÉ, 1997, *op. cit.*

Le baldaquin

Le baldaquin, selon les termes du *Thesaurus*, est une structure architectonique en forme de dais, reposant sur des supports verticaux, généralement au nombre de quatre, et élevée au-dessus d'un autel pour le protéger et le mettre en valeur⁵¹. Elle peut cependant connaître un plus grand développement avec six supports, comme au maître-autel de l'église du Saint-Esprit, voire huit, comme au maître-autel de l'église de Pertuis. Cette architecture reproduit le baldaquin d'étoffe sous lequel était transporté le Saint-Sacrement lors des processions. Comme le retable, ce terme de baldaquin peut signifier l'ensemble du maître-autel. Il s'agit cependant d'un élément indépendant, qui peut s'ajouter à un autel préexistant, comme ce fut le cas pour le maître-autel de Saint-Laurent à deux reprises, en 1705 et 1759.

Le modèle est bien sûr le baldaquin mis en place par Le Bernin à Saint-Pierre de Rome (1624- 1633), réapproprié par la tradition artistique et culturelle locale⁵². L'emploi de cette disposition, étroitement liée à la conception de « l'autel à a romaine », se répand de façon concomitante, car comme l'écrit Cochin : « cet autel principal exige non seulement d'être dans le lieu le plus apparent, mais encore que sa décoration soit ce qu'il y a de plus orné dans l'église. C'est pourquoi on l'enrichit souvent d'un baldaquin ou de quelque espèce de dais. Nous indiquerions volontiers le baldaquin dans les cas où l'autel en est susceptible, comme ce qu'il y a de plus convenable »⁵³. Malgré les critiques qui lui reprochent d'obstruer la croisée des transepts, le baldaquin est largement employé. L'emploi de colonnes torsées, comme au maître-autel des Augustins de Marseille, renvoie bien entendu à l'illustre modèle, mais doit être également situé dans la longue tradition des retables. Ce type de colonnes donne d'ailleurs lieu à des discussions quant à leur utilité. Elles sont critiquées par Marc-Antoine Laugier, mais défendues par La Font de Saint-Yenne, tout du moins lorsqu'elles peuvent permettre d'évoquer le mouvement vers la transcendance⁵⁴. De plus, Laugier rappelle que, contrairement à l'opinion de Cordemoy, ce type de colonnes est très ancien, ce qui constitue un

51 *Thesaurus. Objets religieux du culte catholique*, Paris, 1999, p. 33.

52 A. LE PAS DE SECHEVAL, « Entre hommage et trahison : la réception et l'adaptation du baldaquin de Saint-Pierre », *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, Paris, 2002, p. 377-390.

53 C.-N. COCHIN, 1771, *op. cit.*, p. 125.

54 LA FONT DE SAINT-YENNE, 1753, rééd. 2001, *op. cit.*, p. 206.

argument de poids. La valeur d'ancienneté se double ainsi d'une valeur religieuse très forte, car les colonnes torsse rappellent celles du temple de Salomon, déposées dans la basilique Saint-Pierre. Cependant, peut-être, en raison de cette tradition des retables, qui les accompagnaient de feuilles de vignes, d'épis de blés ou même d'oiseaux, la colonne torsse est rarement employée, et les colonnes lisses ou les piliers connaissent par contre un grand succès.

Bien loin de la théatralité des grands ensembles, certaines compositions se réduisent à l'essentiel de la structure, c'est-à-dire les supports et le couvrement sous forme de dôme, comme pour le maître-autel de Saint-Jean-Baptiste-du-Faubour (1767), où le baldaquin est réduit à deux pilastres encadrés de consoles, reliés par un arc, ce qui constitue un simple couvrement d'une grande frontalité.

Cependant, l'essentiel des baldaquins développe de larges volumes, particulièrement au niveau des couronnements, qui adoptent fréquemment une forme d'entablement brisé, servant de support à des consoles à volutes, comme aux Augustins de Marseille. Ils servent également de base pour construire une gloire, comme au Saint-Esprit, où le stuc permet de découvrir à travers des tentures une manifestation divine, somme toute peu visible de la nef et même du chœur. Le motif de la gloire, qui s'appliquait verticalement, sur les retables ou les autels adossés, et dont la Provence avait donné quelques exemples monumentaux dès 1664 à Saint-Maximin ou à Saint-Siffrein de Carpentras, adopte ici une disposition toute différente. La gloire de Dieu, indiquée par des nuages, des rayons de lumière et des chérubins, dont on connaît l'étroite corrélation avec la présence divine, se manifeste sur un certain nombre de tabernacles, voire de tombeaux d'autels, à travers la présence d'ailes de part et d'autre de cartouches. Le couronnement des baldaquins reproduit à l'envie ces motifs, les ordonne en des compositions pyramidales et triomphantes.

La chaire à prêcher : meuble de la parole

Une chaire à prêcher est tout d'abord une entité en tant que telle, indépendante ou presque. Elle s'appuie souvent sur un pilier ou sur la paroi de la nef, et forme un édifice qui comprend à la fois une toiture (l'abat-voix), des parois (le dorsal et le garde-corps), un plancher (le cul-de-lampe), ainsi qu'un accès (l'escalier) et une entrée (le portail à battant). Il s'agit d'une composition homogène, équilibrée, construite sur

la base du module humain, et développant un rapport de proportions entre les différentes parties qui la composent.

La chaire à prêcher est le meuble par excellence de la parole, selon diverses modalités complémentaires, que ce soit à travers l'oraison funèbre, le sermon, les conférences qui nécessitent la présence de deux interlocuteurs, l'homélie, simple instruction à partir d'un commentaire de l'Écriture, ou le prône qui la précède. Ce dernier permet de tenir les fidèles au courant de la vie de la paroisse ou du couvent, de proclamer les bancs pour les mariages, il constitue donc, avec les distributions de pain bénit, le moment où s'affirme et se raffermite le sentiment d'appartenance à la communauté. Au-delà de ce rôle d'information des nouvelles paroissiales, le prône permet à l'assemblée toute entière de prier aux intentions locales et nationales, comme à celles de l'Église, et de redire l'unanimité de la foi. La tentation est alors grande de se servir de la chaire à prêcher pour les affaires séculières courantes, et les évêques doivent fréquemment rappeler le rôle religieux de ce type de mobilier.

La chaire à prêcher n'est pas le seul élément à servir de cadre à la parole, car tout sacrement est efficace lorsque sont dites les paroles qui lui sont dévolues : à l'autel ce sont celles de la consécration, aux fonts baptismaux celles du baptême, et au confessionnal le pénitent accuse ses péchés pour recevoir la sentence salvatrice. Mais seule la chaire à prêcher est entièrement dévolue à la parole, sans dispenser d'ailleurs aucun sacrement. Elle est support de la parole de Dieu, du Verbe. Le lutrin, entièrement dévolu à la lecture des textes et des chants liturgiques, en est certainement la forme la plus approachante dans le chœur. Sa présence est d'ailleurs remise en cause au XVIII^e siècle, signe du désir de dégager le sanctuaire de toute pièce de mobilier considéré comme superflue qui prévaut alors.

Entre sacré et profane

La chaire, monument imposant dans l'espace linéaire de la nef, peut apparaître comme tiraillée par sa situation dans un espace moins consacré que le chœur. Il est tout à fait significatif que lorsque le prédicateur quitte l'espace du chœur, et traverse une partie de la nef, il quitte certains ornements liturgiques. La montée en chaire n'est pas considérée comme un acte liturgique, et par conséquent si le prêtre garde l'étole croisée, il se dévêt de sa chasuble et la reprend à l'autel pour le *Credo*. Par ailleurs, la chaire à prêcher est conçue pour l'homme : le rapport proportionnel

entre ce meuble et le ou les orateurs qui y prennent place constitue la base de toute réalisation. L'espace doit être suffisamment ample et respecter une certaine équivalence entre la hauteur du dorsal et l'amplitude de l'abat-voix, tout comme entre le diamètre de l'abat-voix et de la cuve, pour placer harmonieusement le prêtre à la vue de tous les regards. Ce meuble qui met en valeur, peut alors susciter un désir de paraître tout à fait contraire à l'esprit de l'Église, surtout en un lieu où doivent être promues les vertus chrétiennes. Ce phénomène est attesté de façon générale à la fin du XVII^e siècle : les prédicateurs « n'ont cure d'éduquer le peuple chrétien. Ils ne courent après les chaires, après les avents et les carêmes, que pour récolter des applaudissements, et si possible un évêché »⁵⁵. Il est vrai que la position en hauteur confère une autorité et donne une impression de domination, permettant de captiver l'auditoire et de mieux gérer les effets. Aussi, la désignation du choix du prédicateur pour les missions, les avents, les carêmes, ou quelque autre fête particulière, est un véritable enjeu de prestige, non seulement pour l'église en question, mais également pour l'Ordre choisi. Il présente également pour ce dernier un intérêt tout financier, car le prix de la parole est extrêmement élevé et peut en une seule année dépasser le prix de la chaire elle-même.

La présence de la chaire dans la nef est révélatrice du rôle qui lui est dévolu. Il est vrai que son intégration dans le chœur, qui était fréquente au cours des siècles précédents, permettait de concentrer en un lieu restreint les différents éléments importants de la liturgie. La mutation de la chaire à prêcher dans la nef ne la désacralise pas pour autant, car la nef n'est pas un espace profane, ou tout du moins tend à ne pas l'être. Elle constitue un lieu essentiel de la vie religieuse, mais également de la sociabilité, car des dévotions de première importance s'y développent depuis longtemps, comme le Rosaire ou le Scapulaire. La présence de la chaire des Grands Augustins de Marseille en face de la statue de Notre-Dame-de-Consolation rend ainsi compte des deux grands axes de la vie des ordres mendiants : la prédication et la dévotion à la Vierge.

Par ailleurs, la chaire qui a quitté l'espace du chœur, ne se confond pas pour autant avec la nef. Dans cette double polarité sacrée et laïque, la chaire, qui sert effectivement de support aux annonces paroissiales ou conventuelles, est tout d'abord conçue pour enseigner la parole de Dieu, et sert d'ailleurs parfois pour cette lecture. Elle constitue donc, de fait, un prolongement du maître-autel : elle permet de porter aux fidèles le

55 J. PLANTIE, « L'éducation par la prédication vers la fin du XVII^e siècle, d'après *L'art de Prêcher* de l'abbé Villiers », *Marseille*, n° 88, 1979, p. 98.

Verbe, il y a donc sacralité. Ainsi est spatialement exprimé le fait qu'il n'y a pas de communication directe entre les célébrants et les fidèles auxquels il n'est pas donné de traduction de la messe, mais plutôt un enseignement reposant sur des explications et des commentaires. La chaire devient un appendice du chœur et entretient avec lui un rapport de complémentarité. Sa situation en hauteur lui procure un lien visuel et la présence de la divinité, signifiée par la colombe du Saint-Esprit sous l'abat-voix, lui confère à la fois protection et délégation.

Parallèlement au sacrement de l'Eucharistie qui se déroule sur l'autel et qui possède une valeur de rédemption, la chaire permet l'explication et le développement de la parole de l'Évangile et par conséquent son potentiel salvateur. Il est alors tout à fait significatif, qu'au-delà d'un confort visuel qui est certain, les fidèles vont chercher à s'approcher de la chaire. Les lieux les plus convoités de la nef deviennent alors ceux qui sont situés en face de la chaire, et non en face à l'autel. La vision diagonale de l'autel, qui peut d'ailleurs être totalement absente, ne constitue pas une difficulté pour les fidèles qui sont dans la nef⁵⁶ si elle est remplacée par celle de la chaire. Cette dernière constitue, donc, l'axe secondaire de l'église qui détermine le positionnement des bancs. La place de la chaire dans l'espace ecclésial, en avant dans la nef, ou tout du moins sur un des côtés, a un rôle sonore (pour que le prédicateur soit compréhensible des fidèles) et visuel. Elle fonctionne également comme signe, renvoyant à des notions de conversion : se tourner vers la chaire (*convertere*) apparaît alors comme une volonté de se convertir.

Théorie et réalité

Après le maître-autel, la chaire à prêcher constitue donc un enjeu de taille pour l'aménagement des églises. Comme pour les autels, le XVII^e siècle fournit peu de textes, tout au plus des conseils pour la construction des chaires mais qui relèvent plus d'explications techniques que d'une véritable réflexion sur leur forme, leur emplacement et leur rôle dans l'espace ecclésial. Il en va de même pour les dessins qui témoignent du désir de donner des modèles pour réaliser des meubles de meilleure qualité, comme ceux publiés par Jean-François Blondel⁵⁷.

56 Sur la question de la visibilité de l'autel, F. COUSINIÉ, 1997, *op. cit.*

57 J. VANUXEM, « Décorations et oeuvres d'art du XVIII^e siècle dans les églises de Paris », *BSHAF*, 1956, p. 67.

Les écrits précédemment cités à propos des maîtres-autels constituent également une source de premier plan pour la compréhension des chaires à prêcher. Il est vrai que, comme pour les autels, au-delà des questions purement formelles, le véritable débat se porte sur leur emplacement dans l'espace ecclésial. La chaire est fréquemment fixée à un des piliers de la nef, que ce soit du côté de l'épître ou de l'évangile. Aucune règle ne semble avoir été établie, et leur situation relève de cas individuels, en fonction de l'importance des autres pôles dévotionnels ou liturgiques. Cette disposition, suspendue ou non, accolée à un pilier ou à une paroi, est très nettement remise en cause au cours du XVIII^e siècle, particulièrement à partir des années 1750. « Voici peut-être la partie la plus embarrassante pour un architecte », « l'embarras est de la bien placer » écrit Laugier en 1755⁵⁸. De fait, la question de l'emplacement le plus approprié pour les chaires à prêcher occupe les théoriciens, critiques et architectes de la seconde moitié du siècle, et conditionne les considérations esthétiques ou simplement formelles. La présence de figures sous les chaires, qu'André-Jacob Roubo considère comme étant « contre la raison et l'humanité »⁵⁹, et auxquelles il préfère les consoles, ne sert que d'introduction à la véritable question de leur emplacement. Quatremère de Quincy, s'il critique les chaires en bois suspendues « qui ont l'aspect d'ouvrages de tourneurs, avec des culs-de-lampe ridicules », ainsi que celles qui sont surmontées d'un baldaquin ou d'un dais⁶⁰, c'est par rapport à leur emplacement dans l'église, car elles sont accolées à un pilier et obstruent l'espace.

Roubo, reprenant et développant les explications technique déjà de mise au XVII^e siècle, qui détaillent les différents agencements, juge les chaires monumentales, et particulièrement celles de Saint-Roch et de Saint-Merry. Selon lui, elles « font toujours au mauvais effet dans une église dont le bâtiment est susceptible de décoration, où elles ne ressemblent à rien, sinon qu'à de grosses et lourdes masses qui coupent et interceptent la hauteur d'un pilier, ou bien qui bouchent une arcade de l'église, ce qui est encore pis ». Il donne alors comme modèle à suivre l'exemple du chapitre de Notre-Dame de Paris qui, « sans s'embarrasser de la coutume et des préjugés », a fait construire une chaire portative « qui est d'un très bon goût » et qui « ne nuit point dans l'église puisqu'elle n'est apparente que lorsqu'on s'en sert ». La négation de l'importance monumentale, et donc liturgique, de la chaire à prêcher constitue une critique des réalisations

58 M.-A. LAUGIER, 1765, rééd. 1979, *op. cit.*, p. 123-124.

59 A.-J. ROUBO, 1770, *op. cit.*, p. 240.

60 QUATREMÈRE DE QUINCY, 1778, t. 1, *op. cit.*, p. 585-586.

contemporaines qui, sauf exception, ne relèvent pas de ce désir de disparition visuelle. L'idée des chaires portatives était déjà une réalité, mais pour des espaces restreints, que ce soit des églises de petite taille ou des chapelles, comme la chapelle Notre-Dame-de-Paix à la paroisse des Accoules, mise en place en 1737⁶¹. Laugier, qui vante également le mérite des chaires portatives « que l'on placeroit pour le sermon, & que l'on retireroit ensuite », reconnaît que cette solution n'est pas praticable dans les grandes paroisses où « il y faut des chaires à demeure ». Cette conception de la chaire, suffisamment discrète pour ne pas obstruer la perspective de l'église, relève du désir de lisibilité et d'axe unique en direction de l'autel. Pour répondre à cette volonté, d'autres solutions sont également envisagées. L'intégration totale des chaires dans l'architecture est ainsi prônée. L'aspect postiche des chaires accolées à des piliers ou des colonnes est critiqué avec force. Dès 1755, lors de l'exposition au Salon des projets de Michel-Ange Slodtz et de Servandoni pour une chaire pour l'église Saint-Sulpice à Paris, la critique dénonçait « la ridicule construction de toutes les chaires de vérité qui sont en nos églises; on pourroit les appeler des mensonges en architecture, la forme en est mauvaise, elles sont plaquées comme après coup contre un des piliers de la nef »⁶². Dans ce sens, cette même année 1755, Charles-Nicolas Cochin publie un article dans le *Mercur de France*. Il y dénonce les formes utilisées, et propose de réaliser des chaires formées d'« une grande tribune placée au milieu de la plus grande arcade de l'église, ornée d'une balustrade, terminée de part et d'autre par deux escaliers. Le fond doit présenter une belle décoration d'architecture, et le couronnement, noblement élevé à une belle hauteur au-dessus des orateurs, les couvre comme un dais, mais peu saillant »⁶³. En 1771, Jacques-François Blondel reprend cette idée de placer la chaire au milieu d'une arcade ou d'un entrecolonnement et d'y accéder par deux escaliers symétriques. La voussure de l'arcade servirait ainsi d'abat-voix⁶⁴. Neufforge, dans son supplément de 1776, propose une variante de ce type de dispositif⁶⁵. Il s'agit d'une cuve placée sur un socle en marbre, décoré

61 AD BDR, 14 G 35, f° 26, délibérations capitulaires, 10 déc. 1737.

62 « Lettre à un partisan du bon goût », cité par F. SOUCHAL, *Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du roi (1685-1764)*, Paris, 1967, p. 551.

63 *Mercur de France*, août 1755, p. 214-220, éd. 1771, t. 1, p. 87-94. Un dessin conservé au musée Carnavalet montre cette nouvelle disposition (n° I ed 3564), qui serait le résultat des réflexions communes de Slodtz et de Cochin (C. MICHEL, 1993, *op. cit.*, p. 461).

64 J.-F. BLONDEL, *Cours d'architecture*, t. 1, Paris, 1771.

65 J.-F. DE NEUFFORGE, *Recueil élémentaire d'architecture...*, Paris, 1757-1768, *Supplément*, 1776.

de guirlandes et surmontée d'un abat-voix, s'étendant entre les deux colonnes. Seule la colombe sculptée sur le tympan rappelle alors l'ancien symbolisme. Ce type de chaire isolée, encadrée par deux escaliers droits, est réalisé par de Wailly en 1789 à Saint-Sulpice⁶⁶.

Ces grands débats ne rendent pas directement compte de la situation marseillaise et aixoise. Ils constituent, pour nous, une situation en négatif de la présence des chaires dans l'espace ecclésial. Dans ces deux villes, comme dans l'ensemble de la région provençale, ces grandes idées réformatrices ne semblent pas avoir été appliquées, ni même envisagées. Seul un projet de chaire portative est mentionné dans les archives pour la chapelle Notre-Dame de Paix de la paroisse des Accoules, pour établir, à l'occasion de travaux, une meilleure répartition des différentes pièces du mobilier. Le parti qui est presque toujours retenu, c'est celui de la chaire suspendue, tant critiquée par Laugier. La cuve soutenue par une figure en ronde-bosse ne connaît pas d'ailleurs un grand succès, seule la chaire à prêcher disparue des Prêcheurs de Marseille atteste de l'existence de ce type de dispositif. Il est d'ailleurs étonnant que cette chaire, admirée tout au long du siècle, n'ait pas fait d'émules. Aucun exemple de chaires placées à l'entrecolonnement n'est attesté, même pour celles réalisées à une date tardive, comme celle des Carmes déchaussées. Le grand débat sur la place de la chaire dans l'église semble avoir été résolu de façon extrêmement simple, si tenté qu'il ait eu lieu. Les chaires sont donc restées attachées aux piliers de la nef, que ce soit du côté de l'épître ou de l'évangile, pour constituer un pôle privilégié. Cette position qui paraît contraire aux notions de stabilité, de rapport de forces, tient cependant compte de la lisibilité de l'église tant recherchée. En effet, ainsi disposée, la chaire n'obstrue pas un entrecolonnement mais tente de se fondre dans la masse du pilier, ou tout du moins sert d'indicateur et de relais pour que l'œil se dirige vers le chœur.

Une iconographie du Verbe

La chaire à prêcher, dont nous avons précédemment perçu le lien étroit avec le maître-autel dans son rôle de proclamation et de développement de la parole de Dieu, illustre une thématique centrée sur le Verbe. La présence sur la cuve des évangélistes signifient l'importance des Évangiles qui

⁶⁶ D. RABREAU, « La chaire de Saint-Sulpice, sa création par Charles de Wailly et l'exemple du Bemín en France à la fin de l'Ancien Régime », *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 1971, éd. 1974, p. 115-139.

rapportent les paroles divines du Christ. Ils sont représentés assis, dans l'attitude de l'enseignement comme sur la chaire actuelle de l'église de Saint-Cannat, ou debout en bas-relief comme aux Augustins de Marseille. L'emplacement choisi permet de considérer les évangélistes comme le support de la parole du prêtre qui va expliquer, développer leurs écrits. Le prêtre posant ses mains sur la main-courante prend également appui sur ces personnages. Par ailleurs, cette disposition circulaire possède une valeur de gangue protectrice, hors de laquelle le prêtre ne saurait trouver les vrais enseignements du Christ, détenteur de la seule Vérité.

Au thème traditionnel des évangélistes est parfois préféré celui des docteurs de l'Église, comme à Saint-Jean-Baptiste-du-Faubourg où les saints *Augustin, Ambroise, Grégoire et Jérôme* reprennent la même position que les évangélistes de Saint-Cannat. La représentation de saint Augustin constitue un thème de choix dans les églises des Augustins, et peut être alors associé à d'autres saints représentatifs de l'Ordre. Aux Augustins réformés de Marseille, c'est *Saint Thomas de Villeneuve*, évêque de Valence en Espagne, considéré comme un auteur spirituel et un prédicateur de grande valeur, ou encore *Saint Nicolas de Tolentino*, représenté en extase.

Les scènes d'enseignement constituent également un thème privilégié. Le Christ, qui est le Verbe par excellence selon l'*Apocalypse* de Jean, occupe une place prédominante. Le Verbe c'est Dieu lui-même, substantiel et éternel, incarné dans le Christ pour faire connaître aux hommes le Père. Ces représentations ne sont jamais en ronde-bosse, mais en bas-relief, pour conférer à l'image une valeur illustrative. À cet égard, le panneau central de la cuve apparaît comme le lieu privilégié de l'enseignement. Sur la chaire disparue de Saint-Cannat, le bas-relief représentait le moment de la vie cachée, *Jésus au milieu des docteurs*, également présent sur la cuve de l'actuelle chaire de cette même église. La vie publique, consacrée à l'enseignement est largement représentée, qu'il s'agisse de *Jésus et la Samaritaine* ou *Jésus enseignant sur la montagne*. Ces thèmes tissent un lien entre le prédicateur par excellence qu'est le Christ et le prêtre, lui-même Christ, et qui doit transmettre et expliquer ses paroles. Saint Jean-Baptiste, le précurseur, et saint Paul, l'ancien persécuteur, sont également étroitement associés à cette mission qui touche aussi bien les Juifs que les Gentils. Ils sont ainsi sculptés dans l'attitude de l'enseignement à Saint-Jean-Baptiste-du-Faubourg et à Saint-Jean-de-Malte. Par ailleurs, si le Verbe divin est le Christ, les autres personnes divines sont sous-jacentes, car le Verbe s'est incarné pour faire connaître aux hommes le Père, et du Père et du Fils procède le Saint-Esprit selon les termes du *Credo*. Le Père, fréquemment représenté sur la partie

supérieure des retables au XVII^e siècle, est entièrement absent des images du siècle suivant, car relevant certainement d'une conception beaucoup trop archaïque. Par contre le Saint-Esprit, dont la colombe permet une représentation sur le mode du signe, est fréquemment associé aux apôtres sur les panneaux des cuves.

Au-delà de ces scènes, qui renvoient directement à l'attitude du prédicateur, d'autres images possèdent une force évocatrice moins directement liée à la fonction d'enseignement de ce mobilier. La *Transfiguration* au centre de la cuve de Saint-Jean-Baptiste du Faubourg, où le Christ, encadré par Moïse et Elie, surmonte les apôtres prosternés, possède une valeur illustrative certaine. Elle constitue également un dévoilement du mystère du Christ, renvoyant en cela à une autre transformation beaucoup plus mystérieuse, celle de la transsubstantiation. La chaire apparaît alors comme le moyen d'approcher le mystère. Les tentures, encadrant le dorsal, ont un rôle de découverte : les voiles s'entrouvrent aux Jésuites d'Aix, tout comme sur certains autels.

À ces tentures, placées autour du dorsal, se substituent parfois des feuilles de palmier, comme au Saint-Esprit, qui renvoient à une signification biblique. Traditionnellement, les deux palmiers rappellent ceux du paradis terrestre : l'arbre de la vie et l'arbre de la mort entre lesquels le chrétien doit choisir. Ils possèdent également un rôle de jonction entre les deux volumes de la cuve et du dorsal, ce qui permet d'effectuer un lien entre l'enseignement de la cuve et la gloire de l'abat-voix, manifestée par l'apparition de la colombe ou certaines scènes de glorification sur le couronnement (*Saint Dominique triomphant de l'Aveuglement, de l'Erreur et du Fanatisme avec l'aide de la Vérité évangélique* aux Prêcheurs de Marseille, *l'Ange sonnante de la trompette* aux Carmes déchaussés de Marseille). L'association étroite entre l'abat-voix et la colombe du Saint-Esprit est certainement caractéristique de l'importance accordée à cette révélation divine qui se manifeste en une vision parallèle au sol, non visible de loin, contrairement aux retables.

Il est vrai que si la forme de la chaire à prêcher est tout à fait différente de celle des autels, car le rôle liturgique n'est pas le même, l'iconographie crée cependant de façon discrète, mais bien réelle, des liens étroits. Les ornements sculptés sur les chaires développent souvent un sens eucharistique, que ce soient des pampres de vigne et des épis de blé, comme c'était le cas aux Accoules, où des grappes de raisins en cuivre doré, sur la chaire des Carmes déchaussés de Marseille. Les chaires développent une forme de mystagogie, dévoilant une partie des mystères eucharistiques. Par ailleurs, l'absence de représentations de Christs souffrant est révélatrice

d'une volonté réelle, même si elle n'est pas affirmée, de représenter le Dieu de Gloire présent sur les autels. Si la croix est sculptée sur les abats-voix des chaires, la réduction de la Passion à ce signe sans représentation d'un corps souffrant, dédramatise la composition pour lui accorder plutôt une valeur triomphale. Aux Augustins réformés et aux Carmes de Marseille, les anges brandissent ainsi la croix, comme un signe de ralliement et de victoire.

S'asseoir dans une église

La question des sièges dans une église est essentielle pour une bonne compréhension de l'espace ecclésial. Les débats qui animent le XVIII^e siècle, et tentent de répondre aux attentes d'une meilleure lisibilité à l'intérieur des églises, touchent directement les sièges et particulièrement les stalles. Ils se distinguent des sièges profanes (ceux utilisés dans les demeures des particuliers), par des formes rectilignes, des dossiers droits, marquant un net rejet du confort, même si certains décors adoptent des lignes plus galbées. Selon les degrés de hiérarchie des personnes auxquels ils sont attribués, leur ornementation est plus ou moins chargée, leur présence plus ou moins monumentale, ce qui peut constituer, pour certains théoriciens, une gêne visuelle.

Le positionnement des sièges dans l'église est chargé de sens, car certains lieux sont privilégiés et donnent lieu à de véritables luttes d'influences, allant parfois jusqu'au procès. Le sanctuaire constitue, bien entendu, un emplacement de choix, car il permet d'être au plus près du maître-autel, et surtout d'être dans un espace proprement ecclésiastique, ce qui apparaît comme un privilège, signe de l'importance du laïc qui en bénéficie. La chaire à prêcher, qui constitue le second pôle d'attraction, détourne souvent les bancs des confréries de l'axialité du maître-autel, pour constituer son propre pôle d'attraction, perpendiculaire à celui de l'autel.

Les clercs

Le lieu le plus éminent, et donc le plus recherché, est le sanctuaire en principe destiné aux participants les plus directs des offices. Dans les églises cathédrales, le siège de l'évêque, appelé trône épiscopal, anciennement *cathedra*, se distingue tout d'abord par sa position surélevée. Jean-Baptiste Thiers écrit qu'à l'origine ce trône était souvent

situé derrière l'autel, mais que la mise en place de gradins aurait nécessité son déplacement. Il est vrai qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles, le trône épiscopal est placé à côté de l'autel, du côté de l'épître ou de l'évangile. La stalle de l'évêque est située au plus près du maître-autel, matérialisé par un décor ou des dimensions prééminentes. Les cathédrales marseillaise et aixoise n'ont pas conservé ces sièges importants, tout au plus connaissons-nous pour la Major son emplacement grâce au plan de Michel de Léon, à l'extrémité des stalles hautes, du côté de l'Épître.

Du mobilier réservé au célébrant et aux acolytes, il ne reste rien. Seules quelques documents d'archives nous indiquent la présence dans le chœur du siège du célébrant, encadré par deux autres un peu moins importants, ainsi que des bancs pour les thuriféraires et les servants de messe. L'église paroissiale des Accoules se distinguait par une série de cinq stalles, une centrale pour le célébrant et les quatre autres de part et d'autre pour les acolytes. Pour être distingué, le siège de l'officiant pouvait être surmonté d'un dôme, comme aux Trinitaires déchaussés de Marseille, ou différencié par un marchepied supplémentaire, ce qui permettait de dominer l'assemblée, ou peut-être d'être mieux vu. Les chœurs pouvaient prendre place dans les stalles basses ou sur des « escabeaux » en nombre variable.

L'emplacement des stalles constitue un des thèmes du débat qui anime le XVIII^e siècle, réfléchissant sur la conception de l'espace religieux. La variété des solutions adoptées témoigne de la difficulté à résoudre diverses aspirations, et tout d'abord une meilleure lisibilité de l'autel par les fidèles, et une séparation plus efficace entre clercs et laïcs. À ces aspirations, qui existaient depuis le XVII^e siècle, vient s'ajouter l'avancée fréquente de l'autel dans le chœur, voire dans la nef. La présence de stalles apparaît alors comme problématique. Laugier, dans sa conception idéale de l'espace sacré, aimerait voir disparaître « la gothique idée des stalles », car il considère qu'elles font « un très mauvais effet ». Cette idée extrême, restant utopique, différentes solutions sont mises en place. À la disposition en équerre, fréquente dans les ordres féminins, est préférée pour les chœurs des religieux ou des chanoines celle en enfilade. Le chœur des clercs est alors situé soit en arrière, soit en avant du maître-autel. Le chœur des chanoines à la Major de Marseille conserve ainsi le dispositif conçu comme une progression vers le plus sacré, allant de la nef des laïcs, aux stalles des clercs pour aboutir au maître-autel. Le chœur est fermé par des lambris et des grilles qui n'autorisent, en théorie, qu'une perception visuelle toute relative pour les fidèles.

Une autre solution en enfilade, résultat direct de la nouvelle disposition du maître-autel, est également utilisée. Il s'agit de placer l'autel entre l'espace des laïcs et celui des religieux, comme c'était le cas dans l'église des Grands Carmes ou des Récollets de Marseille, ce qui change radicalement la perception du maître-autel, tant pour les religieux que pour les laïcs. Par ailleurs, ce positionnement du chœur des religieux derrière l'autel permet une meilleure séparation entre clercs et laïcs, réclamée depuis longtemps. « Il résulte de cette position de l'autel à la romaine, écrit Charles-Nicolas Cochin, que les prêtres ne sont point exposés à permettre l'entrée de leur chœur à la multitude, et que bien moins distraits, ils peuvent se livrer à tout le recueillement convenable à la sainteté de leur état. Dans la sévérité des premiers siècles de l'Église, les femmes étoient séparées même des laïques. Si l'on a cru pouvoir se relâcher à cet égard, du moins est-il certain que les prêtres seroient plus décemment dans un chœur séparé du peuple par l'autel ». La participation des religieux ne repose plus sur la vue, mais sur l'ouïe, ce qui constitue une inversion des approches sensibles des siècles précédents, où les laïcs n'assistaient qu'indirectement à la liturgie⁶⁷. Les religieux sont alors amenés à utiliser les signaux mis à leur disposition pour se situer dans le temps liturgique : les sonnettes, les invocations et les allocutions du prêtre, les chants entonnés ou entièrement chantés par les chantres, ainsi que les bruits métalliques de l'encensoir et la fumée de l'encens. Voir n'est alors considéré que comme « une des composantes de l'expérience sensorielle du religieux »⁶⁸. L'autel continue à constituer un pôle d'orientation privilégié vers lequel les religieux, placés dans les stalles, se tournent à des moments précis, comme lors de la consécration. La visibilité, qui constitue alors une priorité vis-à-vis des fidèles, n'est plus de règle pour les religieux à même de se passer de support visuel, dans l'acceptation d'un certain aveuglement, éclairé, semble-t-il, par les yeux de la Foi. Ce déplacement, qui constitue alors une réelle problématique pour l'accueil des laïcs désirant être associés aux religieux, n'est pas toujours appliqué et l'ancien dispositif perdure, principalement dans les cathédrales. Marc-Antoine Laugier critique d'ailleurs ce positionnement de l'autel qui forme écran : il « empêche que la vue ne se porte librement

67 J. DE VIGUERIE, « La dévotion populaire à la messe dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles », *Histoire de la messe, XVII^e-XVIII^e*, Angers, 1980, p. 7-25.

68 F. COUSINIÉ, « Voir le Sacré : perception et visibilité du maître-autel au XVII^e siècle », *Histoire de l'Art*, n° 28, 1994, p. 42.

d'une extrémité à l'autre, ce qui diminue beaucoup la satisfaction du spectateur. Cette disposition dérobe au peuple la vue des cérémonies qui se font dans le chœur pendant la célébration des saints Offices, & ceux qui sont dans le chœur ne peuvent rien voir de ce qui se passe à l'autel ». Solution ambivalente, donc, qui ne satisfait pas pleinement, comme en témoignent les quelques églises conservant l'ancien dispositif malgré la présence d'un autel à la romaine.

Au sein des stalles, qui donnent l'image d'un ordonnancement régulier et uniforme, des sièges sont privilégiés, celui de l'évêque ou de l'archevêque dans les églises cathédrales, mais également ceux des abbés et prêtres de couvents, comme la stalle de l'abbesse de Saint-Sauveur à Marseille, individualisée par des « sculptures et embelissements particuliers »⁶⁹. D'autres procédés permettent également de distinguer certaines stalles : dans le cas d'un chœur fermé, comme à la Major de Marseille, les stalles des « dignités » se trouvent de part et d'autre de la porte d'entrée du chœur, ce qui leur permet d'être face à l'autel, alors que les autres religieux disposés les uns en face des autres, sont obligés d'effectuer un quart de tour. Par ailleurs, la présence de stalles hautes et basses crée une différenciation, car « les hautes chaises sont destinées pour les prêtres, et les religieux profès ; les basses pour les novices, ou pour ceux qui sont encore dans les ordres inférieurs »⁷⁰.

La différenciation du siège épiscopal, tout comme celui de l'abbé, ou du célébrant a certes un rôle d'identification, mais également un sens propre. Ces différents personnages sont ceux qui sont assis par excellence : attitude du docteur qui enseigne et du chef qui préside. Le siège qui se distingue par son isolement, son décor et sa situation en hauteur, fixe alors l'image d'une autorité temporelle et spirituelle. À cet égard, la position assise des fidèles est tout à fait différente, c'est l'attitude de celui qui écoute, comme Marie-Madeleine aux pieds du Seigneur. C'est la raison pour laquelle les fidèles sont assis pour la prédication et les lectures. Au XVIII^e siècle, cette gestuelle ne relève pas d'une longue tradition – la mise en place de bancs et de chaises dans les églises est récente et non systématique – et seuls les détenteurs de bancs par l'intermédiaire d'une confrérie ou d'une fabrique, ou les membres d'une famille importante, peuvent s'asseoir. Par ailleurs, ce ne sont pas des sièges identitaires comme les stalles, délimitées par des parclozes, mais bien des bancs réunissant en un même lieu un groupe bien déterminé.

69 AD BDR, 61 H 63, prix-fait, 26 mars 1740.

70 FURETIERE, 1690, *op. cit.*, art. « chaise ».

La position assise des clercs et des laïcs dans la nef est également différenciée par la situation en hauteur du chœur et par la présence d'une plateforme, ou marchepied, dont le caractère visuel n'échappe pas à Roubo. Dans cette progression ascensionnelle entre la nef située généralement au-dessus du niveau de la rue par quelques marches, puis le chœur élevé par rapport au pavé de l'église, Laugier y voit une marque de « la prééminence du clergé au-dessus des laïcs » et un signe de « l'excellence du ministère sacerdotal au-dessus des ministères inférieurs ».

La structure des stalles, où chaque siège est isolé, différencie profondément les sièges des religieux des bancs des laïcs. Le fait de créer une succession d'unités favorise à la fois un bon ordonnancement dans la mise en place des religieux entrant en procession dans le chœur, mais également la prière individuelle. La structure est conçue pour le confort tout relatif du religieux, destiné à réciter les longues heures canoniales. La miséricorde en est certainement l'élément le plus connu qui lui permet de rester debout tout en étant assis, facilité d'abord accordée *per misericordiam* pour les clercs âgés ou fatigués. Les stalles sont également dotées d'accotoirs sur lesquels les bras prennent appui, d'agenouilloirs, essentiellement pour les stalles hautes, ou encore de crachoirs. Les dossiers, dans un souci décoratif, peuvent être ornés, comme à l'église du Saint-Esprit, de fines moulures chantournées et de feuilles d'acanthes.

C'est dans cette recherche de confort que les dossiers des stalles auraient été élevés de façon à former de véritables lambris. Aux Trinitaires déchaussés de Marseille, en 1741, est ainsi mis en place « un lambry de noyer servant de chœur avec ses sièges »⁷¹. Ce dispositif, qui n'est pas systématique, permet une plus grande isolation du froid, mais facilite également la séparation entre clercs et laïcs, remise en cause par le souci de lisibilité. Les lambris servent également de support à des images, fonctionnant parfois en réseau avec le reste de la statuaire ou des tableaux. Les boiseries du chœur de la Major étaient ainsi ponctuées de niches destinées à abriter des statues, et celles de l'église marseillaise de Saint-Hommebon étaient ornées de médaillons (dont une *Nativité* et une *Annonciation*). À cet égard, les stalles de l'église des Grands Carmes de Marseille constituent un exemple de ces développements, certes amoindris par l'avancée du mur du chœur vers la nef au XIX^e siècle.

71 AD BDR, 54 H 4, f^o 49v^o, délibérations capitulaires, 18 avr. 1731.

Les laïcs

La nef est le lieu habituellement dévolu aux laïcs, qu'ils se tiennent debout ou assis. La mise en place de chaises, que ce soit à l'occasion d'événements particuliers ou de façon permanente, permet de structurer l'espace de la nef. À la paroisse marseillaise des Accoules, les marguilliers sont chargés de « faire placer les chaises pendant tout l'année, dimanches et fêtes, pendant l'Avant et le Carême excepté les endroits qui se trouvent occupés par les bancs des particuliers qui ont droit d'en mettre audit tems de l'Avant et Carême en laissant d'un côté et d'autre des deux nefs un passage » pour que les prêtres puissent circuler pour célébrer les différents offices⁷².

La nef est ainsi ponctuée d'éléments imposant, particulièrement les bancs attribués à une certaine élite sociale, comme les bancs d'œuvre, destinés aux administrateurs de l'église qui sont le plus souvent situés en face de la chaire à prêcher. Il peut également exister des bancs réservés à une famille de paroissiens, ou des bancs de confréries, comme celle de la confrérie du Saint-Nom-de-Jésus aux Augustins de Marseille, du Saint-Sacrement à la Major, de l'Œuvre de la Rédemption aux Trinitaires déchaussés. Un exemple encore en place, le banc conservé dans l'église des Prêcheurs de Marseille correspond d'ailleurs aux dimensions fixées dans une église voisine, celle des Accoules, où il est précisé que « les bancs ne pourront excéder cinq places, à raison d'un pied et demi pour chacune et avoir moins de trois places »⁷³. L'emplacement des bancs et leur attribution constituent un véritable enjeu, qui peut conduire à un procès et à des situations inextricables, même pour des églises de fondation récente. À la paroisse Saint-Ferréol, en 1775, il est finalement décidé d'enlever tous les bancs qui se sont mis dans le « temple », et de mettre en place une nouvelle organisation pour la concession des bancs, avec un « plan figuratif du sol », désignant les places par des numéros avec les noms de chaque concessionnaire. Par ailleurs, chaque type de siège, en fonction de son emplacement, est précisément rémunéré.

Sauf pour les bancs qui sont nettement orientés vers la chaire à prêcher, la proximité d'avec le chœur constitue un des enjeux majeurs, donnant parfois lieu à des « scènes scandaleuses ». Ces enjeux se concrétisent à travers la possession d'un banc à l'intérieur de cet espace, où à travers des formes subtiles de prééminences. Ainsi, les prieurs de

72 AD BDR, 14 G 92, « Précis du procez », année 1740.

73 Aix, M. Arbaud, brochure 242, délibérations, 4 fév. 1777.

l'Annonciation aux Dominicains de Marseille, pensant « qu'il leur étoit plus honorable de venir à l'hautel par la porte du chœur ne vouloit pas venir par la porte de la table de communion »⁷⁴, intentent un procès aux religieux qui refusent d'accéder à leur demande.

La présence de laïcs dans le chœur est fréquente, car elle constitue une forme de remerciement envers les généreux donateurs, comme en témoigne l'exemple des Récollets de Marseille, et peut conduire à un encombrement de l'espace, pourtant agrandi. Les personnalités de la ville, comme les échevins, mais également tout une série d'ayant droits, dont la liste varie en fonction des églises, s'établissent régulièrement dans cet espace. Ainsi, à l'église de l'Hôtel-Dieu de Marseille, les banques des recteurs occupaient les deux côtés du sanctuaire. Ces banques devaient avoir six places, pour les six recteurs anciens et les six modernes. La présence de confréries dans les tribunes latérales surmontant l'autel, comme aux Accoules, constitue certainement une tentative de désengorger le chœur. « On entre jusques dans le sanctuaire aujourd'hui et à peine laisse-t-on aux ministres de Dieu, la place nécessaire pour y faire leurs fonctions. L'autel même est comme assiégé par une foule de dames qui l'environnent en cercle », écrit Claude de Vert⁷⁵. Les ouvrages reprennent à l'envie les recommandations de réserver le chœur aux religieux, sans succès, et tentent de définir les règles⁷⁶. Jean-Baptiste Thiers, s'appuyant sur les textes postérieurs au concile de Trente, rappelle que l'entrée du chœur est « absolument défendue » aux laïcs⁷⁷. Claude de Vert réclame également cette séparation, tout en reconnaissant au chœur une valeur honorifique dont on ne saurait priver les « magistrats ». François Marchetti rapporte qu'à Marseille des laïcs sont préposés à son entrée pour éloigner ceux qui veulent s'en approcher. Cependant cet état de fait très ancien, remis en cause de façon récurrente, est devenu un droit. À la cathédrale d'Aix, par exemple, non seulement les échevins, mais également les membres du Parlement, lorsqu'ils s'y rendent en corps, ont le droit de s'asseoir dans le chœur.

74 AD BDR, 23 H 2, procès, année 1727.

75 AD BDR, 23 H 2, procès, année 1727.

76 C. DE VERT, 1701, *op. cit.*, p. 66.

77 *La distinction des places en l'église pour les clerks et pour les laïques...*, Paris, 1657, rééd. 1664, 1682; J. GIRARD DE VILLETHIERRY, *Des églises et des temples chrétiens*, Paris, 1706, rééd. 1716.

Les meubles de la purification

La présence dans les églises de meubles relevant d'une pratique purificatoire est justifiée par celle de l'autel. Si le chrétien effectue ces rites, c'est pour s'approcher au plus près de Dieu, particulièrement à travers le sacrement de l'Eucharistie. Leur présence discrète, souvent latérale, explique la quasi-absence de ce type de mobilier dans le débat sur l'organisation interne de l'espace ecclésial. Ils n'en constituent pas moins des éléments essentiels, rythmant les parois et les piliers de leur présence, et constituent les passages obligés pour pouvoir avancer plus avant dans la nef, vers l'autel.

Le confessionnal

L'usage de ce meuble, qui apparaît au XVI^e siècle, se développe surtout à partir du XVII^e siècle, époque à laquelle ses formes sont fixées. Contrairement à l'autel et à la chaire à prêcher, le confessionnal n'a pas donné lieu à de grandes réflexions sur sa forme et son emplacement. Si la question du confessionnal est abordé, c'est uniquement dans un souci de lisibilité et de dégagement de l'espace ecclésial. « Il ne faut cependant pas les regarder comme une chose nécessaire & comme faisant partie de leur décoration ; au contraire, ils ne font souvent que les embarrasser & en gêner l'ordonnance, ainsi qu'on pouvoit le voir dans l'église des ci-devant Jésuites de la rue Saint-Antoine, d'où ils ont été supprimés (ce qu'on a fort bien fait). On ne doit donc placer les confessionnaux que dans les chapelles ou dans d'autres endroits les moins apparents des églises, parce que quelque mérite qu'ils ayent par eux-mêmes, ils ne peuvent jamais bien faire avec l'ordonnance totale de ces dernières »⁷⁸. Il s'agit, il est vrai, d'un meuble utile pour un sacrement, mais un sacrement de l'intime. La règle établie le situe donc un peu à l'écart, souvent, dans les bas-côtés. La simplicité et la discrétion, une apparence d'austérité qui convient à l'esprit du sacrement est également de mise.

Le confessionnal est une structure, un meuble à compartiment, permettant la mise en relation et la séparation du confesseur et du pénitent. Bien plus que pour la chaire, le rapport proportionnel avec l'homme est essentiel : « les confessionnaux sont des ouvrages d'église assujettis à des grandeurs bornées, dont on ne peut point s'écarter pour

78 A.-J. ROUBO, 1989, *op. cit.*, p. 239.

aucune raison que ce puisse être », écrit encore Roubo. Le confessionnal se compose de deux espaces, l'un réservé au prêtre, l'autre au pénitent, qui peut d'ailleurs être double, encadrant ainsi le confesseur. Il est à noter qu'il possède un siège, et un seul, pour le prêtre : c'est le siège du juge. Le pénitent, par contre, se tient à genoux, et un agenouilloir ainsi qu'un accoudoir est mis en place à cet effet. Souvent une croix, placée devant ses yeux, l'incite à la contrition par la contemplation des souffrances subies par le Sauveur pour la rémission de ses péchés. Cette position à genoux participe à l'aveu des fautes, car elle est tout d'abord l'attitude du deuil et de la pénitence : « la flexion des genoux est nécessaire quand on accuse ses péchés à Dieu en le suppliant qu'il les guérisse et les pardonne »⁷⁹.

Comme pour l'autel, ou la chaire, il existe pour le confessionnal une séparation entre deux espaces désignés comme laïcs et religieux, matérialisés par la grille qui sépare le pénitent du confesseur. Par ailleurs, l'emplacement surélevé du confesseur par rapport au pénitent rend compte d'une situation de prééminence qui est importante dans l'ensemble de l'église et se reproduit même à l'intérieur de cet espace clos, fermé au regard extérieur.

Le confessionnal participe effectivement à l'importance de l'autel. La crainte et la honte liées à l'aveu des fautes sont le préalable au pardon, puis à la communion. L'agenouillement est également l'attitude de l'adoration, usitée dans le culte de l'eucharistie ou de la croix, comme à l'occasion de la lecture du dernier évangile, au *Et verbum caro factum est*. De plus, des sacramentaux qui prennent place au sein de la liturgie eucharistique font écho à ce sacrement, qu'il s'agisse de l'*Asperges me*, issu du psaume *Miserere* et qui fait partie des sept psaumes de la pénitence, ou encore du *Confiteor* qui permet d'obtenir la rémission des péchés véniels : « *misereatur vestri omnipotens Deus, et dimissis peccatis vestris perducat vos ad vitam æternam. Amen* » dit le célébrant en faisant le signe de la croix, tout comme le fait le prêtre à l'intérieur du confessionnal. D'autres cérémonies, qui interviennent annuellement, sont également à rapprocher, telle l'imposition des cendres qui précède la messe du Mercredi des Cendres, et mime en quelque sorte la confession. Car les cendres, d'où le feu s'est retiré, sont le symbole de l'âme pécheresse, d'où Dieu s'en est allé. L'homme, à cause du péché originel est d'ailleurs condamné à mourir et à « retourner en poussière ».

Peu de meubles de ce type ont été conservés, en raison même de leur discrétion et de leur simplicité. Ils étaient cependant nombreux dans

79 Origène, cité par R. AIGRAIN, 1931, *op. cit.*, p. 389.

les églises : dix à la paroisse Saint-Ferréol, huit à Saint-Martin et sept à Saint-Laurent. On sait également que deux confessionnaux se trouvaient dans la chapelle Notre-Dame-de-Paix aux Accoules, et qu'à la chapelle de l'Hospice de la Charité, il y avait deux confessionnaux, l'un pour les hommes, l'autre pour les femmes. Les Minimes de Marseille témoignent d'un dispositif associant chaire et confessionnal, avec la superposition de ces deux éléments. Cette association, relativement fréquente dans certaines régions⁸⁰, témoigne d'une recherche effective de dégagement de l'espace de la nef. Elle rend également compte du lien entre deux formes de paroles prononcées par le prêtre : la mise en lumière commune des évangiles et la parole individuelle du *Ego te absolvo*.

Fonts baptismaux et bénitiers, une liturgie de l'eau

Les fonts baptismaux et les bénitiers participent à un rite purificateur, opérant à travers le médium de l'eau (une eau spécifique, mêlée à du sel qui lui procure une valeur d'incorruption). Les fonts baptismaux relèvent directement d'un sacrement, celui du baptême, et les bénitiers d'un sacramental. La différence est notable, mais l'effet recherché est le même : la purification pour pouvoir s'approcher au plus près de Dieu, et donc de l'autel. Les fonts baptismaux et les bénitiers sont d'ailleurs placés à l'entrée de l'église, car ils symbolisent l'accès à la communauté chrétienne. À la Major, en 1695, il est délibéré de commander deux bénitiers pour mettre « aux deux angles de l'entrée de notre église », et également un troisième, plus petit, pour la chapelle du *Corpus Domini*, lieu essentiel de la présence divine⁸¹. Dans le rite du baptême, avant d'accueillir le catéchumène, le prêtre se rend à l'autel où il récite trois psaumes, dont le dernier, *Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum*, évoque l'eau et son rituel, et exprime le désir ardent d'approcher Dieu et d'entrer dans le sanctuaire. La présence du rite de *l'Asperges me* au début des célébrations eucharistiques dominicales, qui est également de mise chez les religieux à l'heure de Complies pour éloigner le démon semblable « à un lion rugissant, cherchant une proie à dévorer », est le signe de ce lien étroit. La gestuelle est essentiellement

⁸⁰ La Normandie semble avoir été la région de prédilection de ce type d'organisation (C. ÉTIENNE, « Décor intérieur des églises et prescriptions liturgiques dans le diocèse de Sées au XVIII^e siècle », *Annales de Normandie*, n° 3, 1990, p. 226).

⁸¹ AD BDR, 6 G 442, f° 30, délibérations capitulaires, 12 janv. 1695.

la même : le signe de croix des prières au bas de l'autel, du rite baptismal et de la mise en présence des bénitiers, marque cette prise de possession par le Sauveur.

Dans cette recherche de purification, les fonts baptismaux apparaissent comme l'élément majeur, permettant de délier le fidèle de toute entrave due au péché et de le faire entrer dans la famille de Dieu. Tous les péchés sont ainsi remis, que ce soit le péché originel et tous les péchés personnels. Cependant, la « faiblesse de la nature humaine » marquée par l'inclination au péché, également appelée concupiscence, nécessite le recours au sacrement de pénitence précédemment évoqué. L'eau bénite, contenue dans le bénitier, intervient également dans ce travail de conversion, puisqu'elle enlève tout *impedimentum*.

Par ailleurs, le sens funéraire, qui était très présent dans le concept même de l'autel, se retrouve ici à travers les rites de l'eau. Le baptême c'est mourir, être enseveli au péché. Les bénitiers perdurent cette action à chaque fois que l'individu entrant dans l'église se signe. Ainsi, les formes et le vocabulaire employé évoquent directement l'autel : les fonts baptismaux des Récollets de Marseille reproduisent, comme le font également de façon plus développée ceux de Saint-Laurent, l'encadrement en forme de retable. La vasque est, par ailleurs, surmontée d'un vase de type funéraire. Enfin, le terme de cuve – récipient de grande taille qui reçoit l'eau – renvoie également à un sens funéraire.

Notions funéraires, mais également, comme pour l'autel, de résurrection et de gloire. Il suffit de lire la préface de la bénédiction de l'eau baptismal au début de la veillée pascale pour se rendre compte de cette idée forte : l'eau, c'est l'océan primitif d'où le Souffle de Dieu fait jaillir toute neuve la création, l'eau du Jourdain que les Hébreux traversèrent pour entrer dans la Terre promise et où le Christ lui-même descendit pour être baptisé. Cette eau permet de faire « renaître des hommes », sortis « comme d'un sein très pur de cette fontaine divine ». Les bénitiers de Saint-Jean de Malte, en place à la fin du XVII^e siècle, affirmaient ainsi cette valeur résurrectionnelle et salvatrice, par deux inscriptions sculptées sur les consoles de marbre qui portaient les vasques : « *Aurictis aquas in gaudio de fontibus salvatoris* » et « *Fons aqua salvatoris in vitam æternam* »⁸².

82 AD BDR, 56 H 157, Visite du prieuré Saint-Jean de Malte, 20 oct. 1696.

Monuments funéraires

L'évocation funéraire des divers éléments du mobilier religieux trouve son terme dans les tombes qui occupent encore densément l'espace ecclésial au XVIII^e siècle. Au regard des monuments en place et des documents d'archives, il semble que des villes aussi importantes que Marseille et Aix ne possèdent que peu de monuments funéraires sculptés. Nous pouvons citer chronologiquement le monument des Montolieu aux Augustins de Marseille (vers 1695), celui de M^{gr} de Gault à la Major de Marseille (1724), celui de Jean-Claude Viany à Saint-Jean-de-Malte (vers 1726), celui de la famille de Thomas aux Grands Carmes d'Aix (1739), celui de la famille de Villeneuve aux Prêcheurs de Marseille (vers 1745), celui des évêques de Marseille (1746), de Serenus (1747), de saint Lazare (1748) à la Major de Marseille, celui du marquis de Muy aux Accoules (vers 1759), celui de la famille de Villages aux Prêcheurs de Marseille (1762), celui du marquis d'Argens aux Minimes d'Aix (1775) et enfin celui de Peiresc, à l'origine dans l'église des Prêcheurs d'Aix (1779). Mais de cette série de monuments, il ne reste aujourd'hui que quelques fragments : la cuve de marbre noir des Montolieu et le buste de Jean-Claude Viany encore en place, les restes du monument du marquis d'Argens au musée Granet, et celui de Peiresc à Saint-Sauveur d'Aix. Maigres témoignages, mais qui permettent d'appréhender une production certes rare, mais de qualité ou tout du moins significative.

Aux rares représentations sculptées de figures humaines, qu'elles soient en ronde-bosse ou en bas-relief, répond la forte présence d'épithètes, sous une forme plus ou moins développée. Cette forme d'individualisation et de désignation du possesseur de la tombe semble paradoxalement revêtir une grande importance dans une société où la lecture est encore réservée à une certaine élite. Parallèlement aux épithètes, et de manière encore plus développée, les armoiries, indice sémiotique de possession,

couvrent l'ensemble de l'espace ecclésial. Elles peuvent être gravées sur la dalle du caveau, sur une lame encastrée dans le sol de la chapelle, sculptées à la clef de la voûte ou sur la porte, ou encore peintes sur le tableau du retable ou à fresque, sur les murs de la chapelle.

La relative rareté, à Marseille et à Aix, des monuments funéraires de taille imposante au XVIII^e siècle¹, est le résultat d'une occupation massive de l'espace religieux au XVII^e siècle, et de la présence monumentale de tombeaux des siècles précédents. Nous avons déjà évoqué la question des tombeaux des comtes de Provence à Saint-Jean-de-Malte, on peut également citer celui d'Olivier de Pennard à Saint-Sauveur, celui du chancelier du Vair placé à droite du maître-autel de l'église de l'Hôtel-Dieu à Marseille. Il faut également rappeler le souci, constant au XVIII^e siècle, de dégager l'espace ecclésial de tout meuble ou monument pouvant détourner de l'axe du maître-autel, voire de la chaire à prêcher. Cette recherche, couplée à un souci d'hygiène, devait conduire à l'interdiction d'inhumer dans les églises prononcée par Louis XVI en 1776, qui ne semble pas, cependant, avoir eu un fort retentissement dans les pratiques d'inhumation, tout du moins pour les catégories sociales les plus élevées.

Que ces tombes soient monumentales, ou qu'elles disparaissent au profit d'une linéarité de surface, elles seront ici abordées sous le triple aspect de la valeur accordée à leur présence dans l'espace ecclésial, leur valeur commémorative et enfin leur valeur scripturaire, qui se recourent et permettent d'approcher le sens de ces monuments.

Les tombeaux : « pollution » de l'espace ecclésial ?

« La bienséance ne souffre dans le lieu Saint que des objets de culte. Les représentations des Mystères de notre Religion, les images & les statues des saints, voilà tout ce qu'on peut admettre dans un Temple consacré à la Divinité. Tout le reste doit en être banni. Placer en face ou à côté d'un autel le tombeau d'un homme que la Religion ne doit pas

¹ Dans son étude, Régis Bertrand a relevé pour Marseille cinquante six tombeaux ou épitaphes, connus essentiellement par le manuscrit de Michel de Léon. Il en ressort que seulement 16 % des caveaux appartenant à des familles nobles étaient signalés, qu'il s'agisse d'un monument ou d'une inscription, que sur les trente trois monuments recensés, seulement huit furent mis en place au XVIII^e siècle, et que, par ailleurs, la situation semble tout à fait similaire à Aix (R. BERTRAND, 1994, *op. cit.*).

honorer, qui souvent même a scandalisé & déshonoré la Religion par la vie la plus licencieuse ; écrire sur le marbre en lettres d'or ses louanges, là ou le seul nom de Dieu et de ses Saints doit être célébré ; étaler les honneurs, les titres & les traces pompeuses de son ambition, là où l'on ne doit voir que le chrétien contrit & humilié ; voir le tombeau d'un foible mortel extraordinairement décoré, vis-à-vis d'un autel pauvre & sans omemens, c'est un amas d'indécences qui révoltent. Purgeons nos églises de ces indignités choquantes. Ne souffrons pas qu'un mélange de sacré & de profane altère dans leur enceinte la pureté du Culte religieux »².

Cette réflexion de Laugier, en 1765, rend compte de la dualité de l'espace ecclésial, lieu éminemment saint, mais où s'affirme également une sociabilité, au centre de la vie religieuse. La recherche de séparation des lieux et des personnes, dont nous avons perçu les différentes modalités à travers le chœur, mais également la chaire à prêcher et les confessionnaux, tout comme la volonté de se centrer sur l'autel seul, se traduit également par cette volonté de grand nettoyage. L'interdiction de 1776 apparaît comme le résultat d'une longue maturation de simplification de l'espace ecclésial qui avait débuté par l'interdiction d'enterrer sous les autels. Elle participe également au développement de funérailles simples, loin de toute « pompe baroque ». Le désir d'hygiène, qui préside à la déclaration royale, est également partie prenante dans cette évolution de la prise en compte des tombes, mais apparaît cependant secondaire au regard de la recherche de simplification de l'espace.

Le sanctuaire des églises est le lieu le plus recherché pour la mise en place de tombes. L'essentiel semble alors de se trouver à proximité d'un autel, comme l'a montré le travail de Régis Bertrand sur l'emplacement des sépultures et le culte des morts en Provence. Il est vrai que le fait d'être enterré dans le chœur constitue une marque de valeur : lorsque Claude de Villeneuve, fils de Marguerite et d'Honoré de Villeneuve, seigneur de Mons, qui était devenu frère lai chez les Capucins de Marseille, décède en 1738, il est enterré « dans le plus haut caveau de l'église », comme marque de sa noblesse, malgré son abandon total du monde³. Le chœur des églises est le premier lieu où l'interdiction d'inhumation ait été réclamée, à défaut d'être effective. Le différend opposant M^{gr} de Brancas à son chapitre métropolitain, qui avait accepté d'enterrer l'intendant La Tour en 1747⁴, est révélateur de cette attirance pour des lieux prestigieux

2 M.-A. LAUGIER, 1765, rééd. 1979, *op. cit.*, p. 237.

3 Archives du couvent des Capucins de Marseille, cité par C. BOUSQUET, 1860, *op. cit.*, p. 249.

4 R. BERTRAND, 1994, *op. cit.*, p. 330.

d'inhumation, comme de la volonté de limiter leur accès. Lorsqu'Henri Raynaud d'Albertas, président de la cour des Comptes, obtient en 1723 des Observantins d'Aix d'avoir une sépulture au pied de l'autel d'une des chapelles, il spécifie de façon très explicite qu'aucune autre personne ne puisse y être ensevelie « directement ni indirectement »⁵. Proximité et espace suffisamment large constituent alors une forme ancienne et toujours très présente de revendication de puissance et de sainteté en plein XVIII^e siècle. Le sol des églises se voit ainsi transformé en un véritable réseau de tombes, comme en témoigne le « Taphologue de la ville de Marseille »⁶ avec ses pôles privilégiés : les autels, particulièrement les maîtres-autels, où ceux possédant des statues de dévotion.

Cette occupation massive avait conduit à multiplier les dalles, les inscriptions, les bas-reliefs, ce qui apparaît, sans aucun doute, contraire à une conception globale de l'église. Le XVII^e siècle avait déjà été marqué par la volonté d'interdire les figures en relief dans un souci de bonne circulation des fidèles. Lorsqu'en 1708, un certain Maurin demande une sépulture dans la paroisse des Accoules pour lui et ses successeurs, le chapitre donne son autorisation pour une plaque de marbre avec une inscription « pourveu neantmoins que ledit marbre soit uni et sans figure en relief, afin que le pavé de l'église ne soit pas plus incommode »⁷. Le désir de constituer un espace cohérent conduit donc, lors des rénovations des chœurs, à réaliser des pavages de marbres qui unifient la surface. En 1749, lors de la réfection du pavement du chœur de la cathédrale Saint-Sauveur, cinq caveaux sont mis en place et s'intègrent ainsi parfaitement à l'ensemble⁸. Les comptes des travaux de décoration et de réparations des églises témoignent de ce souci systématique du sol de l'église et des quelques tombeaux en élévations. Ainsi, à la Major de Marseille, en 1741, le chapitre paye un maçon, chargé de réparer les nombreux tombeaux et ce, avec une série de pierres de taille⁹.

Les tombeaux sont par leur forme et leur emplacement très inégalement visibles. Les monuments se distinguent des tombes précédemment évoquées par une présence tridimensionnelle qui apparaît cependant toute relative. En effet, ils ne sont pas conçus pour permettre une circulation tout autour, mais au contraire sont dressés selon le

5 AD BDR, 35 H 1, f° 88v°, inventaire des actes, 19 mars 1723.

6 BMM, Ms 2102, Michel de Léon, « Taphologue de la ville de Marseille... », 1778.

7 AD BDR, 14 G 32, f° 23, délibérations capitulaires, 27 mars 1708.

8 AD BDR, 2 G 1835, devis du pavement du chœur, 30 mai 1749.

9 AD BDR, 6 G 444, f° 182, délibérations capitulaires, 20 mai 1741.

principe du « tombeau vertical et mural »¹⁰. Lorsque des tombeaux ne correspondent pas à ce dispositif, ils sont déplacés et accolés à un mur, comme ce fut le cas pour les tombeaux des comtes de Provence à Saint-Jean-de-Malte. Pour une meilleure visualisation de l'intérieur de l'église et une concentration des regards autour du maître-autel, les monuments funéraires, par leurs formes et leur chromatisme, relèvent d'une réelle volonté d'intégration dans les murs des églises. L'emploi de marbres qui se déclinent dans des tons noirs, gris et blanc renvoient, bien entendu, à une notion de deuil, mais permettent surtout aux monuments funéraires de se fondre dans un environnement mural. Par exemple, sur le monument du marquis du Muy aux Accoules, l'épithaphe est sur « une table de marbre noir »¹¹, celui de la famille de Villages aux Prêcheurs de Marseille est sur un plateau de marbre blanc. Quant au mausolée de la famille de Villeneuve, sur un fond gris, prend place une pyramide en *bardiglio*, ornée de moulures de marbre blanc et d'une urne en marbre statuaire; le cénotaphe est en marbre noir sur lequel ont été sculptées les armoiries en marbre blanc, également statuaire¹². Il est inutile de multiplier les exemples, tous relèvent de cette pratique.

Le chromatisme des monuments funéraires constitue un des premiers moyens, à Marseille et à Aix, qui permet de les différencier aisément du mobilier liturgique. Par ailleurs, l'iconographie et les formes choisies se distinguent nettement par la mise en place d'une statuaire possédant une valeur purement funéraire, ou commémorative. Seuls les tombeaux des divers évêques de Marseille, et particulièrement celui de Lazare, relevant d'une pratique liturgique très forte, possèdent des signes du sacré aisément repérables. Le monument de Montolieu (1695) associait une cuve de tombeau à un génie ailé de grande taille, portant les armes de la famille. Ce ne sont pas les vertus chrétiennes d'une famille qui sont ici mises à l'honneur, mais bien la glorification d'une puissance temporelle à l'échelle locale. Le monument du marquis d'Argens, mis en place aux Minimes d'Aix (1775), se distingue également par la présence monumentale d'une figure ailée, l'*Immortalité*, tenant cette fois-ci le portrait du défunt, alors que les armes sont placées sur le piédestal. Le monument Peiresc aux Prêcheurs d'Aix, réalisé quelques années après, reprend cette formule du médaillon en ronde-bosse reproduisant le buste de profil du défunt. La véracité des traits semble de mise puisque

10 P. ARIES, *L'Homme devant la mort*, Paris, 1977, p. 231.

11 BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f° 40.

12 *Ibid.*, f° 64.

le buste de Peiresc fut réalisé d'après un moulage sur le défunt et celui du marquis d'Argens d'après des portraits peints ou gravés.

Le portrait, qui avait disparu du mobilier religieux, perdue donc dans le monument funéraire. L'humilité et la discrétion qui répugnait à se faire louer par l'affirmation éclatante du don, ne semble pas avoir cours ici. Jean-Claude Viany, dont les travaux somptuaires ont profondément marqué l'église Saint-Jean-de-Malte, est représenté en buste au-dessus d'un piédestal recouvert d'une longue épitaphe. Le choix du commanditaire s'est porté sur la représentation prestigieuse de l'homme dans la force de l'âge, arborant les insignes de son pouvoir, cordons et croix de l'Ordre de Malte, qui occupent l'essentiel de la représentation.

Seul le monument des Thomas, aux Grands Carmes d'Aix, sculpté en 1739 par Antoine Duparc, connu par son prix-fait et un projet qui en diffère légèrement, évoque un sens religieux. Les deux statues en ronde-bosse, qui n'existent pas sur le projet initial, représentent les vertus chrétiennes de *Justice* et de *Prudence*. La composition, enfin, se termine par une croix, portée sur une couronne. Il s'agit, cependant de thèmes pouvant revêtir un sens chrétien, mais qui ne signifient pas à proprement parler le sacré. Les Vertus sont, certes, chrétiennes, mais ne sont pas théologiques, et peuvent s'appliquer de façon beaucoup plus large à la vie publique. De la même manière, la croix, placée au sommet du monument, est un signe chrétien, mais souligne principalement l'origine royale de la famille de Thomas, comme l'indique par ailleurs l'épitaphe¹³. Enfin, les têtes de mort sur le soubassement et les urnes funéraires constituent les thèmes privilégiés de toute iconographie funéraire.

Des monuments de commémoration

Même sous leurs formes les plus simples, les tombeaux constituent des monuments de commémoration célébrant le ou les membres les plus illustres de la famille, et participent ainsi à sa grandeur : « les tombeaux sont des monuments érigés pour faire connaître à la postérité les bonnes qualités de ceux pour lesquels ils ont été élevés »¹⁴. Seuls des grandes

13 BMA, Ms 862 (1036), Fauris de Saint-Vincens, 1790, f° 441.

14 Livret du Salon de 1743, à propos des projets soumis par les artistes pour le monument du cardinal Fleury, cité par F. INGERSOLL-SMOUSE, *La sculpture funéraire en France au XVIII^e siècle*, Paris, 1912.

familles, ou des personnages influents, pouvaient prétendre établir un monument pour attirer l'attention sur cette tombe, que ce soit pour des raisons financières, mais également de possession de chapelle. Leur caractère important est accentué par les difficultés inhérentes à toute autorisation d'inhumation, qui devient au cours du siècle de plus en plus difficile à obtenir. L'interdiction d'inhumer dans les églises, promulguée par l'Édit de 1778, définit alors un certain nombre d'ayants droit, qui voient ainsi conforter leurs privilèges et par là leur importance.

Le XVIII^e siècle marseillais et aixois qui témoigne de l'importance de tombeaux où la célébration clanique apparaît essentielle, développe également de nouvelles formes de monuments funéraires visant à célébrer une personne, parfois depuis longtemps disparue. Cet esprit de célébration, qui peut être provoqué par les retrouvailles d'un corps, ou tout du moins les restes de ce corps dans le cas de saints, peut également prendre une forme plus désincarnée lorsqu'il s'agit de célébrer une personne publique, comme ce fut le cas pour Peiresc.

Le tombeau des Montolieu

Le tombeau des Montolieu, aux Augustins de Marseille, est un exemple de commémoration familiale exaltée par les trois canaux essentiels que sont une noblesse ancienne, la bravoure dans le métier des armes et enfin la sainteté. Ce tombeau est mis en place en 1695 par Louis de Montolieu, qui avait commandé la *Reine* à la bataille de Palerme en 1676. Cette famille, qui aurait donné son nom au quartier marseillais de Montolivet, était attachée au monastère des Augustins, et l'un de ses membres, Giraud de Montolieu, est attesté comme bienfaiteur du couvent en 1327¹⁵. Louis de Montolieu fait donc sculpter un grand trapézoèdre de marbre noir, servant de support à une inscription latine, surmonté d'un « faisceau d'armes et des trophées guerriers, du milieu desquels s'élève un génie d'une très grande stature et portant l'écusson des armes de cette maison »¹⁶. L'ensemble était complété par un tableau du peintre Daniel, représentant le *Concile d'Orange* auquel avait assisté saint Cyprien, évêque de Toulon, considéré comme l'ancêtre illustre de la famille. Par ailleurs, « vis-à-vis le mausolée est un tableau qui représente

15 R. BERTRAND, « Le tombeau des marquis de Montolieu (1695) dans l'église Saint-Ferréol-les Augustins de Marseille », *Arts et Livres de Provence*, n° 112, 1983, p. 17.

16 BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f° 69.

un des ancêtres de cette famille vêtu en guerrier, recevant des mains mêmes de la Sainte Vierge, le collier en cordon de l'Ordre de Malte ».

La mise en place de ce programme funéraire, remplaçant vraisemblablement une simple dalle, constitue un signe fort de la part des Montolieu. La fin du XVII^e siècle est une période d'affirmation sociale de cette famille qui réclame aux consuls de Toulon, en vertu de l'existence de son illustre aïeul, de marcher lors des processions solennelles à la droite du premier consul et de recevoir ainsi les honneurs dus à son rang. Devant le refus des consuls, Louis de Montolieu leur intente un procès. L'argumentation basée sur l'importance d'une tradition interrompue depuis « environ quatre vint ans », passe par une campagne de persuasion à travers le monument marseillais et son épitaphe qui célèbre leur « immémoriale ancienneté, leur bravoure dans les armées de terre et de mer, la sainteté du bienheureux Cyprien, évêque de Toulon [...], ce très éminent prélat, qui fut leur illustre ancêtre ». À cette inscription répond une épitaphe, placée en 1705 à Antibes, dans une chapelle abritant les restes d'un aïeul, Guillaume de Montolieu, mort à la bataille de Gênes en 1638, qui est directement inspirée de l'inscription marseillaise.

La volonté de placer de façon éminemment publique saint Cyprien à la tête de la lignée des Montolieu constitue une recherche de célébration de la *nobilitas* et de la *strenuitas* de cette famille. Ce saint, inscrit au propre du diocèse de Marseille depuis 1655, est l'élément central de cette revendication, manifestée par l'inscription, mais également par le tableau qui la surmonte. Par ailleurs, la présence picturale d'un membre de la famille, représenté à la fois dans une proximité divine et sous un aspect militaire, tout comme les représentations de trophées ou de l'allégorie blasonnée insistant sur la noblesse et la bravoure des Montolieu, tente de faire oublier l'enrichissement de cette famille dès le XIII^e siècle grâce au commerce, tout comme des questions de politique locale peu valorisantes¹⁷.

Les archives ne disent pas si Louis de Montolieu obtint gain de cause, toujours est-il qu'en 1757, lorsque Artefeuil mentionne la famille de Montolieu, il tient pour véridique cette tradition¹⁸. Le monument funéraire, et l'épitaphe qui lui est attachée, a véritablement fonctionné comme une campagne de persuasion.

17 Honoré de Montolieu est compromis dans la sédition contre Louis XIII en 1623, et Pierre de Montolieu est également gravement compromis, en 1660, dans la rébellion de Niozelles. Ces deux événements donnèrent lieu à la construction de « pyramides », destinées à décourager les révoltes contre le pouvoir royal (J. BOYER, « Un monument marseillais disparu : la pyramide Doria (1623) », *P.-H.*, t. 102, 2002, p. 181-188).

18 ARTEFEUIL, 1757, t. 1, *op. cit.*, p. 165.

À la Major de Marseille

La cathédrale de Marseille, au XVIII^e siècle, constitue un espace de forte commémoration sépulcrale. La cathédrale d'Aix possédait quelques tombeaux d'archevêques, comme celui d'Olivier de Pennart (vers 1476) déplacé dans une nouvelle chapelle lors de la construction de la nef Notre-Dame-d'Espérance, ou le mausolée de Jean-Baptiste de Brancas dont on ne sait rien. Ces éléments ne sauraient cependant être comparés au vaste projet qui occupe l'épiscopat de M^{sr} de Belzunce.

Il faut chercher les origines de ces commandes dès le début de cet épiscopat. En 1713, M^{sr} de Belzunce demande au Père de Saint-Alban, jésuite, de publier un *Calendrier spirituel* contenant la liste des évêques de Marseille depuis l'origine. Cette même année, il fait faire des tapisseries pour son château d'Aubagne, représentant le catalogue de ces évêques¹⁹. Alors qu'il commande un tombeau pour les évêques de Marseille, il commence à publier un ouvrage important en trois volumes, *l'Antiquité de l'Église de Marseille et la succession de ses évêques*, publiés de 1747 à 1751, puis fait paraître en 1754 *l'Office de tous les saints du diocèse de Marseille* où il refuse certains saints imaginaires. Ces nombreuses publications sont considérées par M^{sr} de Belzunce comme une œuvre de célébration. Il écrit en 1747 : « sur la fin de notre long épiscopat, nous avons crû ne pouvoir contribuer plus efficacement à la gloire de l'Église de Marseille et à la vôtre, qu'en faisant bien connoître l'ancienneté, la grandeur, les prérogatives de cette Église, les vertus, l'érudition, le zèle, la piété et la sainteté des pontifs qui l'ont gouvernée [...]. Ces grands évêques ont été vos pasteurs et vos pères, et selon l'expression de l'Écriture, les pères sont la gloire de leurs enfans, *Gloria filiorum patres eorum* »²⁰.

Cette volonté de célébrer l'église de Marseille se traduit de manière plus monumentale par la série des tombeaux, mis en place dans la cathédrale marseillaise. Le tombeau de Jean-Baptiste de Gault en constitue la première concrétisation sculptée. Cet évêque, décédé en 1643, faisait l'admiration des Marseillais. Après sa mort, les fidèles de Marseille puis de Provence vinrent à la cathédrale pour vénérer son corps. Des malades furent guéris sur sa tombe et le bruit de miracles se répandit dans toute la ville. Marseille avait un saint et des pèlerinages s'organisèrent²¹. Avec la

19 T. BÉRENGIER, 1886, *op. cit.*, p. 103.

20 H.-F.-X. DE BELZUNCE, 1747, *op. cit.*, p. 4.

21 AMM, GG 15, « Comparant des consuls de Marseille, sur les miracles du bienheureux Jean-Baptiste de Gault, évêque », 1642.

peste de 1720, la ville cherche des intercesseurs et certains fidèles désirent diffuser le culte de cet évêque que la population avait sanctifié : au culte populaire et privé doit succéder un culte officiel. Tout d'abord, M^{gr} de Belzunce, conformément aux règles de l'Église, refuse d'accéder à cette demande. Dans une lettre datée du 13 octobre 1720, il s'en explique : « je regarde ce prélat comme un saint et je garde un rochet et une de ses bagues comme de précieuses reliques [...] mais ce pieux évêque n'étant pas encore béatifié, il ne m'est pas permis de lui rendre ni de luy faire rendre aucun culte public »²². Il est alors important de souligner que le 2 mai 1724, alors que la peste vient de cesser, le corps de l'évêque, qui était disposé sous un autel, est placé dans un tombeau de marbre dans la chapelle de la Vierge, avec une inscription précisant que « ci gist le vénérable serviteur de Dieu, Monseigneur Jean-Baptiste de Gault, évêque de Marseille, mort en odeur de sainteté ». Il s'agit d'une reconnaissance implicite de la sainteté du prélat qui est ici mise en scène et individualisée, car les corps des autres évêques sont installés dans une tombe commune.

On peut également noter la célébration de cet évêque, religieux oratorien, alors même que le couvent de l'Oratoire était un haut lieu de la pensée janséniste combattue avec force par M^{gr} de Belzunce. Ce dernier aurait ainsi posé un geste symbolique à la fois d'exemplarité et de glorification, pour rallier une partie du clergé acquis à cette cause.

Symétriquement au tombeau de Jean-Baptiste de Gault, se trouvait la tombe des évêques de Marseille. Le prélat y fait placer un tombeau en marbre en 1746, dans lequel il prévoit également d'être enterré. Ce monument collectif permet ainsi à chaque évêque de s'intégrer à un large mouvement de sanctification, voire de sainteté. De cette succession épiscopale, M^{gr} de Belzunce extrait certains évêques pour une œuvre de célébration individuelle. C'est le cas pour le très populaire Jean-Baptiste de Gault, mais également pour deux personnages antiques : Serenus et Lazare. Le tombeau ou plutôt l'autel de Serenus est mis en place en 1747, après que son culte ait été introduit au propre du diocèse en 1730 et sa fête fixée au 2 août. Ses reliques, dont le rôle prophylactique avait été prouvé en Italie, sont ramenées à cette occasion de Verceil où il était mort au début du VII^e siècle, au retour d'un voyage de Rome. Ce prédécesseur de M^{gr} de Belzunce, partisan d'une foi pure sans aucune idolâtrie avait été accusé à Rome d'avoir fait démolir des statues et des fresques dans des églises. M^{gr} de Belzunce passa outre ces tendances iconoclastes²³ pour

22 L.-A. DE PORRENTUAY, 1911, *op. cit.*, p. 500, lettre du 13 oct. 1720.

23 P. AMARGIER, « Querelle des images à Marseille, en 600 », *Marseille*, 1979, p. 19-20.

le placer dans le sillage de Lazare, parmi les premiers saints de la ville. Cette prise de position intransigeante du saint donne également à M^{gr} de Belzunce l'occasion de rappeler, dans une ville commerçante marquée par la présence protestante, la position de l'Église sur les images²⁴. Par ailleurs, la translation donne une véritable impulsion à la vénération des reliques des saints que l'histoire ou la tradition associent à l'Église de Marseille. L'année suivante, en 1748, ce sont les reliques de saint Lazare qui sont acheminées d'Autun à Marseille, ce qui donne l'occasion de rénover la chapelle décorée par Francesco Laurana en 1481.

Les textes font état de la volonté personnelle de M^{gr} de Belzunce de mener à bien ce programme. Pour le tombeau de Serenus, il traite directement avec Dominique Fossati, chargé de l'exécution de l'ensemble. Ils signent conjointement la convention dans laquelle le marbrier promet à « M^{gr} l'évêque pour lequel nous faisons cet ouvrage de faire exécuter le reste »²⁵. La commémoration va alors se coupler d'une dimension liturgique. Le tombeau de Serenus est également un autel, encadré par un retable, surmonté de gradins et d'une niche dont on ignore le contenu. La situation de ce tombeau-autel dans l'espace ecclésial est également significative. Il s'agit d'une chapelle privilégiée, car accolée au chœur, et symétrique à la chapelle du *Corpus Domini*.

La recherche commémorative de la Major de Marseille doit être éclairée, tout du moins pour le tombeau de Lazare, par le contexte de contestation qui avait commencé à s'élever au début du XVII^e siècle, remettant en cause les grandes figures des débuts de la chrétienté, avec les Launoy et Baillet. Jean de Launoy, à travers son *De commentatio Lazari et Maximini, Magdalencæ et Marthæ in Provinciam appulsu*, contestait la venue de ces saints en Provence. La réaction et l'émotion avaient été grandes, particulièrement pour les Dominicains de Saint-Maximin, dont le motif même de leur implantation dans cette ville était ainsi remis en cause. Joseph-Marie de Suarez, évêque de Vaison, avait été alors chargé de réfuter Launoy, encouragé par le Parlement d'Aix. Au XVIII^e siècle, la polémique ne semblait pas apaisée et le doute avait été semé dans les esprits. Aussi quand M^{gr} de Belzunce apprend que Louis de Ruffi, le fils de l'historien Antoine de Ruffi, a le projet de publier la chronologie critique des évêques de Marseille, il s'en inquiète. Louis de Ruffi rassure M^{gr} de Belzunce sur ses intentions qui ne sont pas de détruire le culte des saints. Cependant sa *Dissertation*

24 F.-X. DE BELZUNCE, t. 1, 1747, *op. cit.*, p. 260.

25 AD BDR, 6 G 454, prix-fait, 19 nov. 1747.

critique sur les évêques de Marseille, restée à l'état de manuscrit²⁶, remet en cause certains noms d'évêques qui faisaient partie de la liste publiée par le Père Guesnay dans ses *Provinciae massiliensis annales*.

En raison de ses saction, M^{sr} de Belzunce apparaît comme le défenseur du culte de ces premiers saints de la chrétienté en Provence au regard de ses contemporains. L'écrivain Pierre-Joseph de Haitze lui dédie son *Apologétique de la religion des Provençaux au sujet de sainte Madeleine*, pour participer « à la gloire de ceux d'entre mes compatriotes qui, pour défendre l'honneur de la religion du païs, sont entrez généreusement dans la lice de cette dispute, qui a été une des plus fameuses qui se soient ouvertes dans les matières qui regardent l'histoire ecclésiastique »²⁷. Cette défense et cette mise en valeur des saints marseillais s'inscrivent dans un désir plus large de continuité qui se traduit également par le respect de comportements attestés pour des évêques marseillais de l'époque médiévale. Les séjours fréquents de M^{sr} de Belzunce à la chartreuse de Montrieux (trois mois en 1743) au point de s'y faire construire cette même année une cellule, doivent être compris comme l'adhésion pleine et entière du prélat à la tradition épiscopale marseillaise. Cet accord trouve son aboutissement dans l'identification entre M^{sr} de Belzunce et Lazare. Il n'est pas sans intérêt de lire *l'Apologétique* de Pierre-Joseph de Haitze, qui avait eu l'approbation de M^{sr} de Belzunce, où une comparaison étroite entre l'évêque de Marseille et son illustre prédécesseur est affirmée.

Le marquis d'Argens et Nicolas-Claude Fabri de Peiresc : une commémoration individualisée

Jean-Baptiste de Boyer d'Argens, fils du procureur général au parlement de Provence, décède à Toulon en 1771²⁸. Frédéric de Prusse, dont il avait été le conseiller et le chambellan, lui fait élever un monument dans la chapelle familiale aux Minimes d'Aix. Cette église, qui ne renfermait pas, semble-t-il, jusqu'alors de monument ni même d'épithaphe, se voit dotée d'une tombe monumentale, sculptée par Charles-Antoine Bridan

26 Aix B. Méjanes, Ms 309 (857), « Histoire des évêques de Marseille », Louis Antoine de Ruffi, XVIII^e siècle.

27 P.-J. DE HAITZE, *Apologétique de la religion des provençaux au sujet de sainte Madeleine*, Aix, 1711, non paginé.

28 C.-F. BOUCHE, 1785, *op. cit.*, p. 194. Sur la question du marquis d'Argens, se reporter au colloque : J.-L. VISSIERES (éd.), *Le Marquis d'Argens*, Actes du colloque de 1988, Centre Aixois d'Études et Recherches sur le XVIII^e siècle, Aix, Université de Provence, 1988.

en 1775. Cette tombe, décrite par Fauris de Saint-Vincens, est conservée en partie au musée Granet.

Ce programme, original pour l'aire marseillaise et aixoise, est dans la lignée de ce qui se faisait alors de mieux à Rome ou à Paris. Il est conçu autour du portrait du marquis²⁹. Les armoiries de la famille, présentes sur le piédestal, contrairement au mausolée de Thomas par exemple, ne sont là que comme support de l'individu, au même titre que les attributs relatifs à sa vie – la balance de justice de l'avocat au parlement de Provence, les livres de l'homme de lettres, la clef du chambellan du roi de Prusse, le miroir de la vérité, le serpent symbole de prudence ou le caducée de l'amateur de médecine – mettent en valeur l'homme universel. Conformément à l'esprit des Lumières, le thème de la mort est traité sur un mode on ne peut plus effacé, simplement évoqué par la pyramide qui sert de toile de fond à l'ensemble de la composition. L'accent est mis sur le caractère exceptionnel du personnage qui est célébré, et sa capacité à traverser les siècles à travers ses écrits, comme en témoigne la présence monumentale de la figure de l'*Immortalité*, tenant le médaillon où est représenté le profil du marquis.

Le monument dédié à Nicolas Claude Fabri de Peiresc, sculpté quelques années plus tard, relève également de ce souci de commémoration individuelle, dénuée de toute valeur funéraire. Le savant provençal, décédé en 1637, était un des grands esprits du début du XVII^e siècle. Peu après sa mort, ses proches avaient projeté de lui élever un tombeau³⁰, des épitaphes avaient été publiées à Rome dans un recueil, dont celle de son ami Rigault³¹, et son buste avait été moulé³². Mais le corps de Peiresc, déposé dans le tombeau familial de l'église des Prêcheurs d'Aix, ne bénéficia pas d'un monument individuel.

En 1777, le président Fauris de Saint-Vincens, grand amateur d'œuvres d'art et fin connaisseur de l'histoire de la Provence, commande un monument pour honorer un des « hommes illustres de la province », comme en témoigne Claude-François Achard : « les cendres de Peyresc étoient presque dans l'oubli, à la honte de nos compatriotes. Les savants de tous les pays cherchaient en vain son tombeau. M. le président

29 BMA, Ms 860 (1014), Fauris de Saint-Vincens, 1789, f° 1175-1177 ; A. MARAL, 2003, *op. cit.*, p. 66-68.

30 P. GASSENDI, *Vie de l'illustre Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, conseiller au parlement d'Aix*, Paris, 1641, rééd. 1992.

31 R. BERTRAND, 1994, *op. cit.*, p. 571.

32 BMA, Ms 1013, t. 2, 1558-1671, p. 760 ; J. DE DURANTI LACALADE, *Documents sur l'histoire de la Provence, la sépulture de Peiresc dans l'église Ste Madeleine d'Aix*, Aix, 1893, p. 13 ; J.-B. REQUIER, *Vie de Nicolas-Claude Peiresc...*, Paris, 1770, p. 344.

de Saint-Vincens, si connu par ses recherches sur l'antiquité et par sa connaissance dans la science des médailles, a secondé les vœux de l'Europe en faisant ériger à la gloire de l'immortel Peyresc, un monument digne de ce grand homme, sur lequel on a gravé l'épithaphe composée dans le temps par Rigaud »³³. Il semble que ce monument était souhaité par un petit groupe d'intellectuels, parmi lesquels Pierre-Joseph de Haitze : « il était du nombre de ces provençaux qui desiroient qu'on immortalisât par quelque monument, le nom de l'illustre Peyresc. Ses désirs auroient été remplis, s'il eût vécu jusqu'à nos jours. Il auroit vu ce monument élevé aux Sciences et aux Arts, en la personne de Peyresc, par les mains d'un magistrat aussi estimable par ses connoissances, que respectable par ses vertus »³⁴. Il est intéressant de relever la valeur universelle de ce monument qui exalte la personnalité de Peiresc pour constituer une célébration des Sciences et des Arts.

Ce monument, réalisé par le sculpteur Jean-Panrace Chastel, se situe à la limite du programme funéraire. En effet, il concrétise le culte d'un des grands hommes de la Provence³⁵ et se distingue par l'importance accordée à l'épithaphe et par le dépouillement du décor. Les thèmes funéraires traditionnels se réduisent à la simple présence d'un drapé, dont le seul volume semble résider dans son passage, de part et d'autre du monument, dans des anneaux troués dans la pierre. Comme pour le monument du marquis d'Argens, la valeur familiale est réduite à la présence des armoiries, placées comme support de la personnalité individuelle de celui qui est célébré. La présence du buste en bas-relief, tout comme la disposition de l'ensemble de la composition sur une pyramide, ici en stuc et imitant le marbre, symbole d'immortalité, rappelle le monument d'Argens et son rôle commémoratif. Sur le monument Peiresc, l'absence complète de toute allusion à la mort physique est justifiée par la date éloignée du décès et la motivation du commanditaire. L'austérité des lignes, le calme du drapé, tout comme le réalisme intime

33 C.-F. ACHARD, *Description historique...*, Aix, 1787, t. 2, p. 77-78. L'épithaphe de Rigaud, ami de Peyresc, avait été rédigée à la mort du savant et rapportée par Pierre Gassendi, *Viri Illustris Nicolai Claudii Fabricii Peiresc Senatoris Aqui Sextiensis Vita*, 1651.

34 C.-F. BOUCHE, 1785, *op. cit.*, p. 364.

35 Le culte des « grands hommes » se développe en France partir de 1758, avec la mise en place d'un concours qui lui est consacré à l'Académie française. En 1773, avec l'*Essai sur les éloges* d'Antoine-Léonard Thomas, est mis en place les bases d'un culte qui sera concrétisé dans la pierre par le comte d'Angiviller, à partir de 1774 (J.-D. DRAPER, « Le grand homme », *De Pigalle à Canova. Terres cuites européennes, 1740-1840*, catalogue d'exposition, Louvre, sept. 2003-janv. 2004, Paris, 2003, p. 146-147).

et léger du nœud de satin, tenant le médaillon comme une pièce de collection dans un cabinet de curiosités, affirme le détachement vis-à-vis du corps, pour constituer une célébration de l'esprit.

« L'art du Mot » et les tombeaux

Les épitaphes³⁶ tiennent une place de choix dans le dispositif des tombes. Elles peuvent être sous forme d'une simple plaque encadrée dans le dallage, ou au contraire participantes d'une scénographie plus large. Ces épitaphes fonctionnent tout d'abord comme un identifiant : en témoigne le tombeau du peintre Jean-Baptiste Vanloo, situé au bas de l'église des Prêcheurs d'Aix près du bénitier. Il est couvert d'une pierre sur laquelle sont inscrits ces mots, « Hic jacet Vanloo », qualifiés de « noble et simple » par Jean-Baptiste Porte³⁷. De même, le tombeau de la famille Fabri de Peiresc, aux Prêcheurs d'Aix, était signalé par une lame de marbre blanc sur laquelle était gravée « *Fabritioru(m) tumulus* ». Simple indication, sans aucune portée apparente de recherche de prières. L'essentiel du tombeau est alors contenu dans ces mots, à même le sol. La mise en place par les Dominicains d'Aix, en 1751, dans l'abside de leur église, de quatre pierres de Calissane avec des inscriptions rappelant l'inhumation de quatre personnages importants aux XIV^e et XV^e siècles (Jeanne de Lorraine, épouse de Charles III, dernier comte de Provence, dont le corps fut déposé en 1480 dans l'épaisseur de la muraille de l'église, J. de Cabrières, archevêque d'Aix, mort en 1329, André Abellon, prieur du couvent, décédé en 1450 et F. d'Arnaud d'Alamanon, évêque de Sisteron, mort en 1303)³⁸ témoignent de l'importance de « l'art du mot »³⁹ au-delà de toute représentation figurée.

L'inscription participe à la commémoration lignagère dont nous avons perçu la portée à travers l'exemple du tombeau des Montolieu aux Grands Augustins de Marseille. Même si une seule personne est célébrée, comme c'est le cas sur le tombeau du cour du marquis du Muy

36 L'essentiel des sources sont le manuscrit de Michel de Léon pour Marseille et celui du père Moulin pour Aix (BMA, Ms 860 (1014), H. MOULIN, « Inscriptions publiques et chrétiennes..., corrigées et augmentées en octobre l'an 1750 ».

37 J.-B. PORTE, 1791, f^o 84.

38 BMA, Ms 860 (1014), f^o 101-104, cité par R. BERTRAND, 1994, *op. cit.*, p. 589.

39 Cette expression est empruntée à Claudel, dans *La philosophie du livre*. Un passage de cet ouvrage est cité par F. VUILLEMIER, « La rhétorique du monument. L'inscription dans l'architecture en Europe au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n^o 156, 1987, p. 291.

aux Accoules (vers 1760), la gloire rejailit et englobe l'ensemble de la famille. Cette épitaphe qui fonctionne tout d'abord comme un indicateur (« Icy repose le cour du puissant Seigneur Jean-Baptiste de Félix »), énumère ensuite les titres du marquis, puis son lieu de mort (Paris) et son âge (81 ans) qui sont le signe d'une certaine gloire dans la longévité. D'autres épitaphes indiquent le caractère clairement familial de la tombe : « *Claudius Rouard Massil. 1705 hunc sibi posterisque tumulum posuit* » (Claude Rouard de Marseille a fait poser en 1705 ce tombeau pour lui-même et sa postérité)⁴⁰. En l'absence d'un membre de la famille ayant exercé des charges importantes, l'individualisation se porte alors sur celui qui est à l'origine de la rénovation ou de la mise en place de la tombe, et qui effectue ainsi un acte de piété, suscitant la louange.

Dans un certain nombre d'exemples, la charge de ces épitaphes dépasse la simple indication de la localisation de la tombe, car elles possèdent une force affirmative, pouvant servir à prouver l'ancienneté d'une famille, à défaut de tout autre document parchemin. Nous avons évoqué précédemment le cas de la famille de Montolieu qui se sert du support tombal pour affirmer son passé prestigieux et par là ses revendications de prééminences sur les consuls de la ville de Toulon. La formulation même de l'épitaphe suggère une ancienneté : le « *sta viator* », qui introduit le texte, est une accroche fréquemment utilisée sous l'antiquité, fonctionnant sur le mode de l'« interpellation du passant », selon l'expression de Philippe Ariès.

D'autres exemples attestent du rôle dévolu à ces épitaphes : lorsque les Valbelle, anoblis au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle, prétendent descendre de la famille des vicomtes de Marseille, leur argumentation se base sur un certain nombre d'épitaphes conservées dans diverses églises marseillaises, comme les Grands Carmes ou Saint-Martin, et également dans l'église paroissiale de Tourves. De la même manière, lorsque la famille de Gueidan, de noblesse récente – l'avocat Gaspard de Gueidan ne devient marquis du « Castellet de Gueydan » qu'en 1752 – cherche à affirmer sa valeur, elle utilise l'épitaphe comme canal d'une affirmation nobiliaire et clanique ancienne. Cette promotion, vécue comme une réussite sociale, était le résultat d'un long processus de maturation qui était passé par la rectification de la généalogie, obtenue d'Artefeuil en 1740, et l'achat en 1737 d'une chapelle dans l'église du couvent des Observantins de Reillane. La possession de cette chapelle permet alors à Gaspard de Gueidan d'y

40 Cette inscription, qui proviendrait de l'église du premier monastère de la Visitation de Marseille, est citée par R. BERTRAND, 1994, *op. cit.*, p. 580.

placer le gisant de son prétendu ancêtre Guillaume II, sculpté par Chastel entre 1754 et 1757, orné de deux bas-reliefs illustrant ses exploits au cours de la croisade, et une importante épitaphe affirmant les origines féodales de la famille, expliquant les bas-reliefs et les situant dans un passé très précis, pourtant difficilement vérifiable⁴¹.

Sans revêtir obligatoirement une quelconque revendication nobiliaire, les épitaphes constituent une proclamation des mérites d'une famille ou d'un individu. Le tombeau des Montolieu, par exemple, ne sollicite pas les prières du passant pour le salut des âmes des membres de cette famille. Il s'agit plutôt d'une glorification : « prie [...] afin que leur noblesse, plus éclatante qu'aucune autre à Marseille, continue en nos temps de briller par leurs vertus, que leur bravoure resplendisse hardiment contre les ennemis de la France et de l'Église, que la sainteté de ce très éminent prélat qui fut leur ancêtre s'étende à leur postérité ». Ce véritable *elogium*, « quintessence du panégyrique »⁴² est également de mise sur l'épitaphe de la famille de Villages (1762) et sur celle de la famille de Villeneuve (vers 1745) également aux Prêcheurs de Marseille : « icy repose le corps de messire Louis de Villeneuve, marquis de Forcalqueiret et ancien lieutenant général au siège de cette ville, d'où le roy l'envoya en ambassade à la porte ottomane [...] ses succès dans la négociation ont tellement répondu à ses grans talens, que seul médiateur au nom du roy, il établit la paix entre les empires des romains, de Russie et celui des Ottomans [...] ». Cette inscription touche le double registre de la proclamations de ses succès politiques et diplomatiques, tout comme sa « modestie ». L'épitaphe de Jean-Claude Viany, à Saint-Jean-de-Malte, renvoie tout d'abord au buste majestueux qui semble parler de lui-même, puis mentionne les charges de ce « dizénier fastueux », ainsi que son « zèle exemplaire » pour la rénovation et

41 L'essentiel du tombeau est déposé dans le musée Granet à Aix. Nous reproduisons ici la traduction française de l'inscription : « Dans ce mausolée splendide, repose très haut et très puissant prince Guillaume II, baron de Gueidan, aussi de Guillaume, seigneur de Pierrerue, de Saint-Etienne et de Gueidan, troisième fils de sérénissime prince Bertrand I, comte de Forcalquier, et d'Alice, comtesse de Die, mariés en 1024. Après avoir fait plusieurs fois en Palestine, la guerre aux infidèles avec éclat et succès, il retourna auprès de ses aînés les comtes de Forcalquier, et accomplissant en cela un vœu, il éleva, fonda et dota magnifiquement cette basilique et ce monastère, l'an 1215, du vivant de St François d'Assise. Guillaume III, son fils, ayant reçu l'oriflamme de la main de St Louis, roi de France, la porta vaillamment devant ce prince au siège de Damiette, au combat auprès du Nil et dans d'autres engagements redoutables commandés par ce grand monarque, pendant sa première campagne au-delà des mers. Il s'est choisi cet asile, et, sous ce monument superbe qu'il avait élevé à son très-illustre et bien-aimé père, il a voulu reposer avec lui et avec les siens ».

42 Le terme est de Pierre l'Abbé, cité par F. VUILLEUMIER, 1987, *op. cit.*, p. 292.

l'embellissement de l'église, invitant ainsi le lecteur à contempler, *in situ*, les témoignages de son œuvre. De la même manière, le monument du marquis d'Argens répond à la fois à un souci indicatif – désigner la personne qui est enterrée, celle qui a fait mettre en place le tombeau – et à un désir d'immortalité, comme en témoigne le texte où par deux fois apparaît l'adjectif « éternel ». Cette idée est renforcée par la présence massive de la statue en ronde-bosse représentant l'*Immortalité*, tenant le buste en bas-relief du marquis.

Quant à l'épithaphe de Peiresc, rédigée par un de ses amis Rigault, elle occupe l'essentiel du monument. C'est le souvenir du littérateur et du savant qui est relevé, non celui de l'homme décédé. Un parallèle indirect semble d'ailleurs être établi entre l'éternité bienheureuse attendue par Peiresc et « les lumières » qu'il a apportés « aux amateurs des sciences et des arts de toute la terre ». Son caractère universel constitue un des thèmes privilégiés, tout comme son grand humanisme. Le fait qu'il soit arrivé à « vivre en paix avec chacun » constitue un témoignage probant que cet « homme excellent » mérite la vie éternelle. Nulle demande de prière, mais au contraire c'est un modèle qui est ici posé, ce qui permet de le situer à la limite du programme funéraire et du monument commémoratif.

Aux longues épithaphes vantant les mérites d'une famille ou d'un individu, et qui sont chargées d'un message précis, répondent des formules beaucoup plus laconiques et concises qui ne sont cependant pas dénuées de sens. La simplicité des termes des épithaphes semble tout d'abord participer au déclin des « pompes baroques », à la recherche d'anonymat de la part de certains donateurs, témoignages d'une vraie-fausse humilité. Ainsi, l'épithaphe de M^{gr} de Gault, dans la cathédrale de Marseille – « cy gist, le vénérable serviteur de Dieu, M^{gr} Jean-Baptiste de Gault, évêque de Marseille, mort en odeur de sainteté » – est qualifiée par Michel de Léon de « simple mais énergique »⁴³. Le texte se concentre sur l'identification succincte du corps, et sur sa valeur sainte. De la même manière, l'épithaphe choisie par M^{gr} de Belzunce pour le tombeau collectif des évêques de Marseille utilise un style lapidaire : « Pour ses prédécesseurs et lui-même, Henri-François Xavier de Belzunce de Castelmoron, évêque de Marseille, a fait poser [ce tombeau], l'an 1746. Priez pour lui ». La simplicité du texte permet de souligner l'importance d'un des évêques qui sollicite, et lui seul, les prières des fidèles. Dans l'église marseillaise du Sacré-Cœur de Jésus, devant l'autel de la chapelle du Saint-Sacrement, une plaque de marbre blanc couvrant la sépulture d'une personne « décédée en odeur

43 BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f° 6.

de sainteté » est soulignée par Michel de Léon comme un « monument » que l'on peut admirer. L'inscription indique la double humilité qui est ici sous-jacente : à la fois de la personne sainte, dont la tombe est indiquée par ces simples mots, « *Clara Rua obiit anna 1771. Die E junii ætatis suo 77* », et celle de la personne qui l'a érigée par « piété » et « qui n'a point voulu être nommée »⁴⁴.

Par-delà le contenu, la langue des épitaphes constitue un choix délibéré et révélateur. Tout au long du XVIII^e siècle, le provençal reste le dialecte de la vie quotidienne, le français n'étant que la langue du dimanche. À la fin du XVII^e siècle le français se répand et les Oratoriens, par exemple, choisissent de prêcher en français pour une question de convenance⁴⁵, mais les catéchismes et les instructions familiaires restent en provençal. Le Père Labat, dominicain, de passage à Marseille en 1731, reconnaît d'ailleurs que les marseillais sont des « idolâtres » de leur langue, et que les sermons prononcés en provençal remplissent les églises plusieurs heures à l'avance même si l'orateur est médiocre. De la même manière, l'Académie de Marseille craint au XVIII^e siècle de ne pas trouver d'auditeurs pour ses séances publiques et, à la fin du siècle, la situation ne s'est que peu améliorée⁴⁶. Dans ce contexte de prédominance de la langue provençale, il est intéressant de relever que les épitaphes ne sont jamais rédigées dans cette langue. Tout d'abord, parce que le « lisant » est, de toute évidence, capable de lire le français, et que le provençal ne constitue qu'une langue populaire, pour ceux qui justement n'ont pas accès à la lecture ni à l'écriture.

Les deux langues utilisées sont donc le français et le latin. Régis Bertrand, pour les XVII^e et XVIII^e siècles, a relevé huit inscriptions en français à Marseille, sur les cinquante recensées, et treize à Aix, sur les quatre vingt neuf connues. Elles sont essentiellement comprises dans la période des trois premières décennies du XVII^e siècle, ce qui semble contraire à d'autres régions, comme Paris, où l'emploi du français est en constante progression. Le français, comparativement au latin, revêt certainement une notion d'accessibilité, de proximité. Ainsi, l'épitaphe du monument de Jean-Baptiste de Gault est écrite en français, alors que le tombeau des évêques de Marseille qui lui fait pendant, et qui lui est similaire, est en latin. Cette différence témoigne du succès populaire de

44 *Ibid.*, f^o 67.

45 F. TAVERNIER, *La vie quotidienne à Marseille de Louis XIV à Louis-Philippe*, Marseille, 1973, p. 19.

46 D. ROCHE, 1978, *op. cit.*, p. 147.

l'évêque, et au contraire, constitue une preuve implicite de l'« antiquité » des évêques de Marseille.

Le succès du latin semble indiquer que le plaidoyer pour l'emploi de la langue française mené par Charpentier en 1676, pour l'arc de triomphe, n'a pas remporté un écho très fort dans l'espace ecclésial à Marseille et à Aix. Il est d'ailleurs intéressant de constater que dans la recherche de délimitation d'espaces laïcs et religieux, le choix de la langue ne constitue pas un moyen de différenciation. Le français est présent dans les épitaphes funéraires, comme celle de Jean-Baptiste de Félix, ou celle du marquis d'Argens. Cependant, le latin est largement majoritaire, car il possède une force persuasive de l'antiquité, de la valeur d'une personne ou d'une famille. Ainsi l'épitaphe des Thomas est en latin, tout comme celle de Jean-Claude Viany. Le choix du latin, pour l'épitaphe de Peiresc, est certainement conforté par la personnalité de cet antiquaire, célèbre par ses connaissances et ses ouvrages, eux-mêmes rédigés en latin.

Il apparaît que ces épitaphes ne constituent pas un simple remplissage du monument funéraire, ni même une présence rassurante, prouvant par son existence en tant que telle, l'importance d'une famille ou d'un individu. La controverse, suscitée par la mise en place de l'épitaphe dédiée au marquis d'Argens, qui n'avait pas été trouvée « assez chrétienne »⁴⁷ est une preuve de l'intérêt porté au texte lui-même⁴⁸. Un certain nombre d'érudits, tels que Pierre-Joseph de Haitze pour le début du siècle, ou encore Fauris de Saint-Vincens pour la fin de l'Ancien-Régime, que l'on retrouve dans l'entourage de ces épitaphes, que ce soit pour les rédiger ou les relever, témoigne de la présence active d'un cercle de lecteurs⁴⁹.

47 J.-B. PORTE, 1791, copie de 1861, f° 214.

48 Cette inscription était « *Veritatis amicus, Erroris inimicus* » (A.-L. MILLIN, t. 2, 1807, *op. cit.*, p. 249-250).

49 Sur l'importance accordée à l'épitaphe au sein du monument funéraire, cf. J. MC MANNERS, *op. cit.*, p. 329-330 ; R. FAVRE, *La mort dans la littérature et la pensée française au siècle des Lumières*, Lyon, 1978, p. 516-534.

Conclusion

Au terme de cette étude sur le mobilier religieux à partir des exemples marseillais et aixois, la complexité de l'espace religieux apparaît dans toute sa diversité. La question de la commande a mis en avant une baisse de cette dernière par rapport à un XVII^e siècle prolifique. Cette mutation de la sensibilité collective (comme en témoignent les legs, donations de messes, les nouvelles attentions portées à la dépouille mortelle et les critiques vis-à-vis du clergé) peut être mise en lien avec un recul de la dévotion, que l'on serait parfois tenté d'appeler du terme plus fort de déchristianisation. Cependant, l'évolution de la commande, éclairée par l'étude des types de besoin, a permis de nuancer cet état de fait et déterminer l'importance de l'entretien des structures existantes et des rénovations du décor. À cet égard, la construction d'autels « à la romaine » constitue le phénomène fort du siècle, et même de la période post-tridentine. Par ailleurs, l'importance des confréries et des généraux d'ordre, tout comme le poids de M^{gr} de Brancas et surtout de M^{gr} de Belzunce, constituent également des faits marquants de la vie religieuse. Cependant, la lutte contre le jansénisme, tout comme le peu de crédit accordé au gallicanisme qui caractérisent ces deux prélats, se traduisent dans les œuvres qui nous intéressent, mais de façon assez peu prégnante semble-t-il. Tout au plus pouvons-nous noter la disparition précoce des jubés et l'inexistence de suspensions eucharistiques, tout comme la présence d'autels isolés dès la fin du XVII^e siècle, peut-être perçue comme une forme d'adhésion à des références romaines. L'impression d'ensemble qui se dessine est celle d'une Provence relativement peu sensible aux extrêmes qu'ils soient gallicans, jansénistes ou ultramontains, même si ça et là certaines tensions se cristallisent avec force.

Par ailleurs, l'évolution générale de la religiosité s'éloigne des démonstrations populaires très présentes au XVII^e siècle, pour devenir plus savante et politique. Cette sobriété qui découle d'une certaine intellectualisation de la piété ne se fait que progressivement : les grands manifestations religieuses de la peste de 1720 apparaissent encore profondément ancrées dans une foi populaire et démonstrative. Il paraît également difficile, au regard des nombreux écrits s'y rapportant, de considérer les nombreux aménagements liturgiques comme le signe probant d'une seule foi vivace. Vers 1750, les grandes volontés démonstratrices de la Contre-Réforme sont loin. Il faut certainement les considérer au regard d'un esprit laïc de clarté et d'harmonie qui influe sur le comportement face à l'édifice religieux. L'église est une composante forte de la cité et à ce titre, mérite un traitement d'exception. Il faut également prendre la mesure entre la réflexion des architectes et la réalité. Si les recherches formelles très poussées de ces théoriciens trouvent un écho parfois favorable à Paris, elles se confrontent souvent à des réalisations très conventionnelles aussi bien à Marseille qu'à Aix. En fait, ces nouveautés ne seront acceptées qu'au XIX^e siècle, comme en témoigne la chaire à prêcher de la nouvelle église des Dominicains de Marseille en 1894, placée au centre d'un entrecolonnement avec deux escaliers d'accès symétriques.

La mise en place de maîtres-autels « à la romaine » constitue, sans aucun doute, le fait le plus marquant de l'organisation interne des églises au XVIII^e siècle. En un siècle, ce dispositif considéré comme marginal devient la norme, puisque le terme de maître-autel devient synonyme d'autel isolé, comme en témoigne Quatremère de Quincy. Les éléments constitutifs du maître-autel sont alors le tombeau, le tabernacle et l'exposition, ainsi que l'énumèrent les religieux Minimes d'Aix en 1771, et non plus le retable monumental. Ce phénomène est le résultat d'une longue maturation liturgique, ecclésiologique et architectural.

Dans l'espace clos de l'église, la rénovation d'un seul élément du mobilier, souvent le maître-autel ou un autel latéral de forte dévotion, n'est pas isolé. Il entraîne de façon quasi systématique un aménagement plus large et les autres types de mobilier religieux viennent confirmer une tentative d'organisation globale autour du maître-autel. L'importance de la chaire à prêcher, qui présente la particularité d'une étroite corrélation avec le chœur et d'une présence individualisée dans la nef, vient cependant infirmer cette tendance. L'étude des monuments funéraires conduit également à considérer l'occupation de l'espace ecclésial sous une acception beaucoup plus complète. La présence de ces monuments

Conclusion

constitue une manifestation éclatante de l'importance laïque dans les églises qui semble souvent remise en cause. Elle est surtout un témoignage de la fonction de célébration de l'église, tout d'abord vis-à-vis de Dieu, mais également de ses fidèles, à travers l'image et le texte.

Cette réaction en chaîne est significative de la volonté de décor total au sein d'une même église. Les revêtements de sols, souvent simples carreaux de marbre parfois bicolores, font également partie intégrante de la conception d'ensemble. La recherche de luminosité, qu'elle soit naturelle ou artificielle, par la multiplication des luminaires et par la mise en œuvre de stucs, de dorures ou de revêtements clairs, participe à cette organisation. De même, la construction fréquente de tambours d'église modifie la luminosité. L'intérêt porté aux linges liturgiques, aux devantes d'autel et parements de chaire en tissu ou en cuir, constituent autant de témoignages d'une volonté unificatrice. Cette décoration, qui se répand également sur les parois et dans les entrecolonnements sous formes de tentures, constitue un élément fort, souvent négligé de l'aménagement des églises. Elle permet d'ajouter à la richesse du mobilier, ou au contraire atténuer sa profusion lors des fêtes liturgiques empreintes de tristesse, comme celles de la Semaine Sainte. Ce sens du *bel composto*, qui n'atteint pas, il est vrai, le développement des formes berniniennes, tend cependant à constituer une œuvre totale et devant être comprise comme telle.

Cette tentative de remise en ordre de l'espace ecclésial doit cependant tenir compte d'un bâti existant. Il apparaît que l'effort considérable d'ornementation de l'espace religieux, pour des raisons de dignités du culte et de glorification, se heurte à diverses contraintes. Elles sont tout d'abord matérielles, mais également religieuses et esthétiques, mélange d'humilité et de conception de l'espace. Seules, les quelques églises construites au XVIII^e siècle, comme la paroisse marseillaise de Saint-Ferréol, peuvent réellement relever d'une conception d'ensemble. En réalité, les réaménagements du XVIII^e siècle ne bouleversent pas complètement les données architecturales. Ils s'avèrent partiels, car ils ne touchent que rarement les bas-côtés, et se heurtent de plus à des pratiques culturelles antérieures. Les transformations architecturales les plus marquantes, non en terme de réflexion, mais plutôt dans ses conséquences, sont plutôt à chercher ailleurs : la pression communale, avec les demandes d'alignement pour le tracé des rues qui annoncent les destructions du XIX^e siècle et la mise en place de larges artères, peuvent ainsi amputer les églises de quelques travées et modifier considérablement l'espace.

Enfin, l'évolution vers une pratique plus austère de l'ornementation qui s'impose au cours du siècle, touche cependant beaucoup plus les formes que les matériaux. Il semble même qu'il y ait un report, et que la préciosité se manifeste essentiellement à travers la matière. Des variations de goût se font jour vers une simplification de l'iconographie au profit des signes et des formes. Il est vrai qu'avec la suppression des retables, les images surmontant les autels sont éradiqués et se réduisent aux portes de tabernacles ou aux cartouches des cuves, pour en disparaître également à la fin du siècle. Cette évolution, qui témoigne d'une concentration de l'essentiel, réduit la place des images anthropomorphiques au profit d'une sculpture de purs signes (croix, hostie, gloire, cœur...) qui relève d'une abstraction progressive de la divinité et du sacré, selon la conception des Lumières. Elle se retrouve aussi bien sur les autels, que sur les monuments funéraires qui tendent vers le déni de la souffrance. Comme la mort du Christ n'est plus représentée et les supplices de la Passion absents, ainsi l'évocation trop réelle de la mort des hommes est absente des tombes.

La corrélation entre mobilier et immobilier, entre architecture et sculpture, entre public et privé dans l'espace de l'église, met en évidence un fonctionnement binaire. La mise en exergue de l'objet considéré en tant que tel ne vaut que dans ces approches duales : le mobilier est partie prenante d'un environnement plus large, il est support d'images et de motifs renvoyant à une circulation et à une réception des formes. Il est à situer dans un environnement plus large, fait d'une architecture souvent conçue plusieurs siècles auparavant. À cet égard, le rôle du mobilier est déterminant. Il délimite l'organisation interne de l'église. Bien plus que l'architecture qui détermine au préalable divers espaces formels (abside, nef, bas-côtés...) le mobilier permet une différenciation entre des lieux désignés comme laïcs ou religieux. Séparation donc, entre le maître-autel et la nef des laïcs par la table de communion, d'autant plus forte qu'elle est symbolique, individualisation de la chaire à prêcher par sa situation en hauteur et son escalier d'accès fermé. De la même manière, le confessionnal est fortement divisé par une cloison, même si une petite embrasure, tour-à-tour fermée et ouverte, permet une communication entre confesseur et pénitent. Les fonts baptismaux, fréquemment entourés d'une grille, témoignent également de cette différenciation.

Le chœur est le lieu le plus symbolique de cette séparation, il est également celui où elle se trouve le plus mise à mal. La possibilité pour certains laïcs d'accéder à un espace réputé sacré, est considéré comme

Conclusion

une preuve de leur excellence, et constitue toujours, en plein XVIII^e siècle, une affirmation sociale recherchée. Le fait de pouvoir s'asseoir au sein du chœur, tout comme l'emplacement des sièges dans la nef et l'organisation des processions, met en place une hiérarchie forte de sens. C'est également le cas lors de la communion, un des moments communautaires privilégiés mais trop peu fréquent, compensé par la distribution du pain béni qui possède un effet de substitution indéniable.

Il apparaît ainsi que le matériel cultuel possède une forte valeur de célébration. En effet, les différents types de mobilier sont conçus comme des monuments, car ils sont les vecteurs d'une glorification centrée autour de Dieu, d'une famille ou d'un individu. Cependant l'interférence visuelle des monuments funéraires dans l'espace religieux apparaît très relative, tout d'abord par le faible nombre de tombes monumentales, et par leur aspect formel et chromatique qui tend à s'approprier le mur de support. Par ailleurs, si la différenciation entre mobilier liturgique et monument funéraire est généralement claire, et passe par les formes (pyramide, colonnes brisées) et l'iconographie choisies, ainsi que par l'importace de l'écrit, les tombes des « saints » brouillent volontairement les critères ordinaires, et créent une confusion entre autel et tombeau.

Répertoire

Marseille, église Notre-Dame des Accoules

Maître-autel

datation : 1688/1715

matière : bois (noyer et sapin)

artistes : Honoré et François Bernard, sculpteurs, Michel Serre, peintre

emplacement d'origine : chœur

emplacement actuel : inconnu

prix : 550 livres

Le prix-fait en date du 11 mai 1688 engage Honoré et François Bernard, sculpteurs, pour la réalisation d'un maître-autel. Les sculpteurs s'engagent à démolir le vieux maître-autel et le remplacer par un neuf, en noyer, suivant le dessin réalisé par François Bernard (disparu). Il s'agissait d'un retable avec « cadre, colonnes, couronnement, credances ». Il est demandé aux artistes d'augmenter, si possible, la hauteur du retable de quatre pans. Ce grand retable sculpté était orné au centre d'une toile peinte par Michel Serre, représentant l'*Ascension de Jésus-Christ*. De part et d'autre, deux toiles représentant *Jésus* ou *Joseph* et *Marie*, complétaient la composition. Six mois sont accordés aux sculpteurs pour réaliser l'ensemble. Les délais ne seront pas respectés, puisqu'en 1715, lors de la dernière quittance de paiement (alors qu'Honoré Bernard est décédé et que François Bernard est sur le

chantier des Minimes de Mane) les travaux ne sont toujours pas achevés.

■ Sources manuscrites

AD BDR, 360 E 111, f° 242v°-244, prix-fait, 11 mai 1688; AD BDR, 360 E 132, f° 178v°-179, quittance finale, 9 mars 1715.

■ Bibliographie

J. Billioud, 1938, p. 121; M.-C. Homet, 1987, p. 166.

Chaire à prêcher

datation : 1697/98

matière : bois (noyer), ferronnerie

artistes : Albert Duparc, architecte, Antoine Louvet, menuisier

emplacement d'origine : 3^e pilier droit

emplacement actuel : inconnu

prix : 900 livres, dont 200 livres pour la menuiserie.

À la fin des années 1690, on retrouve sur le chantier de l'église des Accoules, Albert Duparc, gendre d'Honoré Bernard. Il signe un prix-fait le 2 mars 1697 pour sculpter une chaire et qui en donne un descriptif assez précis. Cette chaire devait avoir une cuve moulurée et décorée de vignes, d'épis de blés encadrant trois bas-reliefs illustrant le sacrement de l'Eucharistie. Trois figures en ronde-bosse, représentant les Vertus théologiques, rythmaient l'ensemble. Le dorsal était encadré de deux consoles

ornées. Quant au cul de lampe il était mouluré et décoré. Le plafond de l'abatoir était orné d'une colombe entourée de rayons. Le couronnement était surmonté par deux angelots tenant les armes du Saint-Sacrement. L'ensemble était complété par un escalier rampant, décoré de panneaux. La quittance finale du 9 juillet 1698 confirme la livraison de la chaire.

■ Sources manuscrites
AD BDR, 357 E 188, f° 127-129, prix-fait, 2 mars 1697 ; AD BDR, 357 E 189, f° 182v°-183v°, quittance, 17 fév. 1698 ; AD BDR, 357 E 189, f° 578, quittance finale, 9 juil. 1698 ; BMM, Ms 1179, f° 27v°-28v°, « Livre des comptes de N.D. des Accoules », août 1698.

■ Bibliographie
J. Billioud, 1937, p. 184.

Mobilier de chœur

datation : 1699
matière : bois (noyer, sapin)
artistes : François Bernard, sculpteur, Antoine Louvet, menuisier
emplacement d'origine : chœur
emplacement actuel : inconnu
prix : 360 livres

Alors que François Bernard n'a pas encore terminé le maître-autel, la confrérie du Saint-Sacrement lui commande, ainsi qu'au menuisier Antoine Louvet, un ensemble de mobilier pour le chœur, d'après les dessins du sculpteur. Il s'agissait de cinq stalles, dont celle du centre, réservée à l'officiant, était surmontée d'un dôme. Un lutrin complétait l'ensemble, tout comme deux « escabeaux » pour les choristes, le marchepied du maître-autel, un pupitre de chœur.

■ Source manuscrite
AD BDR, 14 G 92, prix-fait, 16 janv. 1699.

Autel de Saint-Éloi

datation : 1698/99
matière : bois
artiste : Albert Duparc, sculpteur
emplacement d'origine : chapelle inférieure
emplacement actuel : inconnu
prix : 150 livres

La confrérie Notre-Dame de Bon-Secours commande un autel à Albert Duparc, le 31 décembre 1698, livrable le 15 juin de la même année. pour la chapelle de Saint-Éloi. La confrérie se charge de la réalisation d'un tableau. Le prix-fait et la quittance ne donne pas plus de détails.

■ Sources manuscrites
AD BDR, 390 E 259, f° 1198, prix-fait, 31 déc. 1698 ; AD BDR, 390 E 260, f° 450, quittance, 27 juin 1699.

■ Bibliographie
J. Billioud, 1937, p. 184 (mention du prix-fait)

Baldaqin et exposition du maître-autel

datation : av. 1716
matière : bois et fer forgé
artistes : Albert Duparc, sculpteur, Henri Colson, serrurier
emplacement d'origine : chœur
emplacement actuel : inconnu
prix : 1440 livres

Lors de la dernière quittance de payement réalisée en faveur de Marguerite Beolan, épouse d'Honoré Bernard, pour le maître-autel des Accoules, il est mentionné qu'Albert Duparc avait rédigé un rapport à la demande de la confrérie de l'Ascension pour évaluer les « ouvrages qui estoient encore à faire » (18 août 1713) avec un certain Aunillon (peut-

être Jean-Baptiste, menuisier). Il semble que ces travaux à effectuer concernaient le baldaquin et l'exposition. Le prix-fait n'a pas été retrouvé, seule la quittance générale du 5 septembre 1716 permet de connaître l'existence de la commande du baldaquin et de l'exposition, tout comme les noms des artistes : Albert Duparc et Henri Colson. La quittance ne fournit pas de renseignement quant à l'aspect de l'œuvre, mais précise seulement le montage financier. Il devait certainement s'approcher de l'aspect de celui réalisé également par Albert Duparc dans une autre paroisse, celle de Saint-Laurent en 1705.

- Sources manuscrites
AD BDR, 360 E 133, f° 531-532, quittance générale, 5 sept. 1716.
- Bibliographie
J. Billioud, 1937, p. 185 (mention de la quittance)

Autel de Notre-Dame de Paix

datation : 1734/36
matière : marbre, fer forgé
artiste : inconnu
emplacement d'origine : au fond de la chapelle Notre-Dame de Paix
emplacement actuel : inconnu
prix : inconnu

En 1734, l'autel de Notre-Dame de Paix, qui conservait le Saint-Sacrement est dans un état de délabrement. « Quelques personnes de piété » s'en émeuvent et proposent de financer un nouvel autel. Commande est alors passée d'un autel « à la romaine » avec appui de communion en fer forgé. Pour libérer de la place et pouvoir circuler derrière l'autel, il est également décidé de déplacer deux confessionnaux.

- Sources manuscrites
AD BDR, 14 G 35, f° 9v°-10v° et f° 20v°,

délibérations capitulaires, 5 oct. 1734 et 4 sept. 1736.

Monument funéraire de Jean-Baptiste de Félix, marquis de Muy

datation : vers 1760
matière : plâtre
artiste : Nicolas (?)
emplacement d'origine : chapelle de Sainte-Anne
emplacement actuel : inconnu
prix : inconnu.

Il s'agissait d'un cénotaphe avec des « objets », certainement des emblèmes funéraires. L'inscription en français sur marbre noir en constituait l'intérêt principal. Elle est rapportée par Michel de Léon : « Icy repose le cœur du Puissant Seigneur Jean-Baptiste de Félix, marquis du Muy, comte de la Reynarde et de Grignan, Seigneur de Montsegur, Colonzelles, Salles, Chantemerle, Reauville, Chamaret, Clansayes, et conseiller d'État, d'Épée, Gouverneur de M. le Dauphin, premier maître d'Hôtel de Madame la Dauphine, commandant en Provence, mort à Versailles le 23 août 1759, âgé de 81 ans ».

- Source manuscrite
BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f° 40.

Marseille, église des Augustins

Monument funéraire des Montolieu (cl. 1)

datation : 1695
matière : marbre noir
artiste : Jean Mathias, sculpteur (?)
emplacement d'origine : 2^e chapelle



1

gauche
emplacement actuel : 1^{re} chapelle gauche
(détruit en partie)
prix : inconnu

Ce tombeau, mis en place en 1695 par Louis de Montolieu, est une cuve de marbre noir, surmontée d'un « faisceau d'armes et de trophées guerriers », du milieu desquels s'élève un génie de très grande stature et portant l'écusson des armes de cette maison. De cette composition il ne reste que la cuve à trois faces, dont la principale est ornée d'une inscription en latin : « Sta Viator / Monte-Olivenses / Quos, ab immemorabili ætate nobilita / militiæ terra, marique strenuitas / in divo Cipriano episcopo Tolonensi sanctitas / plurimis ab hinc sæculis illustrarunt / hic jacent / ut nobilitas qua nulla massiliæ clarior / in ævum virtutibus fulgeat / ut strenuitas in hostes Galliæ et ecclesiæ / fortiter splendat / ut sanctitas præcellentissimi præsulis nec non atavi / in posteris prodeat / ora et abi / hoc monumentum / antiquitate collapsum, pietate jam restitutum / ponebat / Ludovicus de Monte-Olivo / ex præfectis regiæ armæ triremium

unus / anno salutis MDCLXXXV ». Traduction : « Arrête-toi passant. Ici reposent les Montolieu, que leur noblesse d'une immémoriale ancienneté, leur bravoure dans les armées de terre et de mer, la sainteté du bienheureux Cyprien, évêque de Toulon, ont rendu illustres depuis plusieurs siècles. Prie avant de t'en aller afin que leur noblesse, plus éclatante qu'aucune autre à Marseille, continue en nos temps de briller par leurs vertus, que leur bravoure resplendisse hardiment contre les ennemis de la France et de l'Église, que la sainteté de ce très éminent prélat qui fut leur ancêtre s'étende à leur postérité. Ce monument tombant en vétusté et restauré désormais par la piété filiale a été placé par Louis de Montolieu, capitaine des galères royales, l'an du salut 1695 » (traduction R. Bertrand). La cuve était surmontée d'un génie ailé de grande taille portant les armes de la famille.

- Source manuscrite
BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f^o 69.
- Source imprimée
Artefeuil, 1758, p. 167.

■ Bibliographie

R. Bertrand, 1994, p. 594.

Maître-autel (cl. 2)

datation : 1699

matière : bois (d'aube et noyer) peint en faux marbres, dorures

artistes : Albert Duparc, sculpteur, d'après un modèle en cire de Rivason, ingénieur du roi

emplacement d'origine : au fond du chœur

emplacement actuel : Vitrolles (?)

prix : 1 750 livres

Le 7 septembre 1699, les Augustins passent un prix-fait avec Albert Duparc pour la construction d'un maître-autel de bois, doré et peint en faux-marbres, en remplacement d'un « vieux autel et son tableau ». Il s'agissait d'un retable architecturé, avec chapiteaux, corniche, pilastres, attique en forme d'anse de panier et entablement sur lequel étaient assis deux anges. La cuve en forme d'urne était ornée d'un bas-reliefs, représentant la *Foi*. Des gradins, des piédestaux avec des bas-reliefs surmontaient la cuve, tout comme deux statues en ronde bosse : *Saint Augustin* et *Saint Thomas de Villeneuve* (?). Le dôme (h. 1 pan) était animé par une gloire

constituée d'anges et de nuages. Ce maître-autel qui n'est plus en place dut être assez rapidement démodé avec la propagation des autels en marbre. Il est possible que le maître-autel actuel lui ait été substitué quelques décennies plus tard, mais aucun document ne permet de l'affirmer. Cependant une partie du décor sculpté dut être conservée dans l'abside puisque Michel de Léon précise que « les statues de saint Augustin et de saint Thomas de Villeneuve ainsi que les bas-reliefs placés sur les consoles qui les soutiennent et la gloire qui couronne le tableau du fond du chœur sont du sieur Duparc père ».

Peut-être faut-il voir dans le maître-autel de l'église paroissiale de Vitrolles l'ancien maître-autel des Augustins de Marseille. On peut ainsi se demander si les Grands-Augustins n'auraient pas vendu l'autel à cette communauté de l'Étang-de-Berre où de nombreuses familles marseillaises avaient des propriétés et dont l'église fut reconstruite entre 1732 et 1744. En effet, ce maître-autel en bois doré est surmonté d'un dôme où sont sculptées les armes des Augustins. La cuve (L. 2,98 m ; h. 1 m) est ornée d'un bas-relief : le *Triomphe de l'Église* ou la *Foi*. Il s'agit d'un autel monumental, dont la cuve est mise en valeur par un arrière-corps (L. 4 m ; h. 4,5 m) et deux gradins. Sur la porte du tabernacle est sculptée un autre bas-relief :



l'Agneau immolé. L'exposition est encadrée par des colonnes corinthiennes et par deux bas-reliefs : *La Manne* et *La Multiplication des pains*. Cependant la qualité des bas-reliefs, le lissé des visages, l'harmonie de la composition trahissent la main d'Antoine Duparc, plutôt que celle de son père

■ Sources manuscrites

AD BDR, 355 E 461, f^o 302v^o-304v^o, prix-fait du 7 sept. 1699 ; BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f^o 67.

■ Bibliographie

P. Amargier, R. Bertrand, et alr., 1991, p. 35.

Maître-autel (cl. 3)

date : 1740/50 (ajouts en 1923, 1953, 1969)

matière : marbres polychromes (brèche violette de Serravezza, marbre noir, brocatelle d'Espagne)

artiste : Dominique Fossati, marbrier (?)

emplacement d'origine : inconnu

emplacement actuel : chœur

prix : inconnu

Ce maître-autel, qui a peut-être été installé par les religieux au milieu du XVIII^e siècle, a connu une histoire mouvementée. L'ensemble a été démonté au cours du XX^e siècle, puis le baldaquin et les consoles ont été remontées au fond de l'abside. Actuellement l'ensemble a retrouvé une certaine cohérence. La cuve de cet autel (L. 2,60 m ; h. 0,80 m) est droite, avec des ajouts postérieurs sur la face principale. Les angles sont galbés, alternativement concaves et convexes. Le tabernacle droit est encadré par les piédestaux des colonnes du baldaquin. Il est orné de volutes, de palmettes et de têtes d'anges. Un bas-relief représentant le *Bon Pasteur* est sculpté en bronze doré sur la porte du tabernacle. Le baldaquin est formé par quatre colonnes



3

torses de marbre noir alternant avec des piliers. L'entablement, mouluré, de forme concave, est surmonté de consoles et d'un groupe de têtes d'anges.

■ Bibliographie

B. Feret, 1993, p. 289 ; M. Ganay, 1942, p. 35.

Chaire à prêcher

datation : 1740/50

matière : bois

artiste : inconnu

emplacement d'origine : chapelle Saint-Hommebon (?)

emplacement actuel : 3^e pilier droit

prix : inconnu

Cette chaire, qui n'est pas documentée, est formée d'une cuve octogonale, décorée de bas-reliefs représentant les quatre évangélistes, alternant avec des panneaux ornés de rinceaux et de coquilles. Il n'y a

Répertoire

pas de dorsal. Le cul de lampe est à arêtières, et se termine par une pomme de pin stylisée. Le plafond de l'abat-voix est orné d'une colombe et d'un décor de lambrequins. Des consoles sont placées sur le couronnement.

■ Bibliographie

R. Cayol, 1984, p. 339-494.

Autel

datation : vers 1750

matière : marbres polychromes (brèche violette de Serravezza, brèche de Saint-Maximin, Portor, Petit Antique, brocatelle d'Espagne)

artiste : inconnu

emplacement d'origine : dans le chœur, accolé au maître-autel (?)

emplacement actuel : chœur

prix : inconnu

Cet autel non documenté est une cuve (L. env. 2 m) galbée, ornée d'un cartouche symétrique, surmonté d'un visage d'ange et encadré par des vignes et des épis. Un décor en éventail séparé par des boutons jaunes encadre l'ensemble.

Autel

datation : vers 1750

matière : marbres polychromes (brèche de Sicile, Vert Patricia)

artiste : inconnu

emplacement d'origine : chapelle des Bernardines (?)

emplacement actuel : chapelle des Mazonod, 3^e chapelle gauche

prix : inconnu

Cet autel, qui proviendrait de la chapelle des Bernardines, est une cuve galbée, ornée d'un cartouche asymétrique, encadrant un médaillon de marbre polychrome. Le

cartouche est orné de décor en « C » et de coquilles aux bords flammés.

■ Bibliographie

R. Cayol, 1984, p. 430.

Retable de Saint-Pierre ou des Portefaix (cl. 4)

datation : vers 1754 (1692 le tableau)

matière : marbres polychromes (brocatelle d'Espagne, Petit Antique, Rouge de Vitrolles, Jaune Sainte-Beaume, Rouge Campan) et bronzes

artiste : Dominique Fossati, marbrier (?)

emplacement d'origine : 4^e pilier droit

emplacement actuel : 1^{re} chapelle latérale

gauche

prix : inconnu

Joseph Billioud attribue cet autel à Dominique Fossati sans mentionner ses sources. La qualité des marbres et des sculptures semble pouvoir confirmer cette attribution. À la structure très stable du retable architecturé se superpose un décor foisonnant. La cuve (L. 1,80 m), de forme chantournée, est en effet ornée en son



centre d'un bas-relief, la *Vierge à l'Enfant apparaissant à saint Pierre et saint Paul*, mention évidente de la toile peinte de Michel Serre et qui surmonte la cuve. Ce bas-relief est entouré d'un cartouche ailé en marbre, formé de volutes en « C », de coquilles aux bords flammés, entourés par des pampres de vigne. Le fronton brisé du retable est animé par des *putti* et une gloire qui rayonne autour d'une tiare et des clés, symboles de Pierre.

■ Bibliographie

J. Billioud, 1954, p. 41-45 ; M.-C. Homet, 1987, p. 136 ; B. Feret, 1993, p. 311.

Fonts-baptismaux

datation : fin XVII^e-XVIII^e siècles

matière : marbre

artiste : inconnu

emplacement d'origine : inconnu

emplacement actuel : 1^{re} chapelle à droite

prix : inconnu

Ces fonts-baptismaux ne sont pas documentés. Ils sont formés d'une cuve ovale soutenue par quatre colonnes torsées. Sous la cuve, une sculpture en ronde-bosse représente un ange conduisant un enfant par la main (cette sculpture pourrait provenir d'un des deux bénitiers près de la chapelle de l'Ange gardien).

Marseille, église des Augustins réformés, dite des Réformés

Chaire à prêcher

datation : 1731

matière : noyer

artiste : Antoine Louvet, menuisier

emplacement d'origine : nef

emplacement actuel : inconnu

prix : 400 livres

Les archives du couvent contiennent le prix-fait de la chaire commandée le 3 janvier 1731 à Antoine Louvet, maître menuisier. La cuve était ornée de trois bas-reliefs : *Saint Augustin, Saint Thomas de Villeneuve, Saint Nicolas de Tolentin*. L'abat-voix était orné de trois fleurons et surmonté d'une croix. Le cul-de-lampe était formé d'une composition de grappes de raisin et de consoles. L'accès était fermé par une porte à double battant.

Les rapports révolutionnaires mentionnent « une chaire à prêcher en bois vernis en marbre a plusieurs couleurs avec sa rempe de fert, ayant les deux premiers degrets pour monter à la dite chaire ils sont en marbre blanc ». Il est difficile de savoir s'il s'agit de la chaire d'Antoine Louvet, peut-être peinte en faux-marbre. Au XIX^e siècle l'église possédait une chaire en marbre qui selon la tradition provenait de la chapelle des Bernardines, convertie en musée en 1804.

■ Sources manuscrites

AD BDR, 8 H 35, prix-fait, 3 janv. 1731 ;

AD BDR, 1 Q 218, Domaines nationaux.

Biens de première origine, « Rapport estimatif du bâtiment ayant autrefois servi d'église aux-ci devant Augustins Réformés », fin XVIII^e siècle.

■ Bibliographie

F. Verany, 1885, p. 88.

Marseille, chapelle des Bernardines

Jusqu'aux années 1750, les travaux réalisés à l'intérieur de la chapelle ne concernent que des réparations, comme à la chapelle de la Conception où en 1735 sont refaits les côtés de l'autel. Les premiers travaux d'installation concernent le chœur :

dès 1748 il est remonté par les menuisiers Joseph Pastoret et Coste, treize nouvelles stalles sont installées ainsi qu'un parquet et des boiseries pour habiller l'ensemble. De 1753 à 1756, Jean-Michel Verdiguier réalise des sculptures pour la chapelle, ainsi que Faury. L'architecte Balthazard Drevetton supervise les travaux, pour lesquels travaille tout un groupe de tailleurs de pierre et de sculpteurs. Il est alors décidé de réaliser un chœur en marbre : entre 1756 et 1759 le maître-autel est vendu, Dominique Fossaty en réalise un autre décoré d'ornements en cuivre par Forty. Audias, menuisier fait des portes en perspective près du tambour, ainsi que l'escalier derrière le maître-autel. Le serrurier Saurel est employé à la rampe de la tribune. En 1764 est mis en place un confessionnal de belle qualité. Fossaty réalise deux autres petits autels en marbre. Puis de 1777 à 1780, il travaille encore pour différents ouvrages de marbre dans le chœur. Le marbre semble alors omniprésent, utilisé également pour les cadres des tableaux, comme celui de la *Conversion du duc d'Aquitaine*. La dorure fait également partie du décor, comme pour les tableaux peints par Beaufort.

Maître-autel

datation : 1756/64

matière : marbre, ornements en cuivre dorés

artistes : Dominique Fossaty, marbrier ; Forty, ciseleur

emplacement d'origine : chœur

emplacement actuel : inconnu ou dans le chœur de l'église de Saint-Cannat de Marseille (?)

prix : 10000 livres pour Fossaty, et 2400 livres pour Forty

Les archives des Bernardines ne possèdent que peu de documents concernant le maître-autel : uniquement

des dépenses qui énumèrent les paiements à Fossaty et aux autres marbriers. Puis les différents entretiens et réparations : en 1763, nettoyage du devant du maître autel ; entre 1771 et 1777, restauration de la gloire par Marvy sculpteur et en 1784, restauration des guirlandes et ornements en cuivre doré. Il s'agissait donc d'un autel avec des guirlandes et des ornements en cuivre sur la cuve, un baldaquin et une gloire. Les descriptions de Grosson et de Michel de Léon donnent également le nom de Forty et vantent la noblesse et l'élégance du maître-autel à baldaquin.

■ Sources manuscrites

AD BDR, 65 H 12, dépenses, 1764 ; AD BDR, 65 H 19, dépenses, 1756/80 ; AD BDR, 69 H 36, dépenses, 1784 ; BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f° 111.

■ Sources écrites

J.-B. Grosson, 1771, p. 86.

Chaire à prêcher

datation : XVIII^e siècle

matière : bois peint en faux marbre et moulures dorées, rampe en fer, panneaux de marbre

artiste : inconnu

emplacement d'origine : nef

emplacement actuel : inconnu

prix : inconnu

Les documents d'archives ne mentionnent aucun prix-fait ou quittance pour cette chaire à prêcher. Elle est simplement mentionnée dans les inventaires révolutionnaires, puis décrite dans les ouvrages écrits au XIX^e siècle. Elle aurait ainsi été installée à la Révolution dans l'église des Réformés, puis cédée à l'Œuvre de la Jeunesse d'Aubagne. Le proviseur du lycée Thiers aurait refusé de se charger des frais de déplacement et de transport pour que la chaire soit à nouveau installée dans la

chapelle des Bernardines. Aucune trace de cette chaire n'a pu être retrouvée.

- Source manuscrite
AD BDR, 1 Q 218, inventaire révolutionnaire.
- Bibliographie
F. Verany, 1885, p. 255 ; T. Briegne, 1892, p. 14 ; L. Daillez, 1974, p. 51-52.

Marseille, église des Carmélites

Maître-autel

datation : 1690/91
matière : pierre et stuc
artistes : Jean-Antoine Lombard, puis Jean-Baptiste Olerys, stucateur
emplacement d'origine : chœur
emplacement actuel : inconnu
prix : 2 230 livres

Un document d'archive en date du 13 juin 1691 mentionne un prix-fait passé devant Me Pierre Sossin, le 29 avril 1690, entre les Carmélites et Jean-Antoine Lombard, « maître architecte en marbre artificiel » (non retrouvé). Il précise qu'un rapport sera demandé à Mathieu Portal, architecte de la ville et Jean-Baptiste Daniel peintre. Ce rapport est réalisé le 15 juin de la même année et précise les parties du maître-autel qui ont déjà été réalisées pour payement. Ce rapport décrit un retable formé de quatre colonnes en pierre blanche de Notre-Dame de la Garde avec chapiteaux en plâtre, posées sur des piédestaux en pierre. Une corniche et un fronton surmontent la composition. Quatre grandes statues en ronde-bosse en plâtre ont également été réalisées, tout comme des reliefs représentant deux anges, *Saint Joseph* et *Sainte Thérèse* sur la corniche, et un *Dieu le Père* entouré de têtes d'anges (Des têtes d'anges qui proviendraient de

cet autel sont conservées dans les réserves du musée du Vieux-Marseille). Une partie des colonnes et de l'entablement étaient revêtues de « scaiolle » à cette date. Peut-être pour cause de retard, mais semble-t-il à cause de la mauvaise qualité du plâtre utilisé, les religieuses font appel à un nouvel artiste et signent le 26 juin 1691 un nouveau prix-fait avec Jean-Baptiste Olerys. Ce dernier s'engage à terminer le maître-autel, à réaliser un tabernacle « très riche », sur le dessin qu'il proposera aux religieuses. Il promet également de faire une corniche le long des murs de l'église et à couvrir le chœur de « scaiolle ».

- Sources manuscrites
AD BDR, 361 E 178, f° 569v°-570v°, 13 juin 1691, contestation avec J.-A. Lombard ; f° 576v°, 15 juin 1691, rapport d'expertise ; f° 614, 26 juin 1691, prix-fait avec Jean-Baptiste Olerys.

Marseille, église des Grands Carmes

Boiseries du chœur (cl. 5a, 5b)

datation : vers 1710/20
matière : bois et toiles marouflées
artistes : Albert et Antoine Duparc, sculpteurs (?); Michel Serre, peintre
emplacement d'origine : pourtour du chœur
emplacement actuel : autour du maître-autel, disparues en partie.
prix : inconnu

Actuellement, au fond de la nef, le mur plat derrière le maître-autel n'est qu'une fausse cloison et coupe l'ancien chœur depuis 1898. À cette date, une partie des boiseries ont été remontées dans le nouveau sanctuaire, puis à nouveau en 1916. Pour adopter la forme du nouveau chœur, les boiseries ont été sciées et remontées. La



5a



5b

disposition actuelle des toiles ne respecte sans doute pas leur emplacement originel. Les toiles sont de Michel Serre, avec qui Albert Duparc avait travaillé sur plusieurs chantiers. L'historiographie lui en attribue

la réalisation, mais en l'absence d'éléments comparatifs, il est assez difficile de se prononcer. Les boiseries, malgré les remaniements, donnent une idée de l'ensemble qui existait alors. Les boiseries sont rythmées par des pilastres qui scandent les stalles, les différentes toiles et les panneaux sculptés : la *Présentation au temple* (toile), un moine dans un médaillon avec des attributs, dont une mitre et une crosse (bas-relief), l'*Adoration des Rois mages* (toile), *Elie* (bas-relief), l'*Immaculée Conception*, panneau sculpté (composition de guirlandes, lambrequins, une large fleur héliotrope, visage d'ange), la *Naissance de la Vierge* (toile), *Elisée* (bas-relief), l'*Adoration des bergers* (toile), sainte Marie-Madeleine Pazzi (bas-relief), la *Vision de la Vierge* (toile).

- Source manuscrite
BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f° 71-72.
- Source imprimée
La Roque (de), 1783, p. 245.
- Bibliographie
M.-C. Homet, 1987, p. 21.

Chaire à prêcher

datation : vers 1730/40
matière : bois et ferronnerie
artiste : inconnu
emplacement : 3^e pilier droit
prix : inconnu

La chaire à prêcher actuelle est celle d'origine, comme en témoigne l'iconographie. Elle est souvent citée comme ayant été réalisée par Pierre Puget ou tout du moins d'après ses dessins. Cependant aucun texte, ni prix-fait ne permet de l'affirmer. Sa cuve, de forme octogonale, est décorée par trois bas-reliefs : dont l'*Ascension d'Elie sur un char de feu* et l'*Holocauste d'Elie au mont Carmel*. Le cul de lampe est à arêtières,

décoré par trois visages d'anges reliés par de lourdes guirlandes de fleurs. Le plafond de l'abat-voix est orné d'une large gloire, avec en son centre une colombe. Le couronnement est animé par un groupe d'angelots, brandissant une croix. La rampe en fer forgé complète l'ensemble avec une composition de volutes et de motifs rapportés dorés, dont des feuilles d'acanthé et un livre associé à une croix.

■ Bibliographie

A. Regnier, 1867, p. 15 ; J.-B. Cantel, 1874, p. 14 ; Pighetti, 1920, p. 41.

Maître-autel (cl. 6)

datation : 1733/34

matière : bois, dorure et peinture

artistes : Antoine Duparc, sculpteur,
Jean Courlaffsky, sculpteur

emplacement : chœur

prix : environ 4 000 livres

On ne possède pas le prix-fait de ce maître-autel, mais seulement une série

de quittances qui permettent de suivre l'avancée des travaux. Le chantier est confié à Antoine Duparc par la confrérie Notre-Dame du Mont-Carmel, et il semble que le 15 novembre 1733, une grande partie de l'autel est réalisé. Cette même année Antoine Duparc voyage à Rome et le 28 août de cette même année, il emprunte 80 livres au ciseleur Jean-Louis Imbert. Un sculpteur d'origine polonaise, Jean Gottlieb Courlaffsky le remplace et achève le baldaquin en mars 1734. L'autel des Carmes est celui d'origine : c'est un autel isolé (L. 2 m ; h. 1 m), avec une cuve galbée, ornée de deux pilastres cannelés et de feuilles d'acanthés. Les gradins sont ornés d'anges aux angles et deux motifs de feuillage formant une palmette encadrent un médaillon historié (le décor a été ajouté au XIX^e siècle, peut-être pour remplacement un décor abîmé). Le baldaquin soutenu par des colonnes corinthiennes entourant des piles rectangulaires a été fortement restauré en 1874. Une dorure épaisse datant également du XIX^e siècle couvre l'ensemble.



- Sources manuscrites
AD BDR, 361 E 116, f° 702, quittance du 13 nov. 1733; AD BDR, 361 E 117, f° 2, f° 220v°, quittances du 2 janv. et 30 mars 1734.
- Bibliographie
J.-F. Thenard, 1881, p. 92; J. Billioud, 1936, p. 170-171.

Marseille, église des Carmes déchaussés

Au cours du XVIII^e siècle de nombreux travaux sont effectués dans le couvent, particulièrement dans les années 1760. Les marbriers Ferdinand Bussy et Dominique Fossaty, qui louent des magasins aux religieux, s'engagent à réaliser pour le couvent des cheminées (AD BDR, 16 H 6, prix-fait, 1765). Les comptes du couvent témoignent également de prix-faits passés avec des marchands de bois, dont un certain Sec (Joseph?). À la fin du siècle, des travaux importants sont prévus : il est tout d'abord décidé de faire un maître-autel à la romaine en marbre en 1782 (16 H 21, f° 10), mais sans que la trace de quittances n'ait pu être retrouvée. Toujours est-il que le maître-autel était surmonté d'un tableau de Mignard représentant les *Epousailles de la Vierge*, et encadré par deux statues mentionnées par Michel de Léon, *Saint-Jean de la Croix* et *Sainte Thérèse*. Le chapitre s'adresse ensuite à d'Ageville, membre de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, pour agrandir le couvent en 1785. Un inventaire révolutionnaire (I Q 662) permet de restituer l'ensemble du mobilier existant à la fin du XVIII^e siècle : environ quatre toiles, une *Vierge* en marbre et cinq autels en bois, dont certainement celui de la congrégation Saint-Joseph. Cette confrérie avait d'ailleurs fait également travailler le sculpteur Benies en 1685, et Albert Duparc, en lui confiant la réalisation du « portail de la congrégation », en 1715.

Autel

datation : 1680/85
matière : bois
artiste : Jean de Lys, doreur
emplacement d'origine : chapelle de la Congrégation de Saint-Joseph (non localisée)
emplacement actuel : inconnu
prix : dorure, 300 livres

Cet autel est connu par le prix-fait de sa dorure. Il s'agissait d'un retable architecturé, encadrant un tableau, surmonté d'une représentation du Saint-Esprit.

- Source manuscrite
AD BDR, 16 H 4, prix-fait de la dorure, 23 oct. 1685.

Chaire à prêcher

datation : 1785/86
matière : marbres polychromes, cuivre
artistes : Fossati, marbrier Christophe (?), Cariol, sculpteur (pour la statue de l'abat-voix)
emplacement d'origine : 2^e pilier gauche
emplacement actuel : inconnu
prix : inconnu

En 1785, certains religieux proposent de remplacer la chaire en bois de l'église par une nouvelle chaire en marbre, sur le modèle de celle réalisée pour le couvent de Lyon réalisée par Marc Chabry (actuellement conservée dans la chapelle de l'Hôtel-Dieu). Un montage financier est alors proposé pour éviter toute dépense supplémentaire au couvent. Cette chaire qui force l'admiration est ornée sur son pendentif d'une grappe de raisin en cuivre doré et sur le couronnement de son abat-voix, d'un Ange sonnante de la trompette.

- Sources manuscrites
AN, Paris, F 19 599, « Inventaire du

couvent des Carmes déchaussés de Marseille », 27 avr. 1790; AD BDR, 16 H 21, f^o 62 et 65, actes capitulaires, 5 juin 1785 et 2 juin 1786; AD BDR, 1 Q 582, « Verbal des marbres estime en chaque église, fin XVIII^e siècle; BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f^o 85.

■ Sources imprimées

Clapasson, 1741, p. 161, éd. annotée et illustrée par G. Chomer et M. F. Pérez; C.-F. Achard, 1789, p. 183-184.

■ Source iconographique

BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, pl. 90 : « Chaire à prêcher des RR.P. Carmes déchaussés »

■ Bibliographie

B. Feret, 1984, p. 281.

Marseille, chapelle de la Charité

Maître-autel

datation : vers 1750

matière : marbres polychromes

artiste : inconnu

emplacement d'origine : chœur

emplacement actuel : inconnu

prix : inconnu

Le maître-autel de la chapelle de la Charité n'est pas documenté. Seule une photographie reproduite par Huot permet de donner un aperçu de cet ensemble qui a connu une histoire mouvementée. L'autel a ainsi été abandonné, démonté puis remonté pour l'Exposition Coloniale de 1922, mais avec des marbres provenant de l'Hôtel-Dieu. Actuellement l'emplacement de ces marbres est inconnu. L'étude des plaques de marbre entassées dans un dépôt de la ville, dans une dépendance de l'église de la Mission de France, pourraient peut-être permettre de reconstituer cet autel. La photo de Huot montre un autel formé d'un tombeau orné en son centre d'un

bas-relief représentant le pélican avec ses petits (blason de l'Hospice de la Charité) dans un cartouche à bords flammés et surmontés de deux visages d'anges (ajoutés par la suite). De part et d'autre du tombeau, dans la partie inférieure du retable, deux consoles à volutes, ornées de feuillages structuraient la composition. Le tombeau était surmonté de deux gradins (avec feuilles d'acanthes aux angles), d'un tabernacle (avec porte en cuivre doré) et d'une exposition. L'ensemble était complété par un petit dôme formé par quatre pilastres, surmonté de consoles à volutes rentrantes.

■ Bibliographie

V. Huot, 1930, p. 186-187.

Marseille, église des Chartreux

Boiseries du chœur

datation : 1696/1700

matière : bois

artistes : Jean-Baptiste de Brusquière et Ollivier Guigniat, puis Jean-Baptiste Onillon, menuisiers

emplacement d'origine : chœur

emplacement actuel : inconnu

prix : 700 livres

À la fin du XVII^e siècle, face aux difficultés financières, le couvent doit réduire le projet initial. Pour le mobilier, ce sera des formes simples, et non « des pièces de nouvelle invention et curieuses, qui sont opposées à la vénérable et ancienne simplicité de l'ordre ». Seront ainsi réalisées des stalles hautes et basses « avec entablement », chapiteaux, colonnes et pilastres. Le chœur, qui possédait déjà un maître-autel, orné de deux grandes figures de marbre sculptées

en 1693, représentant *Saint Maximin* et *Sainte Madeleine*, est également terminé, et les boiseries mises en place.

■ Sources manuscrites

AD BDR, 392 E 111, f° 311v°-312, prix-fait, 6 avr. 1696 ; 392 E 112, f° 593 et 605, quittances, 27 juil. et 17 août 1700.

Dessin d'autel (cl. 7)

datation : vers 1750

matière : encre noir, lavis

artiste : J.-F. Forty (Jean-François?)

emplacement : musée des Beaux-Arts, Marseille, inv. n° 2001.2

Ce dessin (h. 16 cm ; L. 28,6 cm) représente une cuve galbée, ornée de têtes d'anges aux angles. Au centre est sculpté un médaillon historié. Une inscription à l'encre brune est en partie illisible : « [...] Chartreux de Marseille, J.-F. Forty ».

Marseille, église de l'Hôtel-Dieu

L'église de l'Hôtel-Dieu est rénovée au XVIII^e siècle. Elle contenait plusieurs autels, dont un maître-autel en marbre réalisé en 1721, et un monument funéraire, le cénotaphe du chancelier du Vair, placé à droite du maître-autel. La première chapelle à droite appartenait à la famille de Gérenton, mais au XVIII^e siècle son état de délabrement est tel qu'en 1739, M^{er} de Belzunce y interdit tout service religieux jusqu'à son entière réparation. Cette chapelle est alors cédée à maître Perrache, avocat-conseil de l'Hôpital, qui finance son entière réparation et fait installer un « autel de pierre à tombeau peint couleur de marbre bluatre ».

■ Sources manuscrites

AD BDR, 6 HD VVI C 7, « Papier sur la demande et la cession de la chapelle de M. de Gérenton ».

■ Bibliographie

H. Alezais, 1935.



Marseille, église Sainte-Croix des Jésuites

Maître-autel

datation : 1710/20

matière : bois

artiste : Albert Duparc, sculpteur (?)

emplacement d'origine : chœur, puis

dans l'église de la Miséricorde en 1765

emplacement actuel : disparu

prix : inconnu

Au XVIII^e siècle, l'église Sainte-Croix, dédiée à l'Immaculée Conception, est considérée comme une des plus belles de Marseille. Son maître-autel était en deux parties : un retable, orné d'une représentation de la *Vierge Immaculée*, certainement par Barthelemy Chasse et un tombeau d'autel indépendant.

■ Source manuscrite

BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f^o 141.

■ Source iconographique

BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, pl. 100, « Boiseries de l'autel principal de l'église de l'Œuvre ».

■ Bibliographie

P. Dellatre (éd.), Paris, 1955, t. 3, p. 72-82. *Expression du baroque : les Jésuites aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Toulouse, musée Paul-Dupuy, 1991, p. 49.

Marseille, cathédrale, La Major

Chaire à prêcher

datation : 1695

matière : noyer

artiste : Gabriel, menuisier

emplacement d'origine : 1^{er} pilier droit dans la nef

emplacement actuel : inconnu

prix : 275 livres

■ Source manuscrite

A.D. B.D.R., 6 G 442, f^o 30, délibération capitulaire, 22 janvier 1695

■ Bibliographie

C. Bousquet, 1857, p. 255.

Bénitiers

datation : 1695

matière : marbre

artiste : Jean Caravaque, architecte

emplacement d'origine : 2 bénitiers

à l'entrée de l'église et un 3^e pour la chapelle du *Corpus Domini*

emplacement actuel : inconnu, ou dans les réserves des musées de Marseille (?)

■ Source manuscrite

AD BDR, 6 G 442, f^o 30, délibération capitulaire, 12 janv. 1695

■ Illustration

C. Bousquet, 1857, page non numérotée, « Vue intérieure de l'église ».

Maître-autel

datation : 1701/04 (réparations en 1732 ; ajout d'un piédestal pour les reliques en 1784)

matière : tilleul pour le baldaquin

artiste : Albert Duparc, sculpteur, pour le baldaquin

emplacement d'origine : chœur

emplacement actuel : disparu

prix : 250 livres pour le baldaquin.

Il s'agit d'un autel isolé (L. environ 3,20 m), surmonté d'un baldaquin.

■ Sources manuscrites

AD BDR, 6 G 442, f^o 77, 87, délibérations capitulaires, 20 déc. 1701, 10 déc. 1703 et 13 fév. 1704 ; ADBDR, 6

G 444, f° 124, délibération capitulaire, 3 oct. 1736 ; AD BDR, 6 G 454, prix-fait pour le piédestal des reliques, 1784.

■ Bibliographie

C. Bousquet, 1857, p. 245.

Boiseries du chœur (cl. 8)

datation : 1702/12

matière : bois

artistes : Michel, menuisier (?); Mathias, sculpteur (?); André Gallien, serrurier (?)

emplacement d'origine : chœur

emplacement actuel : inconnu

prix : inconnu

Ces boiseries sont rythmées de niches qui devaient abriter des statues. La porte de chœur est surmontées de pots à feu et d'un Christ en croix.

■ Source manuscrite

BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f° 6.

■ Source iconographique

BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, pl. 18, « Porte du chœur de N.D. la Major ».

■ Bibliographie

C. Bousquet, 1857, p. 254-256.

Monument funéraire de Jean-Baptiste de Gault

datation : 1724

matière : marbre

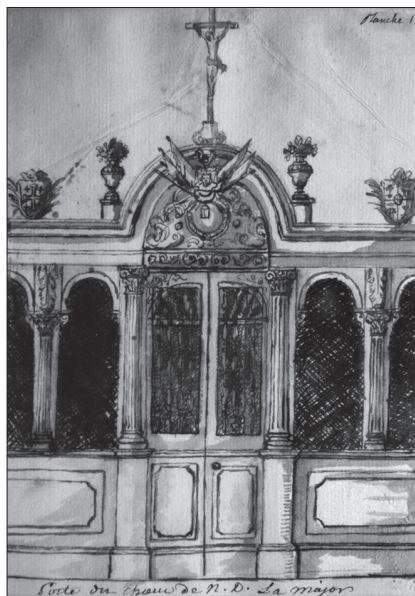
artiste : Fossati (Sylvestre?), marbrier

emplacement d'origine : sous l'arcade droite de la chapelle de la Vierge

emplacement actuel : inconnu

prix : 248 livres, 2 sols et 2 deniers.

C'est un tombeau (h. environ 2,25 m; l. environ 1 m) avec épitaphe et bordure : « Cy gist / le vénérable serviteur / de Dieu, Monseigneur / Jean-Baptiste de Gault, évêque de Marseille, mort en odeur de



8

sainteté le 23 may 1643, son corps a été mis icy le 2b du mois 1724 ».

■ Sources manuscrites

AD BDR, 6 G 454, prix-fait du 20 mars 1724; BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f°6.

Monument funéraire des évêques de Marseille

datation : 1746

matière : marbre

artiste : inconnu

emplacement d'origine : sous l'arcade gauche de la chapelle de la Vierge

emplacement actuel : inconnu

prix : inconnu

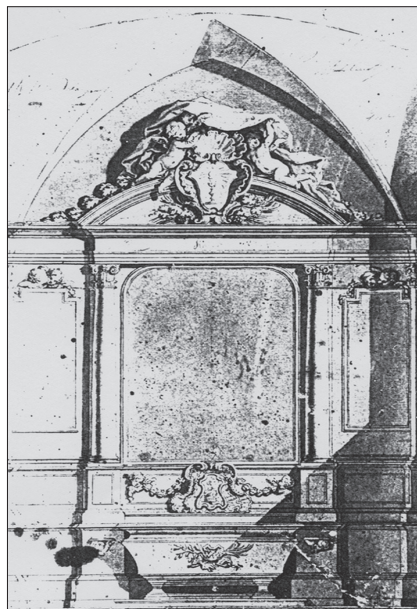
Il s'agit d'un tombeau avec épitaphe et bordure : « Antecessoribus suis et sibi /

posuit / Henricus Franciscus Xaverius de Belzunce de Castelmoron / episcopus Massiliensia / AN. D. M.D.CCXLVI / orate pro eo ». Traduction : « Pour ses prédécesseurs et lui-même, Henri François Xavier de Belzunce de Castelmoron, évêque de Marseille a fait poser [ce tombeau] l'an 1746. Priez pour lui ».

- Source manuscrite
BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f^o 1.

Autel du *Corpus Domini* (cl. 9)

datation : 1745/48
matière : marbre
artiste : Dominique Fossati, marbrier
emplacement d'origine : chapelle du Saint-Sacrement
emplacement actuel : disparu



9

prix : 850 livres pour l'achat de l'autel et 1250 livres pour la réalisation du retable, sans compter la gloire.

Il s'agit d'un autel encadré par un retable et surmonté d'une gloire.

- Sources manuscrites
AD BDR, 367 E 236, f^o 43v^o-44v^o, acte de vente d'un autel, 25 janv. 1747; AD BDR, 367 E 237, f^o 714v^o-715v^o, prix-fait, 29 août 1748; AD BDR, 6 G 445, f^o 9, délibération capitulaire, 24 mars 1747.
- Source iconographique
Marseille, musée du Vieux Marseille, inv. AF 563 : Projet pour la chapelle du *Corpus Domini*, 1747, Antoine Duparc.

Au revers : « J'ay reçu de Monsieur Sabbatier, marguillier fabricant / de l'église cathédrale de la Major la somme de soixante livres / en paiement du dessein cy derrière à condition toutefois / qu'on ne pourra le faire exécuter par personne autre / que par moi. Fait à Marseille le 12 janvier 1747 / J'approuve l'écriture si desus. Antoine Duparc ».

- Bibliographie
C. Bousquet, janv-mars 1954, p. 41-55.

Monument funéraire de Serenus

datation : 1748
matière : marbre
artiste : Dominique Fossati, marbrier
emplacement d'origine : chapelle de Saint-Serenus
emplacement actuel : inconnu
prix : 2 200 livres.

C'est un retable, avec gradins et niche.

- Source manuscrite
AD BDR, 6 G 454, prix-fait, 19 nov. 1747.

Monument funéraire de saint Lazare (cl. 10)

datation : 1748 (ajouts)

matière : marbre

artiste : Fossati, marbrier (Dominique?)

emplacement d'origine : chapelle Saint-Lazare

emplacement actuel : inconnu

prix : inconnu

En 1748, le chapitre cathédral demande à Fossati de refaire un autel en forme de « tombeau » qu'il doit « assortir » au reste de la chapelle réalisée par Francesco Laurana (date de 1481 sur l'entablement). L'autel est surmonté de la statue en pied de *Saint Lazare*, entouré de deux figures féminines, dont l'une représente la *Charité*.



10

- Source manuscrite
AD BDR, 6 G 445, f° 22, délibération capitulaire, 31 juil. 1748

- Source iconographique
BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, pl. 9, « Chapelle de Saint Lazare à l'église cathédrale ».

- Bibliographie
C. Bousquet, 1857, p. 171.

Marseille, église des Minimes

À partir de 1690 les Minimes entament toute une série de travaux pour embellir leur église : construction d'un nouveau chœur « à la romaine », suivant le modèle du couvent des Minimes d'Avignon (32 H 3, f° 6v°, délibérations capitulaires, 3 fév. 1690), chaire à prêcher, retable de la chapelle Saint-François-de-Paule, façade.

Autel et chaire à prêcher

datation : 1694

matière : bois

artiste : François Bernard, sculpteur

emplacement d'origine : chapelle de Saint-François-de-Paule

emplacement actuel : inconnu

prix : 1 175 livres (avec la chaire)

La cuve de l'autel est encadré par un retable de plan concave, surmonté d'un couronnement : enfants tenant l'insigne « *Charitas* ». La chaire est placée sur un confessional.

- Sources manuscrites

AD BDR, 363 E 210, f° 3-4v°, prix-fait, 22 juin 1694; AD BDR, 32 H 3, f° 89-90, prix-fait, 22 juin 1694, f° 110, 148, 173, 190, quittances, 3 janv. 1695, 2 janv. 1697, 2 janv. 1698, 2 janv. 1699.

Marseille, église de la Mission de France

Maître-autel

datation : vers 1770 (puis des modifications ultérieures)
matière : marbre
artiste : inconnu
emplacement d'origine : chapelle latérale de Saint-Martin (?)
emplacement actuel : chœur
prix : inconnu

La cuve (L. 2,2 m ; l. 0,8 m ; h. 0,9 m) est ornée d'un cartouche asymétrique avec des palmes et des têtes d'anges. Le retable (L. 3,6 m) encadre une niche de grande taille.

- Bibliographie
J.-M. Sanchez, 1996, p. 98.

Fonts-baptismaux

Cf. église Saint-Laurent

Marseille, basilique Notre- Dame de la Garde

Après la peste de 1720 des travaux sont entrepris pour rénover l'église. Le pavé est abaissé de quatre pieds et recouvert d'un dallage de marbre ; une table de communion en fer forgé est mise en place ; un nouveau maître-autel est installé. D'après les inventaires, outre cet autel, les meubles étaient peu nombreux et simples, alors que le sanctuaire était riche en tentures.

Maître-autel (cl. 11)

datation : 1731/37
matière : bois doré et marbres polychromes (blanc veiné, vert, rouge du Languedoc, Portor, brèche de Seravezza)
artiste : Antoine Duparc, sculpteur
emplacement d'origine : chœur
emplacement actuel : inconnu (sauf un bas-relief dans une dépendance de la basilique)
prix : 3 850 livres.

La cuve encadrait un bas-relief en bois doré, la *Dormition de la Vierge* (l. 0,6 m ; h. 1,1 m). Le tabernacle était orné de visages d'angelots. La niche du retable permettait de présenter la statue de la *Vierge*.



- Source manuscrite
AD BDR, 363 E 282, f° 1018-1020v°, prix-fait, 15 sept. 1731 ; AD BDR, 363 E 285, f° 557v°-558, quittance, 15 mai 1733 ; AD BDR, 363 E 293, f° 772v°-773v°, quittance, 6 juin 1737.

- Bibliographie

G. Arnaud d'Agnel, 1923, p. 118 ; J. Billioud, 1936, p. 169-170 ; A. Chagny, 1950, p. 21 ; Lauriol, 1920, p. 30.

Marseille, église des Prêcheurs

Chaire à prêcher (cl. 12)

datation : 1689/91

matière : bois (tilleul et noyer) et bois doré



12

artistes : Albert Duparc, sculpteur ; deux frères dominicains, doreurs
emplacement d'origine : 3^e pilier gauche
emplacement actuel : inconnu
prix : 800 livres

Les dimensions de cette chaire sont données dans le prix-fait (h. environ 7,30 m ; diamètre 1,50 m à la base et 2,25 m pour l'abat-voix), ainsi que l'iconographie. Sur la cuve étaient sculptés trois bas-reliefs dorés (*Jésus et la Samaritaine*, *Jésus parmi les Docteurs*, la *Pentecôte*) séparés par les *Évangélistes*. Le cul de lampe était soutenu par une figure en ronde bosse, assise, la *Foi* (parfois appelée *Religion*). Sur l'abat-voix, c'était un groupe : *Saint Dominique triomphant de l'Aveuglement, de l'Erreur et du Fanatisme avec l'aide de la Vérité évangélique*.

- Sources manuscrites

AD BDR, 380 E 185, f° 869, prix-fait, 29 août 1689 ; AD BDR, 380 E 187, f° 983, quittance, 5 oct. 1691 ; AD BDR, 23 H 2, f° 107, registre, année 1690 ; BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f° 66.

- Sources imprimées

J.-B. Grosson, 1771, p. 73 ; La Roque (de), 1783, p. 243.

- Sources iconographiques

BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, pl. 76, « Chaire à prêcher dans l'église des RR.P. Dominicains ».

- Bibliographie

Regnier, 1867, p. 31 ; J. Billioud, 1937, p. 165-187 ; B. Montagnes, 1987, p. 279.

Chaire à prêcher

datation : vers 1695

matière : bois (noyer)

artiste : inconnu

emplacement d'origine : église des Minimes (?)

emplacement actuel : 3^e pilier gauche
prix : inconnu.

Histoires sacrées
Mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII^e siècle

Cette chaire recoupe par certains aspects la chaire initiale (datation, certains thèmes iconographiques : Vie du Christ, évangélistes), mais là s'arrête la comparaison. Par ailleurs, l'inscription « *Charitas* » sur la rampe semble confirmer sa provenance de l'église des Minimes.

■ Sources manuscrites
AD BDR, 23 H 1, f° 247-248, Ancien mémorial des titres du couvent, 1724/28 ;
AD BDR, 23 H 2, f° 109, Actes du couvent, 1727/28.

■ Bibliographie
B. Feret, 1993, p. 271.

Retable

datation : 1696/98 (1702, dorure, 1708 travaux)

matière : bois doré

artistes : Honoré Ollivier et François Bernard, sculpteurs ; Cassal, doreur
emplacement d'origine : chapelle du Rosaire

emplacement actuel : inconnu

prix : 1 200 livres.

Ce retable est orné d'un bas-relief : le *Couronnement de la Vierge*.

■ Sources manuscrites
AD BDR, 380 E 192, f° 541-542v°, prix-fait, 1^{er} août 1696 ; AD BDR, 23 H 16, f° 45, quittance finale, 5 avr. 1698 ; BMM, Ms 1187, f° 136-137, « Livre pour les contrats, acquits et délibérations de l'archiconfrérie N.D. du St Rosaire », prix-fait, 1^{er} août 1696.

Maître-autel

datation : 1724/28

matière : marbre

artistes : Sylvestre Fossaty puis Charles Fossaty, marbriers, dessin de Michel Serre, peintre

emplacement d'origine : chœur

emplacement actuel : inconnu

prix : 5 600 livres et 450 livres pour le cadre de marbre

Cet autel sculpté à Gênes est isolé, précédé de quatre degrés.

Boiseries du chœur

datation : 1727/29

matière : bois

artistes : Bergerot et Allard, menuisiers

emplacement d'origine : chœur

emplacement actuel : chœur

prix : 5 000 livres

Ces boiseries simples sont rythmées par des panneaux moulurés et des pilastres

■ Sources manuscrites
AD BDR, 23 H 1, f° 248, Ancien mémorial des titres du couvent, sept. 1727 ; AD BDR, 23 H 2, f° 107, Actes du couvent, année 1727.

Retable

datation : 1732/34

matière : marbre et bois

artistes : Pierre Fossaty et Dominico Magnani, marbriers, puis Jouaini

Fossaty, marbrier

emplacement d'origine : chapelle du Rosaire

emplacement actuel : inconnu

prix : inconnu.

■ Sources manuscrites
AD BDR, 23 H 16, Livre des comptes de la confrérie du Rosaire, 1732/34 ; BMM, Ms 1187, f° 209v°, « Livre de l'archiconfrérie N.D. du St Rosaire », délibération, 11 janv. 1733.

Bénitier

datation : 1735

matière : bois (noyer)

artiste : Estienne Manaire

prix : 18 livres

emplacement d'origine : chapelle du Rosaire

emplacement actuel : inconnu

prix : inconnu.

■ Sources manuscrites

AD BDR, 23 H 16, Livre des comptes de la confrérie du Rosaire, 9 sept. 1735.

Monument funéraire de la famille de Villeneuve

datation : vers 1745

matière : marbre (bardille, blanc veiné)

artiste : inconnu

emplacement d'origine : 2^e chapelle gauche, Sainte-Anne

emplacement actuel : inconnu

prix : inconnu.

Ce mausolée était formé d'une pyramide en marbre gris avec au sommet une urne. Le cenotaphe en marbre noir était orné d'une inscription en lettres d'or, surmonté des armoiries de la famille en marbre blanc : *« Iccy repose le corps de Messire Louis de Villeneuve, Marquis de Forcalqueiret et ancien Lieutenant Général au siège de cette ville d'où le roy l'envoya en ambassade à la Porte Ottomane, son séjour de XIII années après du Grand Seigneur a été favorable à la religion, honorable et avantageux à l'État et utile à son commerce. Ses succès dans la négociation ont tellement répondu à ses grands talens que seul médiateur au nom du roy, il établit la paix entre les empires des Romains, de Russie et celui des Ottomans, par un traité fait au camp du Grand Visir sous Belgrade. Le roy le rapellant en France,*

le fit un de ses conseillers d'État ordinaire et après l'avoir employé à son conseil, pour la direction du domaine, S.M. le nomma son ministre pour les affaires étrangères, honneur que sa rare modestie luy fit refuser pour se reloger au sein de sa patrie, où il est mort le XVIII juin MDCCXLV. Priès Dieu pour son âme ».

■ Sources manuscrites

BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f^o 64 et 175.

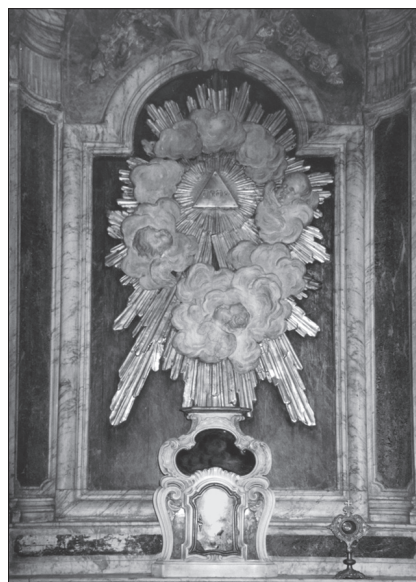
Retable (cl. 13)

datation : vers 1750

matière : marbres polychromes (brèche violette de Serravezza, brèche de Sicile, bardille)

artiste : inconnu

emplacement d'origine : inconnu



Histoires sacrées

Mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII^e siècle

emplacement actuel : ancienne sacristie
à droite
prix : inconnu

emplacement actuel : chœur des
Prêcheurs
prix : inconnu.

La cuve (L. 3 m ; h. 1,40 m) est ornée d'un cartouche à décor de coquilles. Le retable est à fronton brisé interrompu. Une gloire dorée est à l'emplacement du tableau du retable (nuages et nom divin écrit en hébreu dans un triangle). Elle est surmontée par une sculpture de *Jean-Baptiste enfant*.

■ Bibliographie

B. Feret, 1993, p. 302.

Cet autel monumental est formé d'une cuve (L. env. 4,50 m ; h. 10 m) ornée d'un cartouche doré avec épis, pampres de vignes et têtes d'angelots en marbre. Sur les gradins, deux anges adorateurs entourent le tabernacle (sur la porte : *le Bon Pasteur*). Le baldaquin, porté par quatre colonnes corinthiennes, est surmonté d'un groupe d'anges entourant le nom divin écrit en hébreu dans un triangle. Un médaillon porte l'inscription : « *Privilegium quotidie et in perpetuum* ».

■ Source imprimée

Grosson, 1771, p. 72-73.

■ Bibliographie

Regnier, 1867, p. 31 ; A. Fabre, 1868, t. 6, p. 30 ; J. Billioud, 1954, p. 41-45 ; B. Feret, 1993, p. 113-115.

Maître-autel (cl. 14 a, 14b)

datation : vers 1755

matière : marbres polychromes (Vert Patricia, Brèche violette de Serravezza, Rouge Campan, Petit Antique), stucs et bronze doré

artiste : Dominique Fossaty (?), marbrier
emplacement d'origine : chœur des Bernardines (?)



14a



14b

Monument funéraire de la famille de Villages

datation : 1762
 matière : plâtre et marbre blanc
 artiste : Nicolas, stucateur
 emplacement d'origine : 5^e chapelle gauche, Saint-Antonin
 emplacement actuel : inconnu
 prix : inconnu

Ce mausolée était décoré d'ornements en plâtre et servait de support à une inscription sur marbre blanc : « *DOM. Icjacent posité ab anno MCCCCLXXXVII in ade augustinianu Jex avine illustris et antiqua et nobilis familia de Village ex hispania oriunda titulis atque virtutebur commendabilis ex qua gloriosum originem dueunt ex provincia occitana, nobilis DD de Bernis Barones de Fontareche de Lanson, et in urbe Massiliae DD de la Salle de Villevieille et qui into suos numerat consecratorum et pro*

regem regnis [...] anni MDCCLXII ». Traduction : « Ici gisent les corps des Seigneurs, déposés depuis l'an 1487, dans le temple des Augustins. (Jex avine?) l'illustre, ancienne et noble famille de Village, originaire d'Espagne, exemplaire par ses titres et ses vertus, de laquelle tirent une glorieuse origine les nobles seigneurs de Bernis, barons de Fontarèche de Lanson, de la province occitane, et les seigneurs de La Salle de Villevieille, qui dans la ville de Marseille, compte au nombre des leurs [...] ».

■ Source manuscrite
 BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f^o 64.

Boiseries

datation : 1770/80
 matière : bois et dorure
 artiste : inconnu
 emplacement d'origine : église des Accoules (?)
 emplacement actuel : 2^e chapelle latérale gauche
 prix : inconnu

Ces boiseries sont ornées de trophées.

Banc d'œuvre

datation : XVIII^e siècle
 matière : bois (noyer)
 artiste : inconnu
 emplacement d'origine : nef (?)
 emplacement actuel : nef
 prix : inconnu

Ce banc comprend neuf places. Le dossier est orné d'armoiries ceinturées par un rosaire.

Marseille, église des Récollets, Saint-Théodore

De 1710 à 1730, le couvent connaît d'importants travaux de décoration, sous l'influence du provincial de l'Ordre, Bernardin Audibert : le chœur est orné de stalles, d'un autel en noyer et d'un tableau. Après une interruption due à la peste, les travaux reprennent : les vieux autels sont « relevés », les tableaux « réparés », le fond du chœur et les pilastres de côté sont dorés, les statues de façade sont mises en place et un maître-autel de marbre est installé.

Mobilier du chœur

datation : environ 1714/20
matière : marbre, bronze, bois
artistes : Forty, serrurier, Amphoux, sculpteur
emplacement d'origine : chœur
emplacement actuel : disparu en partie
prix : inconnu

Il s'agit d'un maître-autel isolé, en marbre, avec des ornements en bronze, un appui de communion en bronze et des statues en ronde bosse au fond du chœur (saints de l'Ordre de saint François), ainsi que soixante quatre stalles (actuellement onze stalles).

- Source manuscrite
BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f°79-81.
- Source imprimée
J.-B. Grosson, 1773, p. 91.
- Bibliographie
C. Bousquet, 1856, p. 30.

Retable de Saint-Antoine de Padoue (cl. 15)

datation : vers 1720 pour le retable, vers 1770 pour le tombeau; XIX^e siècle : tabernacle, gradins, bas-reliefs du retable (signés « Simon »)
matière : marbres polychromes (brèche de Sicile) et stucs
artiste : atelier Fossati (?)
emplacement d'origine : 4^e chapelle du collatéral droit (?)
emplacement : 4^e chapelle du collatéral droit
prix : inconnu

La cuve (L. 1,26 m à la base et 1,80 m de plateau) est ornée de palmes encadrant un médaillon de marbre vert. Le retable (L. 3,30 m) encadre une niche. Sur la gloire, deux anges tiennent une palme et un livre.



Répertoire

L'ensemble encadre une statue de procession du saint (h. 1,20 m).

■ Source manuscrite
AD BDR, 46 H 1, « Archives du couvent des Récollez de Marseille », f^o 257, « Comparant tenu à M^{sr} l'évêque de Marseille au sujet de l'établissement de la confrairie de St Antoine de Padoue », année 1755.

Retable de Saint-Théodore

datation : vers 1720 pour le retable, vers 1770 pour le tombeau; XIX^e siècle : tabernacle, gradins.
matière : marbres et stucs
artiste : inconnu
emplacement d'origine : 2^e chapelle du collatéral droit (?)
emplacement actuel : 2^e chapelle du collatéral droit
prix : inconnu.

La cuve (L. 1,90 m; h. 1 m) est ornée de deux palmes. Le retable, concave, encadre une niche, avec de part et d'autres, des bas-reliefs (dont des trophées de musique) et l'inscription « *Mater Misericordiae* ». La composition se termine par une gloire.

Autel

datation : XVIII^e siècle
matière : marbre
artiste : inconnu
emplacement d'origine : 1^{re} chapelle du collatéral droit (?)
emplacement actuel : 1^{re} chapelle du collatéral droit
prix : inconnu.

La cuve (L. 1,70 m; h. 0,90 m) est ornée d'un médaillon de marbre vert.

Retable de Saint-François d'Assise

datation : vers 1720, pour le retable; XIX^e siècle, pour le tombeau
matière : marbres et stucs
artiste : inconnu
emplacement d'origine : 1^{re} chapelle du collatéral gauche (?)
emplacement actuel : 1^{re} chapelle du collatéral gauche
prix : inconnu.

La cuve (L. 1,90 m; h. 1,40 m). Le retable (L. 3,20 m) qui encadre une niche, est orné de têtes d'anges. L'iconographie est constituée de deux bas-reliefs : la *Vision* et les *Stigmates de saint François*. La composition se termine par une gloire avec l'insigne des bras croisés surmontés d'une croix. L'ensemble encadre une statue du saint en carton peint (h. 1,10 m).

Retable dit de Saint Pie V

datation : vers 1720 et XIX^e siècle
matière : marbres polychromes (bardille, brocatelle d'Espagne) et stucs
artiste : inconnu
emplacement d'origine : 3^e chapelle du collatéral gauche (?)
emplacement actuel : 3^e chapelle du collatéral gauche
prix : inconnu.

Il s'agit d'une cuve en marbre blanc, ornée de deux palmes. Le retable (L. 3,20 m), avec niche, est entouré de reliefs illustrant saint Pie V et la bataille de Lépante.

Fonts baptismaux (cl. 16)

date : vers 1700 (XIX^e siècle pour les deux têtes d'anges au sommet de la composition du retable)
matière : marbre



16

artiste : Dominique Fossati (?)
emplacement d'origine : 5^e chapelle droite (?)
emplacement actuel : 5^e chapelle droite
prix : inconnu.

Ils sont constitués d'une vasque à godrons, en forme de coquille, placée sur une console à volutes. Une niche en plein cintre ornée d'une double coquille et d'un fronton (têtes d'angelots) encadre l'ensemble. Un vase surmonté d'une pomme de pin, avec armoiries, est sculpté.

Bénitiers (cl. 17)

datation : vers 1750
matière : marbres polychromes (brocatelle d'Espagne, bardille)
artiste : Dominique Fossaty (?), marbrier
emplacement d'origine : de part et



17

d'autre de l'entrée principale
emplacement actuel : idem
prix : inconnu.

Deux vasques en forme de coquille ornées d'anges tenant un cartouche, avec l'insigne des Récollets : les bras croisés et la croix.

Marseille, église des Récollettes

Au XVIII^e siècle, la communauté des Récollettes fait bâtir de nouveaux bâtiments et une église, sous la direction de l'architecte Charles Gérard. De nombreuses personnes sont employées sur ce chantier. Joseph Pastouret, maître menuisier, est chargé de la porte d'entrée, de trois tombeaux d'autel, de sculptures

sur le maître-autel, des confessionnaux, de la statue de *Saint François*, sur la porte d'entrée. Salvator Tancy, sculpteur, est chargé des sculptures de la façade. Galiano Manesculchi, marbrier, réalise les bénitiers et le pavage de marbre, et Pierre Duplessis, marbrier, les tombeaux de l'église. Sont également présents sur ce chantier, les sculpteurs Bosq, Meziere, Chay ou encore Rimbaud. Les religieuses avaient auparavant chargées Albert Duparc du maître-autel de leur église, sculpté en bois doré et peinture de faux-marbre et Jean-Baptiste Onillon de la chaire à prêcher (AD BDR, 74 H 6 et 19). L'église est consacrée le 31 janvier 1742 sous le vocable de saint Henri. En 1778, les Récollettes sont reçues au monastère de Sainte-Claire et font reconstruire une église, consacrée en 1783.

Marseille, paroisse Saint-Ferréol

Fonts-baptismaux

datation : vers 1740
matière : stuc et carton
artiste : Jean-Michel Verdiguier, sculpteur (?)
emplacement d'origine : 4^e chapelle gauche
emplacement actuel : inconnu
prix : inconnu.

Ces fonts-baptismaux étaient encadrés par un retable orné d'une gloire et d'un tableau de Beaufort.

- Source manuscrite
BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f^o 48.
- Source imprimée
J.-B. Grosson, 1772, p. 67.

Marseille, chapelle Saint-Hommebon

Cette chapelle est entièrement reconstruite en 1684. Les inventaires révolutionnaires (AD BDR, L 84, n^o 46) mentionnent sept autels, dont le maître-autel en marbre, tous ornés d'un tableau.

Maître-autel

datation : vers 1755
matière : marbre
artiste : inconnu
emplacement d'origine : chœur
emplacement actuel : église Saint-Loup (?)
prix : inconnu.

- Source manuscrite
AD BDR, 47 H 1, f^o 33, registre des dépenses, 12 oct. 1753.
- Bibliographie
H. Jaubert, 1888, p. 23.

Chaire à prêcher

Elle aurait été donné en 1803 à l'église des Augustins : cf. catalogue, Marseille, église des Augustins-Saint-Ferréol.

Marseille, église Saint-Laurent

Baldaqin du maître-autel

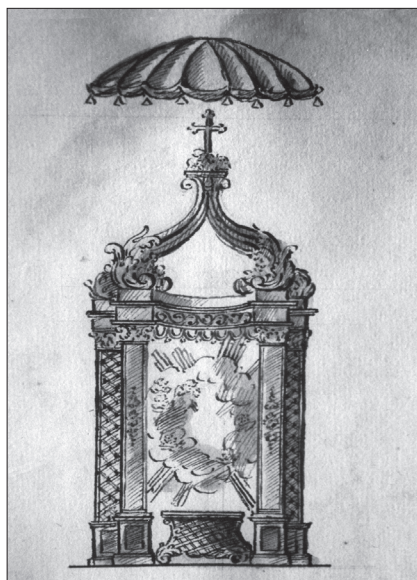
datation : 1705
matière : bois
artiste : Albert Duparc, sculpteur
emplacement d'origine : chœur
emplacement actuel : inconnu
prix : 165 livres

- Source manuscrite
AD BDR, 357 E 194, f^o 475v^o, prix-fait du 14 sept. 1705.

Baldaquin du maître-autel (cl. 18)

datation : 1759
matière : fer forgé
artiste : Henri Colson, ferronnier
emplacement d'origine : chœur
emplacement actuel : inconnu
prix : inconnu

- Source manuscrite
BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f^o 45-46.
- Source iconographique
BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, pl. 63, « Baldaquin de fer, placé au Maître Autel de la paroisse St Laurent, exécuté par Colson ».



18

- Illustration
Promenades archéologiques à travers Marseille, Marseille, s. d., p. 64.
- Bibliographie
G. Reynaud, 1984, p. 207.

Retable de Saint-Elme

datation : 1748/51
matière : marbres polychromes
artiste : Dominique Fossati, marbrier (?)
emplacement d'origine : chapelle de Saint-Elme
emplacement actuel : inconnu
prix : 1 200 livres pour l'autel.

Entre 1748 et 1751, une succession de travaux aboutissent à la mise en place d'un retable encadrant une toile de Barthélémy Chasse (1713).

- Source manuscrite
AMM, 1 GG 71, f^o 78, 82 et 86, Livre de la Luminaire Saint-Elme, dépenses, 2 juin 1748 et année 1749.
- Bibliographie
Notice historique sur l'église et la paroisse Saint-Laurent, Chauffard, Marseille, 1878 ; B. Feret, 1993, p. 119.

Fonts-Baptismaux (cl. 19)

datation : 1748
matière : marbres polychromes
artiste : Dominique Fossati, marbrier
emplacement d'origine : église Saint-Laurent
emplacement actuel : église de la Mission de France
prix : inconnu

- Source manuscrite
AMM, GG 71, f^o 78, 82, 86, Livre de la luminaire Saint-Elme.
- Bibliographie
B. Feret, 1993, p. 119.

Marseille, église Saint-Martin

Maître-autel (cl. 20)

datation : 1744/46
matière : marbres polychromes (Jaune de Sicile, brocatelle d'Espagne, brèche violette de Serravezza) et bronze doré
artiste : Antoine Duparc, sculpteur
emplacement actuel : inconnu, fragments dans les réserves des musées de Marseille (anges)
prix : 6 500 livres



19

On accédait à l'autel par trois degrés en marbre (le dernier en plate-forme était ornée de « compartiments »). La cuve galbée et moulurée supportait trois gradins formant un « arrière-corps ». Le tabernacle était orné de visages de *putti*, et sa porte d'un bas-relief en bronze doré (*Elie recevant le pain des mains d'un ange*). Une gloire (h. environ 0,75 m), avec anges et *putti*, et un baldaquin complétaient l'ensemble.



20

- Sources manuscrites
AD BDR, 360 E 162, f° 218v°-224v°, prix-fait, 20 janv. 1746, rapportant le prix-fait du 14 janv. 1744; BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f° 37.
- Bibliographie
J. Louche, 1871, p. 39; J. Billioud, nov.-déc. 1936, p. 179.
- Illustrations
BMM, photos Gaudemaris, MPDP, B 3103, B 3745 (1 et 3), B 3750 (2), B 3747, B 3746 (1 et 2); M. d'Histoire de Marseille, fond Terris, photos XIX^e siècle.

Retable

datation : 1691
matière : bois doré
artiste : Albert Duparc, sculpteur
emplacement d'origine : chapelle Notre-Dame de Bon-Voyage
emplacement actuel : inconnu
prix : 500 livres

Le prix-fait décrit une cuve encadrée par deux crédences, et trois « chassis » formant un fond d'autel (un principal pour l'autel et deux plus petits pour les crédences), ornée de six chandeliers, une croix et six vases.

- Source manuscrite
AD BDR, 364 E 295, f° 69-70, prix-fait, 31 janv. 1691.

Chaire à prêcher

datation : vers 1746
matière : bois
artistes : Gérard Vallet, menuisier, Antoine Duparc, sculpteur (?)
emplacement d'origine : 4^e pilier droit
emplacement actuel : inconnu (éléments déposés au musée du Vieux-Marseille : culots avec anges)
prix : inconnu.

- Sources manuscrites
AD BDR, 360 E 162, f°218v°-224v°, contestation du prix-fait, 7 mars 1746; BMM, Ms 2101, Michel de Léon, 1778, f° 37.
- Bibliographie
J. Billioud, nov.-déc. 1936, p. 179.
- Illustration
Marin de Carranrais, *Notre vieille église de Saint-Martin et la rue Colbert*, Marseille, 1883. (dessin de Marius Fabre, « Vue prise intérieure de la porte donnant sur la place »).

Marseille, église du couvent Saint-Sauveur

Mobilier du chœur

datation : 1740
matière : bois (noyer, bois de Flandres, chêne), bois doré et polychrome
artiste : Jean-Baptiste Guerillon, menuisier
emplacement d'origine : chœur
emplacement actuel : inconnu
prix : 3 000 livres.

Il s'agissait d'un ensemble comprenant les stalles avec la stalle privilégiée de l'abbesse moulurée et sculptée, un prie-dieu avec petites armoires, un lutrin avec armoires à la base et sur roulettes.

- Source manuscrite
AD BDR, 61 H 63, prix-fait, 24 mars 1740.

Maître-autel

datation : 1752
matière : marbres polychromes
artiste : Pierre Montedony, marbrier
emplacement d'origine : chœur
emplacement actuel : inconnu
prix : 3 500 livres.

En 1751, le chœur est orné de peintures en faux-marbre et l'année suivante est mis en place un autel avec tabernacle, surmonté d'un groupe en ronde bosse : deux anges adorateurs avec nuages et *putti*.

En 1777, avec la suppression du monastère des Récollettes, les biens de ce couvent lui sont attachés et les religieuses de Saint-Sauveur quittent leur ancien monastère pour celui des Récollettes, restauré et agrandi. Elles apportent quelques modifications dans la décoration et Christophe Fossati est chargé d'organiser le chœur, « en un mot de le ranger avec tout le bon goût ». Pierre Montedony succède à Christophe Fossati et termine de paver l'église de marbre, installe des bénitiers, des consoles ainsi qu'une fontaine.

■ Source manuscrite

AD BDR, 61 H 63, prix-fait, 4 fév. 1752; AD BDR 61 H 62, « Comptes des bâtiments neuf », f° 18.

Marseille, église des Trinitaires déchaux

Mobilier de chœur

datation : 1731

matière : bois doré, peinture de faux-marbre, ferronnerie, plâtre

artistes : Étienne Coste, menuisier (pour les boiseries)

emplacement actuel : inconnu

prix : autel, 330 livres; boiseries, 208 livres 15 sols; balustrade : 227 livres 2 sols.

■ Sources manuscrites

AD BDR, 54 H 4, f°49v°-53, registre des dépenses, 18 avr. 1731; AD BDR, 54 H 7, registre des dépenses, 20 mai 1734; AD BDR, 54 H 11, f° 200, registre des dépenses, 19 avril 1758.

Chaire à prêcher

datation : 1731/46

matière : noyer

artiste : un menuisier et un sculpteur inconnus

emplacement d'origine : sur un pilier droit

emplacement actuel : inconnu

prix : 297 livres

■ Sources manuscrites

AD BDR, 54 H 4, f°50, 69, registre des dépenses, 18 avr. 1731 et 30 avr. 1746; AD BDR, 54 H 7, registre des dépenses, 1733-34; AD BDR, 54 H 11, f° 230, « État de maison », 1761.

Bénitiers

datation : 1764

matière : marbre

artiste : inconnu

emplacement : de part et d'autre de l'entrée de l'église

emplacement actuel : inconnu ou église de La Palud (?)

prix : 21 livres

■ Sources manuscrites

AD BDR, 54 H 11, f° 246, « État de maison », 1764.

■ Bibliographie

E. Duprat, 1922, p. 299-300.

Marseille, église des Trinitaires réformés

Retable

datation : 1721

matière : bois

artiste : inconnu

emplacement d'origine : chapelle Saint-Roch

emplacement actuel : inconnu
prix : inconnu.

- Source manuscrite
AD BDR, 50 H 7, f^o 96v^o, délibération capitulaire, 6 août 1708.

Chœur

datation : 1735/52
artistes : Gaspard Février, serrurier (balustrade), Capelle, architecte (dessin), Pierre Montedony, marbrier (autel), Louis Blanc, menuisier (boiseries)
emplacement actuel : inconnu
prix : autel, 3 500 livres; boiseries, 2 000 livres.

- Sources manuscrites
AD BDR, 50 H 8, f^o11, 41, 48v^o, délibérations capitulaires, 20 oct. 1735, 18 août et 6 nov. 1746, 20 sept. 1749.

Marseille, église du premier monastère de la Visitation

Tabernacle

datation : 1689
matière : marbre
artiste : Antoine Lombard, marbrier et stucateur
emplacement d'origine : maître-autel
emplacement actuel : inconnu
prix : 800 livres.

Le tabernacle était surmonté d'une exposition encadrée par deux anges adoreurs tenant un cierge. L'autel était encadré par des colonnes corinthiennes.

- Source manuscrite
AD BDR, 29 H 4, f^o 1, prix-fait, 19 mai 1689.

- Bibliographie
E. Perrier, 1900, p. 10.

Marseille, chapelle du château Borely

Autel

datation : vers 1760
matière : marbre
artiste : Philippe del Valle, sculpteur
emplacement : au centre de la chapelle
prix : inconnu.

Il s'agit d'un autel droit, orné sur sa face d'un bas-relief (*La mise au tombeau*), placé au centre de la chapelle dont les murs sont ornés de pilastres de marbre vert veiné de blanc, couronnés de chapiteaux de bois dorés. La maquette de l'autel (h. 21 cm; L. 34 cm) a été achetée en vente publique en 1962 (musée Borely, inv. 9464)

- Bibliographie
Les Borely. Une famille. Une demeure, catalogue exposition, Château Borely, Marseille, s. d. (vers 1980), p. 47.

Aix, église des Grands-Augustins

Maître-autel

datation : dorure en 1780
matière : bois
artiste : André Choquet, doreur
emplacement d'origine : chœur (provenant de l'église des Minimes)
emplacement actuel : église du Puy-Sainte-Réparate (?)
prix : acheté 900 livres par les Grands Augustins en 1780; 1 200 livres pour la dorure en 1780.

Répertoire

Le maître-autel du Puy-Sainte-Réparate (L. env. 2,30 m) proviendrait des Grands-Augustins d'Aix. Il porte l'inscription : « L'an 1708 sous le rectorat de Messire Joseph-François de Gallice, conseiller en Parlement, cet autel a été fait par Claude Routier, sculpteur de cette ville et doré par François Charpentier ». Il s'agit d'un retable monumental orné d'épis, de pampres de vignes, de putti, d'une gloire entourant un petit tableau de la *Vierge*. Les ailes latérales du retable servent de cadre à des bustes d'évêque

■ Sources manuscrites

AD BDR, 4 H 3, délibérations capitulaires, 4 mars 1780, 4 mai 1780, reçus, 30 sept. 1780 et 24 avr. 1781 ; AD BDR, 30 H 2, f° 218v°, délibérations capitulaires, 12 mars 1780.

■ Bibliographie

J.-J. Gloton, 1979, t. 2, p. 247.

Chaire à prêcher

Elle serait également conservée dans l'église du Puy-Sainte-Réparate et date des années 1700/10.

■ Bibliographie

Constantin, 1890, p. 22 ; J.-J. Gloton, 1979, t. 2, p. 247.

Aix, église des Capucins, hôpital Saint-Jacques

Retable

datation : vers 1700
matière : bois peint et doré (les ornements)
artiste : inconnu
emplacement d'origine : inconnu
emplacement actuel : mur du fond du sanctuaire
prix : inconnu.

Ce retable (L. env. 4 m ; h. env. 8 m) encadre une toile, *l'Assomption*, par Simon Vouet, ainsi que deux autres toiles *Saint Augustin* et *Saint Jean* par Jean Daret, avec leurs noms inscrits en doré sur la boiserie. Les boiseries sont ornées de compositions de coquilles, de volutes, de feuilles d'acanthé, de guirlandes de fleurs et de lambrequins.

■ Bibliographie

A. Pascal, 1922, p. 80.

Autel

datation : vers 1740
matière : bois sculpté, peint et doré
artiste : inconnu
emplacement d'origine : inconnu
emplacement actuel : entre la grille de communion et l'autel majeur
prix : inconnu.

La cuve (L. 2 m ; h. 0,85 m) est ornée d'un décor de treillis guilloché et d'un bas-relief dans une coquille : *l'Agneau*.

Autel

datation : vers 1750
matière : marbres polychromes (Petit Antique, brocatelle d'Espagne)
artiste : Jean-Panrace Chastel (?)
emplacement d'origine : inconnu
emplacement actuel : 2^e chapelle à droite
prix : inconnu.

La cuve (L. env. 1,90 m) est ornée d'un bas-relief dans une coquille : *l'Assomption*.

■ Bibliographie

S. Conard, 1973, p. 100-101.

Aix, église des Grands

Carmes (cl. 21)

Monument funéraire des Thomas

datation : 1739

matière : marbre

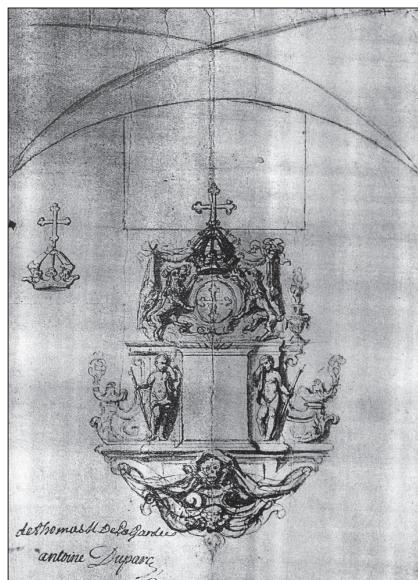
artiste : Antoine Duparc, sculpteur

emplacement d'origine : dans la chapelle
de la famille de Panis

emplacement actuel : inconnu

prix : 2 000 livres

C'était un mausolée (h. environ 1,70 m) constitué de pilastres et de deux urnes en portor. En avant, deux statues en ronde bosse : la *Justice* et la *Prudence*. Dans la partie supérieure était sculpté un écusson de marbre blanc avec les armoiries des



21

Thomas et leur devise en lettres dorées :
« *Godefredus Apicem mihi dedit* ».

Épitaphe : « *Piis manibus illustrissimi ac nobilissimi viri D. Augusti de Thomas, Marchionis de la Garde lez Grasse : hic jacet Augustus regali e sanguine Thomas. Obiit die 23 Aprilis anno* ». Traduction : « Godefroid m'a donné un fleuron. Aux pieuses Mânes du très illustre et très noble D. Auguste de Thomas, des marches de la Garde lez Grasse : ci-gît Auguste de Thomas de sang royal. Il est mort le 23 avril 1698. »

■ Source manuscrite

BMA, Ms 862 (1036), Fauris de Saint-Vincens, *Mémoire sur les monuments, tableaux, statues les plus remarquables de la ville d'Aix, fait au mois de janvier 1790*, f^o 44.

■ Source iconographique

Arch. privées, Panis-Passis, château de Villeneuve-Loubet, projet pour le mausolée de Thomas (actuellement introuvable).

■ Bibliographie

J. Billioud, nov.-déc. 1936, p. 177.

Aix, chapelle des

Carmélites (cl. 22)

Maître-autel

datation : vers 1703

matière : marbre et stuc

artistes : Thomas Veyrier, architecte ;
Lazare et Félix Veyrier, sculpteurs (?)
ou Joseph Lieutaud (?)

emplacement d'origine : en avant de la
grande arcade du chœur

emplacement actuel : en grande partie
disparu : tabernacle à Saint-Sauveur,
bas-reliefs *Communion de la Madeleine*
et *Ravissement de la Madeleine* au
musée des Tapisseries, Aix.

Répertoire

Cet autel (h. environ 6,70 m ; l. environ 3,20 m) avait un tabernacle circulaire surmonté d'un crucifix et encadré par deux anges adorateurs. La base des colonnes était ornée de bas-reliefs sur le thème de la Madeleine. Sur l'entablement, des anges tenaient un cartouche avec un cœur percé d'une flèche, surmonté par deux anges tenant un crucifix.

■ Sources manuscrites

AD BDR, 308 E 1480, f° 876, quittance du 28 fév. 1703 ; BMA, Ms 862 (1036), Fauris de Saint-Vincens, *Mémoire sur les monuments..., fait au mois de janvier 1790*, f° 47.

■ Source iconographique

BMA, Est. A.49, dessin de Juramy,

« maître-autel de l'église des Carmélites, Aix », 1791.

■ Bibliographie

Giraud, 1863, p. 7 ; J. Boyer, 1972, p. 192-193 ; J.-J. Gloton, 1979, t. 2, p. 355.

Aix, église des Jésuites

Chaire à prêcher (cl. 23)

datation : 1700

matière : bois doré

réalisateur : Rambaud, sculpteur (Jean-Claude Rambot ?)

emplacement d'origine : adossée à un pilier

emplacement actuel : inconnu

prix : inconnu.

Il s'agissait d'une cuve hexagonale, moulurée, avec un cul de lampe à arêtières et le couronnement de l'abat-voix surmonté d'un médaillon.

■ Source imprimée

E. Méchin, 1890, t. 3, p. 141-200.

■ Source iconographique

BMA, Est. B.27, « Vue de l'assemblée du clergé, de la noblesse et du Tiers État dans l'église Saint-Louis à Aix-en-Provence », fin XVIII^e siècle.

■ Bibliographie

J. Boyer, 1972, p. 155 et 167 ; J.-J. Gloton, 1979, t. 2, p. 379-380 ; B. Jestaz, 1988, p. 129-133.

Maître-autel

datation : 1753/56

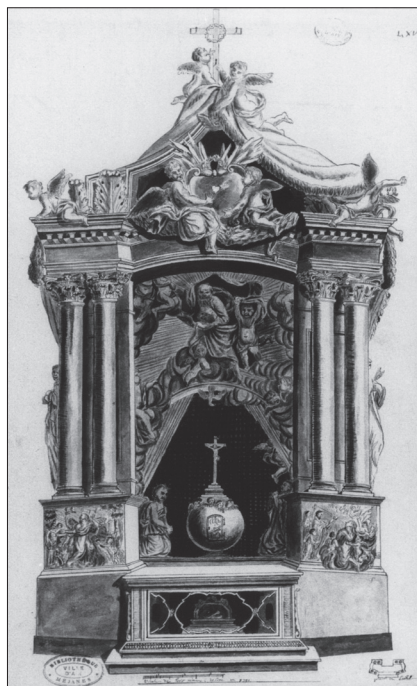
matière : marbre

artiste : atelier marseillais

emplacement actuel : église de Pertuis (?)

prix : inconnu.

Il s'agissait d'un autel à baldaquin, supporté par huit colonnes. La perspective





23

peinte en 1698 par Jean-Claude Cundier est alors couverte.

- Source imprimée
E. Méchin, 1890, t. 3, p. 144.
- Bibliographie
J. Boyer, 1972, p. 167.

Aix, église des Minimes

Maître-autel

datation : 1772
matière : marbres polychromes
artistes : Regnier et Clément, marbriers
emplacement d'origine : chœur
emplacement actuel : inconnu
prix : 2 150 livres.

Dans les années 1770, les religieux vendent deux autels : l'un à la commune de Mesel, dans les Alpes et l'autre, construit quelques années auparavant, aux Grands Augustins d'Aix. Ils commandent alors un maître autel à des marbriers marseillais.

- Sources manuscrites
AD BDR, 30 H 2, délibérations capitulaires, f^o 27v^o-28, 24 nov. 1771 ; f^o 32, 1 juil. 1773 ; f^o 33v^o, 28 oct. 1773.

Monument funéraire du marquis d'Argens (cl. 24)

datation : 1774/75
matière : marbre
artiste : Charles-Antoine Bridan
emplacement d'origine : 3^e chapelle gauche
emplacement actuel : en partie au musée Granet

Ce mausolée (h. 1,95 m ; L. 1,03 m ; P. 0,35 m) est formé d'un socle important sur lequel est gravé une épitaphe (« *À l'éternelle mémoire de haut et puissant seigneur Jean Baptiste de Boyer, chevalier, marquis d'Argens, chambellan de Frédéric le Grand, roi de Pruce, qui lui a fait élever ce mausolée comme un monument éternel de bienveillance et de l'estime dont il l'honore* ») surmontée des armoiries. Sur la base sont sculptés des attributs relatifs à la vie du marquis :



24

des livres, la balance, la clef, un miroir dans lequel se reflète un serpent. Un personnage féminin ailé, l'*Immortalité*, tient d'une main une couronne et de l'autre s'appuie sur un portrait en relief posé sur un autel circulaire à l'antique. Au fond domine une pyramide surmontée d'un vase cinéraire encadré par deux branches de cyprès.

- Sources manuscrites
Livret du Salon de 1775, p. 34-36; La Roque (de), 1783, p. 237; Achard, 1787, t. 3, p. 128; J.-B. Porte, 1791, p. 214; Moszinsky, 1930, p. 58-59.
- Sources iconographiques
BMA, B. 44, « Mausolée du marquis d'Argens dans l'église des Minimes

à Aix », vers 1775; Est. B. 45, dessin préparatoire pour le mausolée du marquis d'Argens, vers 1775.

- Bibliographie
F. Roux-Alpheran, 1846, t. 1, p. 40, t. 2, p. 457; H. Gibert, 1882, p. 287-289; E. Marbot, 1904, p. 385; F. Guillibert, 1909, p. 5 et 7-10; F. Souchal, 1967, p. 304 et 348; S. Conard, 1973, p. 85-86; A. Maral, 2003, p. 66-68.

Aix, église de l'Observance

Le mobilier de cette église, détruite à la Révolution, est peu connu. Fauris de Saint-Vincens cite sa chaire (B. Méjanès, Ms 862, Fauris de Saint-Vincens, f° 29) et des documents d'archives permettent de savoir qu'Henri Raynaud d'Albertas, premier président à la Cour des Comptes fit une fondation dans cette église en 1715 et qu'en 1723, un tombeau en marbre y est installé pour lui et ses descendants (AD BDR 35 H 1, f° 88v°). Elles mentionnent également Louis de Pontevés, ministre provincial de la province Saint-Louis, qui effectue de nombreuses réparations dans l'église et commande une urne dorée pour le maître-autel en 1725.

Aix, église des Prêcheurs, La Madeleine

Dessin d'autel

datation : 1711
 artiste : inconnu
 emplacement actuel : Aix, M. Arbaud, inv. Vi. I. 19 (actuellement disparu, reproduit dans Gloton, 1979, pl. CLXXXVI, n° 784).

Ce projet pour l'église des Prêcheurs présente un autel surmonté des *Vertus théologiques* en ronde-bosse et encadré

par six colonnes en hémicycle formant un baldaquin.

- Bibliographie
J.-J. Gloton, 1979, p. 389.

Dessin d'autel

datation : vers 1715
artiste : Claude Routier (?)
emplacement actuel : Aix, M. Arbaud,
inv. Vi. I. 19 (actuellement disparu).

« n° 143, retable d'autel fait à la chapelle de la Sainte-Vierge aux Dominicains par Claude Routier, sculpteur, aujourd'hui paroisse de la Magdelaine ».

- Bibliographie
J.-J. Gloton, 1979, p. 399, note 159.

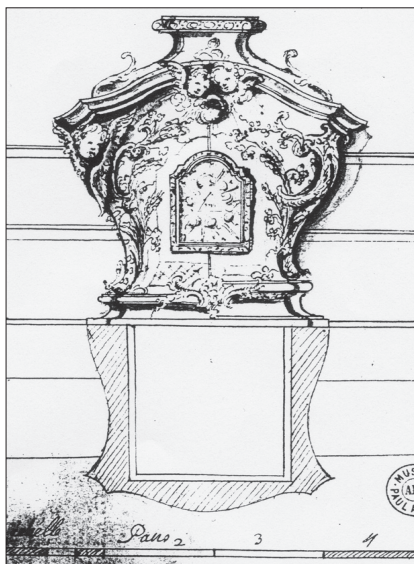


25

Retable de Notre-Dame de Grâce (cl. 25)

datation : vers 1750, ajouts au XIX^e siècle
(visages d'anges sur le tombeau, la porte et les anges du tabernacle)
matière : marbres polychromes (brèche de Sicile, brèche violette de Serravezza, brocatelle d'Espagne, Petit Antique)
artiste : inconnu
emplacement d'origine : bas-côté gauche (?)
emplacement actuel : bas-côté gauche
prix : inconnu.

Il s'agit d'une cuve galbée (L. 1,76 m) ornée d'un cartouche asymétrique, formé de coquilles, de fleurs et de feuilles de vignes.



26

Dessin de tabernacle (cl. 26)

datation : vers 1760
artiste : Jacques
emplacement actuel : Aix, M. Arbaud,
inv. Vi. I. 19.

Ce dessin (h. 26 cm ; l. 17) constitue un projet pour l'église des Prêcheurs (?). « Le prix est de 48 livres, vous choisirez de deux celui qui / vous fera plaisir à l'egar des tete de chérubein, nous / en pouvons metre qune de chaque coté ou à lieu de metre / sur le cote nou le metron au le milieu. S. Jacques ».

Autel

datation : 1770 (très remanié au XIX^e siècle)
 matière : marbres polychromes (brèche de Sicile, brèche violette de Serravezza, brocatelle d'Espagne, Petit Antique)
 artiste : inconnu
 emplacement d'origine : église paroissiale de la Madeleine (?)
 emplacement actuel : bas-côté droit
 prix : inconnu.

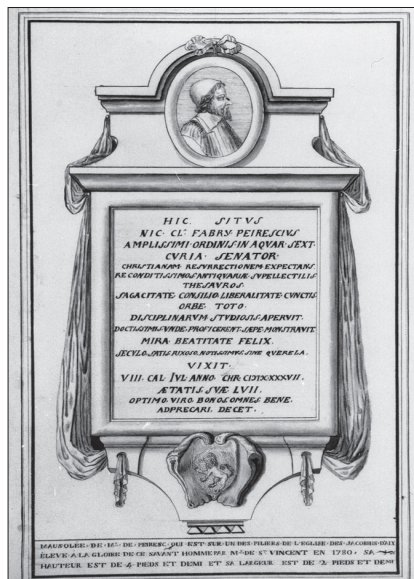
C'est un autel avec pilastres et un tabernacle orné d'anges.

- Bibliographie
 S. Conard, 1973, p. 95-97.

Monument Peiresc (cl. 27)

datation : vers 1778
 matière : pierre et marbre
 artiste : Jean-Pancrease Chastel,
 sculpteur
 emplacement d'origine : chapelle des Fabri
 emplacement actuel : cathédrale Saint-Sauveur, sauf plaque de marbre au musée Granet
 prix : inconnu.

Ce monument (h. 2 m ; L. 1 m) est constitué d'une épitaphe surmontée d'un médaillon représentant le profil de Peiresc : « *Hic situs est / Nic. Cl. Fabri Peirescius / Aquensis senator / Christianam resurrectionem expectans /*



27

Reconditissimos antiquariae / Suppellectilis thesauris / Sagacitate, consilio, libertate cunctis / Orbe toto / Disciplinarum studiosis aperuit / Doctissimis unde proficerent saepe monstravit / Mira bêtitate felix / saeculo satis rixoso notissimus sine querela / Vixit / VIII Kal. Jul. Anno Chr. MDCXXXVII / Aetatis suae LVII / Optimo viro bonos omnes bene / Adprecaei decet ». Traduction : « Ci git dans l'attente de la résurrection Nicolas Claude Fabri Peiresc, conseiller au Parlement d'Aix, par ses lumières, ses conseils et ses largesses, il ouvrit aux amateurs des sciences et des arts de toute la terre, les trésors les plus cachés de l'antiquité ; souvent, même, il indiqua aux plus doctes, les moyens de le devenir davantage. Quoique très connu, il jouit dans un siècle assez difficile du bonheur bien rare, de vivre en paix avec chacun. Il mourut le 29 juin 1637, âgé de 57 ans. Tous les gens de bien doivent prier pour cet homme excellent ». Une

autre inscription indique la translation de M. de Saint-Vincens fils, de l'église des Prêcheurs à la cathédrale : « *Ubi H. Gasp. Guarda Vincius / hideratorum in provincia / seculo XVI prefectus / ibi nunc / monumentum Peirescio / dicatum / quod pene dirutum restituit / IVI. II. Fp. Pauli filius / et in hanc basilicam / ex aedibus S. Dominici / transferri / curavit* ». Traduction : « Où était le tombeau de Gaspard de Vins, chef des ligueurs de Provence dans le XVI^e siècle, on voit aujourd'hui le monument qui fut consacré à Peiresc, par Jules-François Fauris de Saint-Vincens. Il a été réparé par son fils qui l'a fait transporter de l'église des Dominicains dans celle de Saint-Sauveur ».

- Source manuscrite
BMA, Ms 862 (1036), Fauris de Saint-Vincens, « Mémoire sur les Monuments... fait au mois de janvier 1790 », f^o 49.
- Source iconographique
BMA, « Mausolée de M. de Peiresc », fin XVIII^e siècle, non côté.
- Bibliographie
J. Mille, 1883, p. 176 ; S. Conard, 1973, p. 83-85.

Aix, chapelle de la Pureté

Chaire à prêcher

datation : 1727
matière : inconnue
artiste : Maucord-Lange, sculpteur
emplacement d'origine : nef
emplacement actuel : inconnu
prix : reçu de 120 livres

- Source manuscrite
AD BDR Aix, 9 E 8 (liasse non foliotée), reçu d'une somme de la chaire, 30 juin 1727.
- Bibliographie
J. Boyer, 1972, p. 47.

Aix, église du Saint-Esprit

Stalles

datation : vers 1720
matière : bois
artiste : inconnu
emplacement d'origine : inconnu
emplacement actuel : derrière le maître-autel
prix : inconnu

Autel

datation : vers 1720
matière : marbres polychromes (brèche violette de Serravezza, Jaune de Brignoles, brèche de Sicile)
artiste : inconnu
emplacement d'origine : chapelle des Grands Carmes (?)
emplacement actuel : 3^e travée du bas-côté gauche
prix : inconnu

La cuve moulurée (L. 2,40 m ; h. 1 m) sert de support à un bas-relief : *Saint Simon Stock recevant le scapulaire des mains de la Vierge*.

Bénitiers

datation : 1726/27
matière : marbre
artiste : Veyrier, sculpteur (Thomas?)
emplacement : fond de la nef
prix : 40 livres

- Sources manuscrites
AMA, CC 752, f^o 619, dépenses, 14 mai 1726 ; f^o 628, acompte du 30 avril 1727.
- Bibliographie
J. Boyer, 1972, p. 230.



28

Autel (cl. 28)

datation : cuve vers 1740; tabernacle vers 1770/80

matière : marbres polychromes (Jaune de Sienne, brocatelle d'Espagne)

artiste : inconnu

emplacement d'origine : inconnu

emplacement actuel : 4^e travée du bas-côté gauche

prix : inconnu

La cuve galbée (L. 2,50 m; h. 1 m) est ornée d'un cartouche central encadrant deux « M », bordé par une fine bande de marbre jaune. Le tabernacle est polygonal droit orné de pilastres et d'une guirlande de feuilles.

Chaire à prêcher (cl. 29)

datation : 1740 pour l'abat-voix et le dossier; 1763 pour la cuve et l'escalier

matière : marbres polychromes (brocatelle d'Espagne, Petit Antique, Levanto Rouge, Campan Rubanné, Incarnat du Languedoc), bois, ferronnerie

artiste : Esprit Routier, sculpteur sur bois
emplacement : troisième pilier, gauche
prix : inconnu



29

Seuls l'abat-voix et le dorsal encadré de feuilles de palmiers appartiennent à la chaire commandée en 1740. La cuve ornée d'un décor de marqueterie de marbres polychromes et sa rampe d'accès sont postérieurs d'une vingtaine d'années comme en témoigne l'inscription : « Bonnaud tailleur a fait ce don. 1763 ».

■ Sources manuscrites

AD BDR, 1 Q 383, inventaire révolutionnaire, an 3; AMA CC 778, f° 504, quittance, 13 juil. 1740.

■ Source iconographique

BMA, Est. A 19, « Intérieur de l'église du St Esprit », fin du XVIII^e siècle.

■ Bibliographie

H. Gibert, 1891, p. 31; A. et M. Villard, 1970, p. 39; J. Boyer, 1972, p. 234.



30a

Maître-autel (cl. 30a et 30b)

date : 1787

matière : marbres polychromes (Petit Antique, brèche du Tholonet) et stucs

artiste : Jean-Baptiste Casella, marbrier

emplacement : chœur

prix : inconnu

La cuve droite (L. 2,95 m) est surmontée d'un imposant baldaquin ouvert dont la lourde draperie retombe sur un entablement porté par six colonnes en demi-cercle.

■ Sources manuscrites

AD BDR, 1 Q 383, inventaire révolutionnaire, an 3; AMA, BB 107, f° 226, délibérations; AMA, LL 80, f° 37v°-38v°, délibération, 16 sept. 1793 (mentionnant la convention du 24 juin 1787); BMA, Ms 862 (1036), Fauris de Saint-Vincens, 1790, f°38.

■ Sources iconographiques

BMA, Est. A 19, « Intérieur de l'église du St Esprit », fin XVIII^e siècle; Aix Musée Paul Arbaud, Vi. I. 15, projet



30b

pour le maître-autel par Auguste Ramel, 1760/70.

- Bibliographie
J. Boyer, 1972, p. 234.

Aix, église Saint-Jean-Baptiste du Faubourg

Maître-autel

date : 1759, tabernacle en 1767

matière : marbres polychromes (Petit Antique, Jaune de Sienne, brèche violette de Serravezza)

artistes : Jean-Baptiste Casella marbrier pour l'autel, Girolamo Piccioli et Domenico Magnani marbriers pour le tabernacle

emplacement : chœur

prix : 1 200 livres et 900 livres pour le tabernacle et la gloire

Il s'agit d'un autel monumental (L. cuve 2,88 m, L. retable 3,30 m) orné d'un cartouche asymétrique, ailé

- Sources manuscrites
AMA, GG 143, prix-fait du 17 juil. 1767 ; AMA, GG 156, prix-fait, 11 janv. 1759 et quittances, 14 avril 1759 et 6 mai 1759.
- Bibliographie
J. Boyer, 1972, p. 202

Chaire à prêcher (cl. 31)

datation : 1704/18

matière : noyer

artiste : Jean-Baptiste Rambot, sculpteur, puis sculpteur inconnu

emplacement : 2^e pilier gauche

prix : inconnu

Cette chaire fit l'objet d'un procès entre le sculpteur Jean-Baptiste Rambot et les Doctrinaires. Elle fut cependant mise

en place en 1718. Sa cuve est ornée des figures en ronde-bosse, assises : les saints *Augustin, Grégoire, Ambroise, Jérôme* (volée), docteurs de l'Église, et des bas-reliefs : la *Transfiguration*, les *Évangélistes* écrivant et la *Prédication de saint Paul*. Sur le dorsal plat : *l'Ange du Jugement sonnant de la trompette*. Sur l'abat-voix : la figure en ronde-bosse de *Saint Jean-Baptiste*.

- Sources manuscrites
AMA, GG 144, prix-fait, 9 oct. 1704, prix-fait, 21 oct. 1705. Pour le procès, consulter le reste du dossier.
- Source iconographique
AMA, GG 144, dessin de l'escalier de la chaire, 21 août 1705.
- Bibliographie
J. Boyer, 1972, p. 194 ; J.-J. Gloton, 1979, t. 2, p. 380.



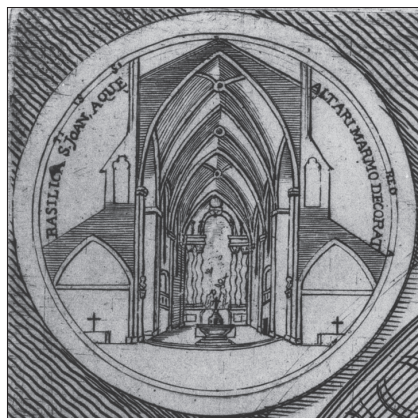
Stalles

datation : XVIII^e siècle
 matière : noyer
 artiste : inconnu
 emplacement d'origine : chœur
 emplacement actuel : collatéral droit
 prix : inconnu

Aix, Saint-Jean de Malte

Maître-autel (cl. 32)

datation : vers 1682/98
 matière : marbres polychromes (le « Trets », brèche de Serravezza, le « Narbonne »)
 artistes : Christophe Veyrier puis Thomas Veyrier puis Félix Veyrier, marbriers
 emplacement d'origine : chœur
 emplacement actuel : disparu sauf *Saint Jean-Baptiste enfant* (4^e chapelle gauche), la *Tête de St Jean-Baptiste* et *Jésus auquel un ange présente un calice* (5^e chapelle droite)
 prix : inconnu



32

Ce maître-autel était surmonté d'un groupe en ronde-bosse représentant *Saint Jean-Baptiste tenant un agneau* et orné de divers bas-reliefs. La table était soutenu par les quatre *Évangélistes*.

- Sources manuscrites
 AD BDR, 56 H 157, visite, 20 oct. 1696 ;
 AD BDR, 56 H 1172, « Rapport sur l'autel de marbre », 12 fév. 1698 ; AD BDR, 301 E 303 I, f^o 295v^o-296, déclaration, 5 mai 1689 ; f^o 317, déclaration, 12 mai 1689 ; f^o 787, prix-fait, 10 déc. 1689 ; AD BDR, 301 E 304 II, f^o 209v^o, promesses réciproques, 14 avr. 1692 ; AD BDR, 301 E 305, f^o 31v^o-32, quittance, 30 janv. 1694 ; AD BDR, 305 E 130 I, f^o 26, prix-fait pour la maquette, 23 janv. 1682 ; BMA, Ms 862 (1036), Fauris de Saint-Vincens, 1790, f^o 86-87.

- Sources iconographiques
 Aix B. Méjanes, Est. B 26, « Vue perspective de l'église de Saint-Jean », fin XVIII^e siècle ; Aix M. Arbaud, Portrait de Jean-Claude Viany, 1708, dans un des médaillons d'angle, représentation de l'abside avec cette inscription « *Altari marmo decorat* » ; Aix, M. Arbaud, Port, XVI.38, ancienne peinture murale, (cf. Chaumière 1901) ; coll. part. « Esquisse de la peinture murale et de l'autel », vers 1700 (cf. Chaumière 1901).

- Bibliographie
 J. Boyer, 1972, p. 96 ; J.-J. Gloton, 1979, t. 2, p. 247.

Chaire à prêcher

datation : 1691
 matière : bois doré
 artistes : Jean Theuro ou Toro, sculpteur, Joseph Daumas, menuisier
 emplacement d'origine : nef
 emplacement actuel : inconnu
 prix : inconnu

Répertoire

La cuve de cette chaire était animée par un bas-relief : *Saint Jean-Baptiste prêchant*.

■ Sources manuscrites

AD BDR, 56 H 157, visite du 20 oct. 1696; AD BDR, 301 E 304.I., f° 196, acompte, 13 mai 1691.

■ Sources iconographiques

BMA, Est. B.26., « Vue perspective de l'église de Saint-Jean », fin XVIII^e siècle; Marseille M. Grobet-Labadie, GL 1967, projet pour Saint-Jean-de-Malte (?), 1690/1700.

■ Bibliographie

F. Roux-Alphéran, 1846, p. 315-321; J. Boyer, 1972, p. 103; Y. Esquieu, 1988, p. 103-119.

Autel

date : 1710/20

matière : marbres polychromes (brocatelle d'Espagne)

artiste : inconnu

emplacement d'origine : inconnu

emplacement actuel : 2^e chapelle droite

prix : inconnu

La cuve (L. 2 m; h. 0,95 m) est animée par un cartouche avec au centre l'inscription « *Spes* ». Le tabernacle est droit et porte le triangle trinitaire.

Monument funéraire de Jean-Claude Viany

datation : vers 1726

matière : pierre de Calissane

artiste : Thomas Veyrier, sculpteur

emplacement : 3^e chapelle gauche

prix : inconnu

Il s'agit d'un buste (h. 0,70 m) représentant le prieur Jean-Claude Viany, portant des vêtements richement ornés et la croix de l'Ordre de Malte. Il est posé

sur une stèle en marbre portant cette inscription : « ILLE HIC EST / IN EFIGIE / R.I.C.P. / F. JOANNES CLAUDIUS VIANY / DOCTOR THEOLOGUS / SACRAE FACULTATIS AQUENSIS / DECANUS / MAGNIFICUS / HUIUS ECCLESIAE / PRIOR / PRAECEPTOR BAYONA / QUI / HANC BASILICAM / REGUM ET COMITUM NOSTRORUM / REGALI MUNIFICENTIA / ERECTAM / PARILI CULTU / INSTAURAVIT ABSOLUIT / DOMUMQUE PRIORALEM / BASILICAE DIGNITATE / RESPONDENTEM / AB IMO AD SUMMUM/COMPLEVIT/PRIORATUM ISPUM / COMMENDABILI STUDIO / EX DUPLO / AUXIT LOCUPLETAVIT / OBIT XVII KAL.APRIL.M.DCC.XXVI. / SEDIS SUAE LIX.AETAT.LXXXVIII. / PETRUSVIANY/PATRUOSUOMAGNO BENEMERITO / GRATITUDINIS ET PIETATIS / ERGO / POSUIT / CUM ANNUA IN PERPETUUM / HOC IN TEMPLO / SUPPLICI MEMORIA / P/ DE HAITZE / DEFUNCTI AMICUS XXX ANNORUM / MARMORIS LOCUTIONEM CONCINNATAM / T. VEYRIER SCULPSIT / ». Traduction : « Ici se trouve en effigie cet illustre R.I.P.C. [Révérend Père en Jésus Christ?] François Jean Claude Viany, docteur en théologie de la Faculté sacrée d'Aix, dizénier fastueux de cette église, autrefois précepteur à Bayonne, lui qui acheva les travaux et inaugura cette basilique, édifiée grâce à la générosité somptueuse et à parts égales, des rois et de nos comtes, lui qui fit construire en totalité, des fondations jusqu'au toit, la maison prieuré attenante à la prestigieuse basilique, lui qui doubla son priorat d'un zèle exemplaire en l'enrichissant de ses travaux, mourut le 17 des calendes d'avril 1726, la 59^e année de sa fonction et la 88^e de son âge. Pierre Viany, son oncle, fit donc placer cette effigie en signe de piété et de reconnaissance à l'égard d'une personne ayant rendu de si grands services. Avec mémoire invocatoire chaque année et

Histoires sacrées

Mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII^e siècle

pour toujours dans cette église, pour Pierre de Haitze, ami du défunt de trente années. T. Veyrier grava artistement dans le marbre cette inscription ».

■ Source manuscrite

BMA, Ms 862 (1036), Fauris de Saint-Vincens, 1790, f^o 87.

■ Source imprimée

Porte, 1791, p. 173.

■ Source iconographique

Aix M. Arbaud, Portrait de Jean-Claude Viany, « *Claude Bouys pinxit 1696, Jac. Coelemans Antverp. sculpsit Aquii Sextiis, 1708* ».

Autel (cl. 33)

datation : 1730/40

matière : marbres polychromes (brocatelle d'Espagne, brèche violette de Serravezza)



33

artiste : inconnu

emplacement d'origine : 4^e chapelle gauche

emplacement actuel : 4^e chapelle droite
prix : inconnu

La cuve (L. 2,30 m ; h. 1 m) est ornée d'un cartouche ailé. Le tabernacle est encadré par un motif de feuilles d'acanthes et de palmes en consoles.

Autel (cl. 34)

datation : vers 1770

matière : bois peint et doré

artiste : inconnu

emplacement d'origine : inconnu ou chapelle des Pénitents blancs (?)

emplacement actuel ; 2^e chapelle gauche
prix : inconnu

La cuve (L. 2,90 m ; h. 0,95 m) est ornée de moulures, de guirlandes de fleurs et d'un bandeau à décor d'oves et d'un bas-relief : *l'Agneau sur livre de l'Apocalypse* avec les sept sceaux. Le troisième gradin est orné d'objets liturgiques (calices, cierges, livres et étole). Le tabernacle est en forme de pyramide renversée.

Aix, cathédrale Saint-Sauveur

Retable

datation : vers 1690

matière : pierre et marbre

artiste : Christophe Veyrier, sculpteur (?)

emplacement d'origine : chapelle Saint-Jean (?)

emplacement actuel : chapelle Saint-Jean
prix : inconnu

Le retable est formé d'une cuve (L. 1,90 m ; h. 1,10 m), de deux gradins



34

et d'un bas-relief (h. 1,70 m) représentant l'Enfant-Jésus et saint Jean-Baptiste.

Retable

datation : 1690/1700

matière : pierre de Calissane

artiste : inconnu

emplacement d'origine : chapelle Saint Mitre (?)

emplacement actuel : chapelle Saint-Mitre

prix : inconnu

Ce retable est simple dans sa forme et sa décoration : une cuve (L. 2,25 m ; h. 0,90 m) moulurée et deux colonnes supportant un entablement.

■ Bibliographie

E.-F. Maurin, 1839, p. 54.

■ Illustration

Aix B. Méjanès, Est. B. 19, autel de St Mitre.

Maître-autel (cl. 35)

datation : 1719/30, puis changements tout au long du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle

matière : marbres polychromes (noir, vert, bardille)

artistes : Honoré Fossé et André Perrache ou Paracho jusqu'en 1720 environ, puis sculpteurs inconnus ; Bernard Toro pour le dessin, probablement pas réalisé

emplacement : chœur, mais certaines parties ont disparues (tabernacle et gradins). Le tabernacle en place en forme de globe provient de l'église des Carmélites, mis en place en 1810

prix : 5 000 livres

Le projet qui devait être réalisé par Fossé et Perrache était un tombeau orné « d'un cartouche de marbre grec avec l'agneau immolé en bronze », ainsi qu'un tabernacle avec une porte en bronze doré, surmonté d'une exposition. Le dessin (qui reste inconnu) en avait été donné par Bernard Toro. Mais le projet ne fut pas réalisé en raison de multiples retards et à l'issue d'un



35

procès, Honoré Fossé dût rembourser les 300 livres d'acompte. Le dessin réalisé par Juramy en 1791 ne donne, semble-t-il, qu'une version atrophiée de l'autel, avec ses deux ressauts latéraux qui devaient supporter des colonnes ou qui étaient prévues pour cela. Comme à la fin du XVIII^e siècle, la cuve (L. 3,30 m) est ornée d'un bas-relief, la *Résurrection de Lazare*. Le baldaquin formé de six colonnes supporte une coupole, surmonté d'une gloire qui a disparu. Les bases des colonnes servaient de cadre à deux bas-reliefs : la *Communion de Marie-Madeleine* et le *Ravissement de Marie-Madeleine*.

■ Sources manuscrites

AD BDR, 2 G 493, f^o 494, délibérations capitulaires, 27 juin 1716 ; AD BDR, 2 G 494, f^o 34, délibérations capitulaires, 4 mai 1719 ; AD BDR, 2 G 1359, procès contre le chapitre qui avait vendu le tabernacle en forme de cœur pour la réfection du maître-autel, 27 juil. 1731, délibérations pour le prix fait du maître-autel, sans date ; AD BDR, 2 G 1835, rapport de la délibération du 12 déc. 1739 ; AD BDR, 2 G 1841, prix-

fait, 9 mai 1719 ; AMA, HH 127, f^o 2v^o, modifications apportées au plan du retable de Saint-Sauveur, 10 août 1681.

■ Sources iconographiques

BMA, Est. B. 17, « Vue perspective de l'église de Saint-Sauveur d'Aix », fin XVIII^e siècle ; BMA, Est. B. 18, maître-autel, dessin de Juramy, fin XVIII^e siècle.

■ Bibliographie

J. Mille, 1883, p. 70 ; J.-J. Gloton, 1979, p. 403-404.

■ Illustration

Aix M. Arbaud, Vi.I.17, « Projet de baldaquin pour l'église métropolitaine Saint-Sauveur, Jhns Routier, architectes, fecit, 1805 ».

Retable (cl. 36a et 36b)

datation : 1737

matière : marbres polychromes (noir, bardille, vert)

artiste : Antoine Duparc, sculpteur

emplacement : chapelle absidiale de la nef Notre-Dame d'Espérance

prix : inconnu

Répertoire



36a



36b

Ce retable est orné de godrons sur sa cuve (L. 2,30 m; h. 0,95 m) et son tabernacle est surmonté d'une exposition à double tronc renversé. Deux bas-reliefs (L. 0,88 m; h. 0,51 m) entourent le tabernacle au niveau du gradin : *Le*

miracle de Bonnacursius et *Les consuls d'Aix remettant les clefs de la ville à Notre-Dame de Bonne Espérance*.

■ Sources manuscrites
AD BDR, 2 G 494, f° 555, délibérations

capitulaires, 4 nov. 1738 ; AMA, BB 109, f^o 170-172, délibérations municipales, 31 déc. 1734, 31 déc. 1738.

■ **Source iconographique**

Aix M. Arbaud, Vi. I. 17, « Vue de la nef N.D. d'Espérance », fin XVIII^e siècle.

■ **Bibliographie**

J. Boyer, 1972, p. 64-65 ; J. Billioud, nov.-déc. 1936, p. 172 ; Catalogue de vente, Sotheby's, Monaco, 22 juin 1987, n^o 1217.

Autel

datation : 1740/50 (ajouts tardifs)

matière : marbres polychromes (brèche violette de Serravezza, brocatelle d'Espagne)

artiste : inconnu

emplacement d'origine : dans la nef centrale à gauche (?)

emplacement actuel : dans la nef centrale à gauche

prix : inconnu

La cuve (L. 2,03 m ; h. 0,96 m) est ornée d'un large panneau de marbre de couleur.

Le tabernacle est animé par un fin décor de coquilles, de volutes et de crêtes de coq.

Autel (cl. 37)

datation : vers 1760

matière : marbres polychromes (brocatelle d'Espagne, brèche violette de Serravezza, brèche de Sicile, griotte rouge et Incarnat du Languedoc)

artiste : inconnu

emplacement : chapelle du *Corpus Domini*

prix : inconnu

Le cartouche de la cuve (L. 2,26 m ; h. 0,97 m) sert de cadre à une image du Saint-Sacrement. Le tabernacle et l'exposition sont mis en valeur par des gradins et un arrière-corps.

■ **Source iconographique**

BMA, Est. B. 47, projet de décor pour la chapelle du *Corpus Domini*, vers 1700.

■ **Illustrations**

BMA, Est. C. 6, nef du *Corpus Domini* à Saint-Sauveur, Granet, XIX^e siècle.



Autel

datation : vers 1760
matière : marbres polychromes
(brocatelle d'Espagne, brèche de Sicile)
artiste : inconnu
emplacement d'origine : chapelle du Sacré-Cœur, ancienne chapelle des Puget (?)
emplacement actuel : chapelle du Sacré-Cœur, ancienne chapelle des Puget
prix : inconnu

L'autel est formé d'une cuve galbée (L. 2,80 m; h. 1,20 m) rythmée par une série de médaillons de marbre polychrome, de type « oves » et animée par un cartouche chantourné, qui contraste avec le tabernacle droit, polygonal.

Crédence

datation : vers 1780/85
matière : marbre
artiste : Jean-Panrace Chastel, sculpteur (?)
emplacement d'origine : près de la porte de la sacristie
emplacement actuel : chapelle absidiale Saint-Mitre
prix : inconnu

La cuve droite (L. 1,75 m; h. 1 m) est formée d'un plateau en marbre vert et d'un décor de têtes d'anges encadrant une large guirlande de feuilles de laurier. Un bas-relief, dans un encadrement à pans évasés, surmonte la cuve (L. 0,90 m; h. 0,38 m). Il s'agit d'une composition sur le thème de l'Eucharistie : tiges de roseaux, pampres, épis encadrent deux burettes, un plateau, une boîte à hosties et un linge.

■ Bibliographie
J. Mille, 1883, p. 178; S. Conard, 1973, p. 93.

Aix, église des Ursulines, Andrettes

Maître-autel

datation : début XVIII^e siècle
artiste : inconnu
emplacement d'origine : chœur
emplacement actuel : église de Puyloubier (?)
prix : inconnu

Le maître-autel conservé dans l'église de Puyloubier proviendrait de l'église des Andrettes. Il s'agit d'un ensemble en marbres polychromes réalisé vers 1710. Il est constitué d'une cuve moulurée, galbée et d'un tabernacle orné de têtes d'anges.

■ Bibliographie
M. Chaillan, 1899, p. 97-98; J. Boyer, 1972, p. 212.

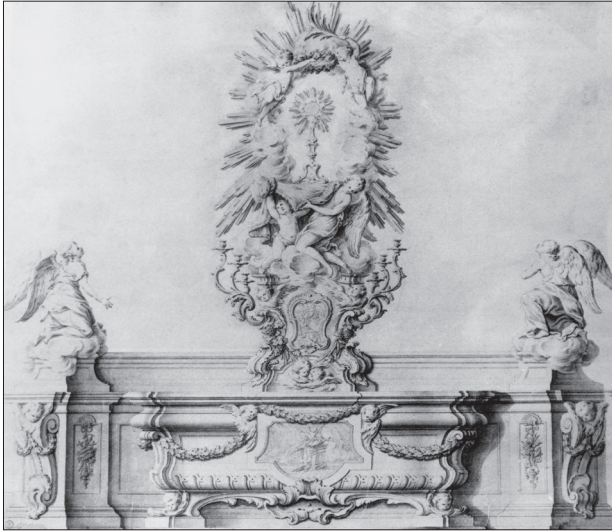
Marseille, Musée des Beaux-Arts (cl. 38)

Dessin d'autel et tabernacle

datation : vers 1770 (?)
matière : encre noir, lavis, aquarelle jaune
artiste : Jean-Jacques Forty, au dos à l'encre « dessein d'un [...] par M^r Forty »
emplacement : n° C 652, legs Cantini

Ce dessin (h. 39,5 cm; L. 40,3 cm) représente une cuve sur pieds, avec au centre un bas-relief (religieuse agenouillée, un ange lui perçant le cœur d'une flèche). Le retable est orné aux extrémités de consoles avec tête d'ange. Deux anges adorateurs sont placés sur les gradins. Des anges animent également l'exposition.

Histoires sacrées
Mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII^e siècle



38

Sources

Sources manuscrites

Archives départementales des Bouches-du-Rhône

Série B, Cours et juridictions
2 B 828.

Série C, Administration provinciale
C 85, 91, 98.

C 2382, 2392, 2399, Arts et métiers
C 3974, Académie de peinture et
de sculpture. Correspondances et
délibérations, 1756-1780.

C 4466, Sciences, Lettres et Arts,
C 4603, Arts et Métiers, corps des
menuisiers d'Aix.

Série G, clergé séculier

Sous-série 1 G, archevêché d'Aix
1 G 1342, visites pastorales, 1689.

Sous-série 2 G, chapitre Saint-Sauveur
d'Aix

2 G 493, 494, 495, délibérations
capitulaires.

2 G 1359, procès.

2 G 1835, délibérations.

2 G 1840, 1841, diverses pièces.

2 G 2171, 2173, pièces justificatives et
comptes.

Sous-série 5 G, Evêché de Marseille

5 G 659, comptes de M^{sr} de Belzunce,
XVIII^e siècle.

Sous-série 6 G, la Major de Marseille

6 G 441, délibérations, 1630-1789.

6 G 442, 443, 444, 445, 446, délibérations
capitulaires, années 1692-1789 (lacune de
17862 à 1783).

6 G 453, Livre de la sacristie, 1649-1712.

6 G 454, liasse concernant le mobilier.

6 G 455, procès en béatification de J.-B. de
Gault.

6 G 469, actes perpétuels, 1735-1748.

6 G 470, actes perpétuels.

Sous-série 14 G, Marseille, paroisse des
Accoules

14 G 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38,
délibérations capitulaires, 1695-1784.

14 G 92, diverses pièces.

Série H, clergé séculier

4 H, Grands Augustins d'Aix

4 H 3, délibérations capitulaires et
réceptions, 1773-1789.

6 H, Grands Augustins de Marseille

6 H 2, livre des comptes, années 1787-1790.

8 H, Augustins réformés de Marseille

8 H 15, inventaire de sacristie, année 1783.

8 H 17, actes.

8 H 29, 30, 31, comptes et dépenses, 1710-
1779.

8 H 35, actes.

11 H, Grands Carmes d'Aix

11 H 4, délibérations.

13 H, Carmes des Aygaldes

13 H 15, divers papiers.

16 H, Carmes déchaussés de Marseille

16 H 4, mémoires de travaux.

16 H 6, actes, procédures.

16 H 15, recettes, dépenses.

16 H 21, délibérations capitulaires.

18 H, Chartreux de Marseille

18 H 1, « Inventaire de la Chartreuse »,
année 1695.

18 H 7, extraits d'actes, fondations et
contrats divers.

Histoires sacrées
Mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII^e siècle

- 19 H, Doctrinaires d'Aix
19 H 4, registre des recettes et dépenses, 1779, 1790.
- 23 H, Dominicains de Marseille
23 H 1, « Ancien mémorial des titres du couvent », années 1724/28.
23 H 2, registre des dépenses, actes du couvent, 1640-1750.
23 H 16, registres de la confrérie du Rosaire.
23 H 20*, rôle des dignitaires de la confrérie du Rosaire.
- 30 H, Minimés d'Aix
30 H 2, délibérations capitulaires, 1757-1790.
30 H 3, répertoire des actes.
- 32 H, Minimés de Marseille
32 H 2, délibérations capitulaires, 1690-1771.
32 H 3, actes, fondations, quittances.
- 35 H, Observantins d'Aix
35 H 1, « Histoire du couvent », XVIII^e siècle.
- 40 H, Oratoriens d'Aix
40 H 7, actes et contrats.
- 46 H, Récollets de Marseille
46 H 1, « Histoire du couvent des Récollez de Marseille », 1602-1786.
- 47 H, Prêtres du Saint-Sacrement dits de Saint-Hommebon
47 H 1, registre des dépenses et recettes, 1751-1791.
- 50 H, Trinitaires réformés de Marseille
50 H 7, délibérations capitulaires.
50 H 8, délibérations capitulaires, 1735-1752.
50 H 28, procès avec les pénitents de St-Lazare, année 1765.
- 54 H, Trinitaires déchaussés de la Palud de Marseille
54 H 4, procès-verbaux, ordonnances des chapitres provinciaux, comptes et dépenses.
54 H 6, délibérations capitulaires et visites du couvent.
54 H 7, comptes et dépenses, (1684-1790).
54 H 11, délibérations capitulaires et visites du couvent.
- 56 H, Hospitaliers de Saint-Jean-de-Jérusalem
56 H 157, visite du prieuré de Saint-Jean de la ville d'Aix, 1696.
- 56 H 1172, rapport sur l'autel de marbre de l'église Saint-Jean d'Aix, 1698.
- 61 H, Abbaye Saint-Sauveur de Marseille
61 H 62, comptes des bâtiments neufs, 1778-1783.
61 H 63, comptes de bâtiments des divers corps de métiers, 1690-1780.
- 65 H, Bernardines de Marseille
65 H 8, 10, 12, 13, 18, 19, registre des dépenses, 1690-1789.
65 H 34, divers papiers.
65 H 36, 37, comptes de travaux et quittances, 1740-1784.
- 67 H, Carmélites d'Aix
67 H 9, procédures, extraits d'actes, 1697-1701.
- 72 H, Miséricorde de Marseille
72 H 6, délibérations capitulaires, 1687-1719.
- 74 H, Récollettes de Marseille
74 H 6, conventions, mémoires, 1738-1754.
74 H 19, extraits d'actes, 1720-1742.
- 91 H, Premier monastère de la Visitation de Marseille
91 H 4, actes et contrats.
- Fonds VI, Hôtel-Dieu de Marseille
VI E 8, délibérations, 1690-1790.
VI E 9, registre des dépenses, 1700-1790.
- Série E, minutes notariales
- Dépôt d'Aix
301 E 303. I.
301 E 304. II.
301 E 305.
302 E 1149.
302 E 1212.
305 E 130. I.
306 E 941.
307 E 972.
307 H 1003.
307 E 1262.
- Dépôt de Marseille
351 E 1148.
353 E 132.
355 E 461.
355 E 494.
357 E 185.
357 E 188.
357 E 189.

Sources

357 E 194
360 E 111.
360 E 132.
360 E 133.
360 E 155
360 E 162.
361 E 116
361 E 117.
361 E 124.
361 E 178.
363 E 210.
363 E 282.
363 E 285.
363 E 293.
364 E 295.
364 E 350.
367 E 209.
367 E 236.
367 E 237.
380 E 184.
380 E 185.
380 E 187.
380 E 188.
380 E 192.
380 E 268
384 E 34
390 E 253.
390 E 259.
390 E 260.
392 E 105.
392 E 111.
393 E 112.

Série Q, Domaines nationaux. Biens de première origine
1 Q 218, 383, 571, 582, 661, 662.

Aix, archives municipales

Série BB, administration communale
BB 107, 109, 110, 111, 112, délibérations communales
BB 152, 163, actes et contrats.
BB 184, 192, 193, 202, 250, greffé de l'Écritoire, 1694-1786.

Série CC, Impôts et comptabilité
CC 433, 434, 752, 776, 778, 810, 837, comptabilité de la ville :

Série FF, Justices et Police

FF 67, 81, 82, 140, Bureau de Police.

Série GG, Culte, instructions publiques

GG 143, 144, 156, Doctrinaires.

GG 173, Grands Augustins.

Série HH, Agriculture. Industrie. Commerce.

HH 69-74, Menuisiers, délibérations du corps.

HH 102, Peintres et sculpteurs, délibérations du corps.

HH 103, Peintres et sculpteurs, délibérations du corps.

HH 127, Serruriers.

HH 147-150, tailleurs de pierre, délibérations du corps.

Marseille, archives municipales

Série AA Actes constitutifs et politiques de la commune

AA 7 (VI).

Série BB Délibérations communales

1 BB 2682.

Série CC Impôts et comptabilité

CC 332, pièces à l'appui pour les comptes de la ville.

Série FF Justice et Police

FF 101, vente Puget, 1758.

FF 306, 307, corps des menuisiers et des sculpteurs.

Série GG Cultes, instructions publiques

GG 1, rapports avec le Saint-Siège.

GG 15, Evêché de Marseille.

GG 24, processions.

GG 53, paroisse Saint-Ferréol.

GG 65, fonds du luminaire de Saint-Étienne.

GG 360, prières et lettres pour la cessation de la peste, 1720-1723.

Série HH Agriculture, Industrie et Commerce

HH 286, documents sur la pierre de taille et le plâtre.

Histoires sacrées
Mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII^e siècle

Marseille, bibliothèque municipale

- Ms 988-1006, archives de l'ancienne Académie de peinture et de sculpture de Marseille, XVIII^e siècle.
- Ms 1177, « Livre des comptes » de la paroisse des Accoules, 1697-1752.
- Ms 1179, « Livre des comptes de N.D. des Accoules », 1698-1790.
- Ms 1180, « Grand livre » de la confrérie du *Corpus Domini* des Accoules, 1649-1731.
- Ms 1181, confrérie du St Sacrement des Accoules, 1722-1765.
- Ms 1187, confrérie du St Rosaire des Prêcheurs (1733-1773).
- Ms 1495-1503, manuscrits de Haitze, 10 vols.
- Ms 2101, Michel de Léon, « Voyage pittoresque de Marseille ou indication de ce que cette ville renferme de plus curieux en monuments publics et modernes et en architecture, peinture, sculpture », année 1778.
- Ms 2102, Michel de Léon, « Taphologue de la ville de Marseille pour dessiner les plans des églises et des chapelles », année 1778.

Aix, bibliothèque municipale,

Méjanès

- Ms 117(327), « Mémoires sur les marbres des Pyrénées par L. », XVIII^e siècle.
- Ms 260 (Rey, 82), « Notice de l'église d'Aix », après 1770.
- Ms 263, « Description de l'état du diocèse », 1730.
- Ms 274 (Rey, 77), « Table des principales matières contenues dans les délibérations prises par le chapitre de l'église métropolitaine Saint-Sauveur », XVIII^e-XIX^e siècles.
- Ms 276-277 (1017-1018), manuscrits concernant le chapitre d'Aix, de la main de M. de Saint-Vincens.
- Ms 278 (Rey, 80), « Églises d'Aix, reliques, cérémonial », XVIII^e-XIX^e siècles.
- Ms 309 (857), Louis-Antoine de Ruffi,

« Histoire des évêques de Marseille », XVIII^e siècle.

- Ms 514, « Ordonnance de M^{er} l'archevêque d'Aix... », 26 oct. 1700.
- Ms 856 (R.A. 10), Pierre-Joseph de Haitze, « Aix ancienne et moderne ou la topographie de la ville d'Aix », copie annotée par Fauris de Saint-Vincens.
- Ms 860 (1014), Fauris de Saint-Vincens, « Notes et recherches sur la ville d'Aix, sur les faits célèbres qui la concernent, sur ses monuments, ses curiosités, ses habitants les plus célèbres, et les ouvrages que ceux ci ont produit », année 1789; Honoré Moulin, « Inscription publiques et chrétiennes des églises, couvents, monastères et édifices publics de la ville d'Aix, corrigées et augmentées en octobre l'an 1750 ».
- Ms 862 (1036), Fauris de Saint-Vincens, « Mémoire sur les monuments, tableaux, statues les plus remarquables de la ville d'Aix, fait au mois de janvier 1790 ».

**Avignon, bibliothèque municipale,
Calvet**

- Ms 1300, lettres écrites à Jean-Baptiste Franque, 1731-1737.

Aix, musée Paul Arbaud

- MF 23, « Inventaire général des ornements, linges, vases sacrés, tapis, tapisseries, teintures, rideaux, fauteuils, tabourets, banquettes, croix, chandelliers, meubles en bois, statues, bustes, tableaux, reliquaires, missels, épistoliers et autres objets à l'usage de l'église métropolitaine Saint-Sauveur d'Aix, avril 1839 ».
- MQ 203, François Michel de Léon, « Voyage pittoresque de Marseille (première version).
- MQ 85, Jean-Baptiste Porte, « Essai historique sur l'église métropolitaine St Sauveur » (copie du Ms 1864/65, XVIII^e siècle).

Sources

MQ 466, manuscrit retraçant la vie de Mme de Montolieu.

brochure 242, « Extrait de délibération prise par les paroissiens de l'église Saint-Ferréol, le 4 février 1777 »; « Statuts et règlements de la paroisse S. Ferréol autorisés par Monseigneur l'Évêque de Marseille le 6 avril 1700 »; « Réponse pour M. Olive, curé de la paroisse St-Ferréol de la ville de Marseille, contre les sieurs marguilliers de la même paroisse », 1776; « Consultation pour les sieurs marguilliers de la paroisse Saint-Ferréol de la ville de Marseille », 1776; « Réglemens concernant l'administration des marguilliers fabriciers de l'église paroissiale Saint-Ferréol, homologués par arrêt de la cour du 12 juin 1782 à Marseille ».

carton 315, Observations pour les sieurs Mouret et Aune, peintres, et Chastel, sculpteur, chez David, 1759; Dernières observations pour les sieurs Mouret et Aune, peintres, et Chastel, sculpteur, 1759; Mémoire instructif pour les syndics et la communauté des peintres et sculpteurs, chez David, 1758.

Paris, Archives Nationales

F 19 599, « Inventaire du couvent des Carmes déchaussés de Marseille », le 27 avr. 1790.

Rome, archives de Sainte-Sabine

AGOP IV, 175, « Regstrarum litterarum privatio ».

AGOP VI, 10080.3., documents sur les différentes provinces.

AGOP XIII, 48490, lettres du Général de l'Ordre, Anthonin Cloche.

AGOP XIII, 48550, « Epistolæ varique documenti », XVII^e-XVIII^e siècles.

Rome, archives de Saint-Luc

Fonds des « marmorari », n° 84-87, XVIII^e siècle.

Sources iconographiques

Aix, bibliothèque municipale,

Méjanes

Est. A. 6, A. 31, B. 31, Tombeaux des Comtes de Provence.

Est. A. 19, Intérieur de l'église du Saint Esprit, fin XVIII^e siècle (hors œuvre, titre erroné de la main de Rouard : « Intérieur de l'église des Carmélites aujourd'hui des missions de Provence »).

Est. A. 49, Maître-autel des Carmélites d'Aix, dessin de Juramy, 1791 (hors œuvre, note de Rouard : « Maître-autel de l'église des Carmélites d'Aix aujourd'hui maître autel de Saint Sauveur »).

Est. B. 17, Intérieur de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix (« Vue perspective de l'église St Sauveur d'Aix en 1797 »).

Est. B. 18, Maître-autel de Saint-Sauveur par Juramy (?), fin XVIII^e siècle (note de Rouard : « maître-autel de Saint-Sauveur par Juramy »).

Est. B. 19, autel de Saint-Mitre par Juramy (?), fin XVIII^e siècle (note de Rouard : « autel de St Mitre dans l'église de St Sauveur d'Aix, par Juramy »).

Est. B. 26, Intérieur de l'église Saint-Jean-de-Malte, fin XVIII^e siècle (note : « Vue perspective de l'église de St Jean »).

Est. B. 27, Intérieur de l'église des Jésuites d'Aix, fin XVIII^e siècle (note : « L'assemblée du clergé de la noblesse et du tiers-état de Provence dans l'église Saint Louis, commencée le 30 Xbre 1787 »).

Est. B. 44 et B. 45, Mausolée d'Argens

(« Vue du mausolée de Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens, dans l'église du couvent des R.P. Minimes d'Aix », vers 1775.

Est. C. 6, Nef du Corpus Domini à Saint-Sauveur, par Granet, XIX^e siècle.

Est. E. 15, « Portail de l'église des Chartreux de Marseille, du dessin de Dom Berger, ancien procureur général de l'Ordre à Rome », vers 1700.

Non côté, Monument Peiresc, fin XVIII^e siècle (« Mausolée de M. de Peiresc qui est sur un des piliers de l'église des Jacobins »).

Marseille, bibliothèque municipale

Ms 2101, Michel de Léon, « Voyage pittoresque de Marseille ou indication de ce que cette ville renferme de plus curieux en monuments publics et modernes et en architecture, peinture, sculpture », 1778.

Ms 2102, Michel de Léon, « Taphologue de la ville de Marseille pour dessiner les plans des églises et des chapelles », 1778.

Aix, musée Paul Arbaud

VI.I. 17, dessin de l'autel et du baldaquin de Saint-Sauveur d'Aix, 1805.

VI.I.19, dessin de tabernacle, vers 1760 ; dessin d'autel, vers 1711 ; dessin d'autel, vers 1715.

Port. XVI. 38, portrait de Jean-Claude Vinay, déb. XVIII^e siècle.

Marseille, musée Grobet-Labadié

GL 1967, Projet de chaire à prêcher pour l'église Saint-Jean-de-Malte, par Thomas Veyrier.

Ouvrages imprimés à caractère de sources

ACHARD Claude-François, *Dictionnaire de la Provence et du Comté Venaissin, contenant la première partie de l'Histoire des Hommes illustres de Provence*, Marseille, s. n., 1785, 3 t.

ACHARD Claude-François, BOUCHE Honoré, *Description historique, géographique et topographique des villes, bourgs, villages et hameaux de la Provence ancienne et moderne, du comté-Venaissin, de la principauté d'Orange, du comté de Nice, etc., pour servir de suite au dictionnaire de la Provence*, par M. Achard... *Précédée d'un discours sur l'état actuel de la Provence*, par M. Bouche..., Aix, chez de Calmen, 1787-1788, 3 t.

ACHARD Claude-François, *Tableau historique de Marseille et de ses dépendances*, Marseille, Achard, 1789.

AGNEAU, *Calendrier spirituel, contenant les fêtes que l'on célèbre dans chaque Église de Marseille et de ses Fauxbourgs, avec un précis d'histoire des Paroisses de l'abbaye St-Victor et des ordres religieux, les noms de M. les dignitaires, chanoines, bénéficiers*, Leyde, s. n., 1759.

ARTEFEUIL Louis Ventre, Seigneur de la Touloubre (dit), *Histoire héroïque et universelle de la noblesse de Provence*, Avignon, chez Vve Girard, 1757, 3 t.

AVILER (d') Augustin-Charles, *Cours d'architecture, qui comprend les ordres de Vignole avec des commentaires, les figures & descriptions de ses plus beaux bâtimens & de ceux de Michel-Ange..., tout ce qui regarde l'art de bâtir avec une ample explication par ordre*

Sources

- alphabétique de tous les termes*, Paris, chez Nicolas Langlois, 1691.
- *Dictionnaire d'architecture civile, et hydraulique, et des arts qui en dépendent : comme la Maçonnerie, la Charpenterie...*, ouvrage servant de suite au cours d'architecture, Paris, chez Charles Antoine Jombert, rééd. 1755.
- AVRIL Louis (dit l'abbé Mai), *Temples anciens et modernes, ou Observations historiques et critiques sur les plus célèbres monumens d'architecture grecque et gothique*, Londres-Paris, chez Musier fils, 1774.
- BASSET, *Instructions dogmatiques, historiques et morales sur le saint sacrifice de la messe, avec une explication des cérémonies et des prières de la liturgie*, s. l., 1743.
- BAYLE Pierre, *Dictionnaire historique et critique*, Rotterdam, s. n., 1697.
- BELZUNCE DE CASTELMORON Henri-François-Xavier, *Mandement de M^{sr} l'illustrissime et révérendissime Evêque de Marseille*, Marseille, chez J. P. Brebion, 1720.
- *L'Antiquité de l'Église de Marseille, et la succession de ses Evêques*, Marseille, chez Vve de J. S. Brebion, 1747-1751, 3 vols.
- BERENGER Laurent-Pierre, *Les soirées provençales ou Lettres de M. Bérenger écrites à ses amis pendant ses voyages dans sa patrie*, Paris, chez Nyon aîné, 1780, rééd. 1786, 3 vols.
- BINET Étienne, *Merveilles de Nature, et des plus nobles artifices. Piece très nécessaire à tous ceux qui font profession d'Éloquence*, Rouen, s. n., 1622.
- BLONDEL Jacques-François, *Cours d'architecture, ou Traité de la décoration, distribution & construction des bâtimens ; contenant les leçons données en 1750 & les années suivantes*, Paris, chez Desaint, 1772.
- BOCQUILLOT Lazare-André, *Traité historique de la liturgie sacrée ou de la messe*, Paris, chez Anisson, 1701.
- BOUCHE Charles-François, *Essai sur l'histoire de Provence, suivi d'une notice des Provençaux célèbres*, Marseille, chez Mossy, 1785.
- BOUGEREL Joseph, *Mémoires pour servir à l'histoire de plusieurs hommes illustres de Provence*, Paris, chez Claude Hérisant, 1752.
- BOYER D'ARGENS Jean-Baptiste, *Examen critique de différentes écoles de peinture*, Berlin, chez Haude et Spener, 1768, rééd. Genève, Minkoff, 1972.
- BRANCAS (de) Jean-Baptiste, *Ordonnances synodales du diocèse d'Aix, publiées dans le synode général tenu le 20 septembre 1742*, Aix, s. n., 1742.
- CATHERINOT Nicolas, *Traité de l'Architecture*, Bourges, s. n., 1688, rééd. Genève, Minkoff, 1973.
- CAYLUS (de) Anne-Claude-Philippe, *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture. Salons de 1751 et de 1753*, Paris, chez H. Laurens, 1910.
- CHOMEL Noël, *Dictionnaire Economique, contenant divers moyens d'augmenter son bien, et de conserver sa santé, Avec plusieurs remèdes (...) Pour un très-grand nombre de maladies (...) Quantité de moyens pour élever (...) toutes sortes d'animaux domestiques (...) Une infinité de secrets découverts dans le jardinage, la botanique, l'agriculture (...) Tout ce que doivent faire les artisans, jardiniers, vigneron*,

Histoires sacrées

Mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII^e siècle

- marchands (...) chaque chose étant rangée par ordre alphabétique comme dans les dictionnaires. Supplément au tome 2, Paris, chez J. Estienne, 1732.
- CLAPASSON André, *Description de la ville de Lyon avec des recherches sur les hommes célèbres qu'elle a produits*, Lyon, chez A. Delaroche, 1741.
- COCHIN Charles-Nicolas, *Œuvres diverses de M. Cochin, secrétaire de l'Académie royale de peinture et de sculpture ou Recueil de quelques pièces concernant les arts*, Paris, chez Jombert, 1771, 3 t.
- CORDEMOY (de) Louis-Géraud, *Traité des Saintes Images prouvé par l'Écriture et par la Tradition contre les nouveaux iconoclastes*, Paris, chez François Babuty, 1715.
- CORDEMOY (de) Jean-Louis, *Nouveau traité de toute l'architecture utile aux entrepreneurs, aux ouvriers et à ceux qui font bâtir*, Paris, s. n., 1714.
- DANDRE-BARDON Michel-François, *Traité de peinture, suivi d'un Essai sur la sculpture, pour servir d'introduction à une histoire universelle relative à ces beaux-arts. Catalogue des artistes les plus fameux de l'école française, morts jusqu'en 1765*, Paris, chez Saillant, 1765, 2 vols.
- DESGODETS Antoine, *Les loix des bâtimens suivent la coutume de Paris, traitant de ce qui concerne les servitudes réelles, les rapports des jurés-experts, les réparations locatives, douairières, usufruitières, bénéficiales, etc.*, Paris, s. n., 1748, rééd. 1776.
- DU ROUSSEAU DE LA COMBE Guy, *Recueil de jurisprudence canonique et bénéficiale*, Paris, chez Guerin, 1748, rééd. 1755 et 1771.
- FLORIOT Pierre, *Traité de la Messe de paroisse, où l'on découvre les grands mysteres cachez sous le voile des ceremonies de la messe publique et solemnelle et les instructions admirables que Jesus-Christ nous y donne par l'unité de son sacrifice*, Paris, chez Josset, 1679, rééd. 1691.
- FREMIN (de) Michel, *Mémoires critiques d'architecture, contenant l'idée de la vraie et de la fausse architecture*, Paris, chez C. Saugrain, 1702.
- FURETIERES Antoine, *Dictionnaire universel contenant tous les mots françois tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et les arts*, La Haye, chez Arnout & Reinier, 1690, 3 t., rééd. Paris, Le Robert, 1978.
- GASSENDI Pierre, *Vie de l'illustre Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, conseiller au parlement d'Aix*, Paris, s. n., 1641, rééd. Paris, Belin, 1992.
- GIRARD DE VILLETHIERRY Jean, *Des églises et des temples chrétiens*, Paris, André Pralard, 1706, rééd. 1716.
- GRANCOLAS Jean, *Dissertation sur les messes quotidiennes et sur la confession, avec un exercice pour bien célébrer tous les jours et pour conduire les âmes dans tous les états et conditions même de la vie religieuse et cléricale*, Paris, chez Fournier, 1715.
- GREGOIRE Gaspard, *Explication des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix en Provence, ornée de figures du lieutenant de Prince d'Amour, du roi & bâtonniers de la Bazoche, de l'abbé de la ville, & des jeux des diables, des razzassetos, des apôtres, de la reine de Saba, des tirassons, &c. &c. &c. et des airs notés consacrés à cette fête*, Aix, chez Esprit David, 1777, rééd. Marseille, Laffitte, 1978.

Sources

- GROSSON Jean-Baptiste, *Almanach historique de Marseille*, Marseille, s. n., 1770-1790, 22 t.
- *Recueil des antiquités et monumens marseillois qui peuvent intéresser l'histoire et les arts*, Marseille, chez J. Mossy, 1773.
- GUYS Pierre-Augustin, *Marseille ancienne et moderne*, Paris, chez la Vve Duchesne, 1786.
- HAITZE (de) Pierre-Joseph, *Apologétique de la religion des Provençaux au sujet de Ste Madeleine*, Aix, Vve C. David et J. David, 1711.
- *Histoire de la ville d'Aix, capitale de la Provence* (éd. du manuscrit de 1715), Aix, Makaïre, 1880-1892, 6 t.
- HERICOURT (de) Louis, *Les lois ecclésiastiques de France dans leur ordre naturel et une analyse des livres du droit canonique*, Paris, chez la Vve Cavelier, 1771, 2 t.
- Histoire de la principale noblesse de Provence avec les observations des erreurs qui y ont été faites par les precedens historiens, tirées des chartes et anciens titres des archives, abayes, monastères et autres lieux*, Aix, chez J. David, 1719.
- JOUSSE Daniel, *Commentaire sur l'Edit du mois d'avril 1695, concernant la juridiction ecclésiastique*, Paris, chez Debure, 1764.
- *Traité du gouvernement spirituel et temporel des paroisses, où l'on examine tout ce qui concerne les fonctions, droits et devoirs des marguilliers, dans l'administration des fabriques, des biens des pauvres et des écoles de Charité, comme aussi ce qui regarde les fonctions, droits et devoirs des curés et autres personnes préposées au gouvernement et au soin des églises*, Paris, chez Debure, 1769, rééd. 1778.
- LACOMBE DE PREZEL Honoré, *Dictionnaire iconologique ou introduction à la connaissance des peintures, sculptures, médailles, estampes, etc. avec des descriptions tirées des poètes anciens et modernes*, Paris, chez de Hanzy, 1756, rééd. Genève, Minkoff, 1972.
- La distinction des places en l'église pour les clercs et les laïcs...*, Paris, 1657, rééd. 1664, 1682.
- LA FONT DE SAINT-YENNE, *Œuvre critique*, éd. établie et présentée par E. Jollet, Paris, ENSBA, 2001.
- LA ROQUE (de) Antoine, *Voyage d'un amateur des arts en Flandre, dans les Pays-Bas, en Hollande, en France, en Savoye, en Italie, en Suisse, fait dans les années 1775-1776-1777-1778*, Amsterdam, s. n., 1783.
- LAUGIER Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture* (1755); *Observations sur l'architecture* (1765), Bruxelles, P. Mardaga, 1979.
- LEROY David, *Histoire de la disposition et des formes différentes que les chrétiens ont données à leurs Temples, depuis le règne de Constantin le Grand jusqu'à nous*, Paris, chez Desaint et Saillant, 1764.
- LE VOIRIER A., *Explication des cérémonies de la ste messe par demandes et réponses, avec les prières pour dire durant chaque partie de la messe*, rééd. Reims, chez J. Piérard, 1702.
- MARCHETTI François, *Explication des usage et coutumes des Marseillois, contenant les coutumes sacrées*, Marseille, chez Charles Brebion, 1683.
- MONTAIGLON (de) Anatole, GUIFFREY Jules, *Correspondance des directeurs de*

Histoires sacrées

Mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII^e siècle

- l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments (1721-1779)*, Paris, chez Charasay frères, 1895-1902, t. 6-13.
- NEUFFORGE (de) Jean-François, *Recueil élémentaire d'architecture, contenant plusieurs études des ordres d'architecture d'après l'opinion des anciens et le sentiment des modernes, différents entrecolonnements propres à l'ordonnance des façades, divers exemples de décorations extérieures et intérieures à l'usage des monuments sacrés, publics et particuliers*, Paris, chez l'auteur, 1757-1768, Supplément, 1776.
- Nouveau Dictionnaire de l'Académie française dédiée au Roy*, Paris, chez J. B. Coignard, 1718.
- Office de tous les saints du diocèse de Marseille*, Marseille, s. n., 1754.
- PALEOTI Gabriele, *Les Sentimens de l'Eminentissime Cardinal Gabriele Paleote touchant les armoiries. Comme elles ne doivent estre mises es Églises et sur les Ornemens*, Paris, chez Jean Roger, 1657, réed. 1664, 1682.
- PATTE Pierre, *Mémoire sur les objets les plus importants de l'architecture*, Paris, chez Rozet, 1769, réed. Genève, Minkoff, 1973.
- PICHON Jean, *L'Esprit de Jésus-Christ et de l'Église sur la fréquente communion*, Paris, chez H. L. Guérin, 1745.
- PORRENTROY Louis-Antoine (éd.), *Correspondance de Mgr de Belzunce*, Marseille, Eschero, 1911.
- QUATREMERE DE QUINCY Antoine-Chrysostome, *Architecture. Encyclopédie méthodique*, Paris, Panckoucke, chez Vve Agasse, 1788-1825, 3 t.
- REQUIER Jean-Baptiste, *Vie de Nicolas-Claude Peiresc, conseiller au Parlement de Provence, où l'on trouve quantité de choses curieuses, concernant la Physique, l'Histoire et l'Antiquité*, Paris, chez Musier, 1770.
- ROUBO André-Jacob, *L'art du menuisier*, s. l., s. n., 1770.
- SAINT-ALBAN S.-J., *Calendrier spirituel et perpétuel pour la ville de Marseille avec un état spirituel de tout le diocèse*, Marseille, chez V^{ce} d'Henri Brebion, 1713.
- SAVOT Louis, *L'Architecture François des Bastiments particuliers*, Paris, chez S. Cramoisy, 1624, réed. Paris, Hachette, 1979.
- THIERS Jean-Baptiste, *Dissertation ecclésiastique sur les principaux autels des églises, les jubés des églises, la clôture du chœur des églises. De la plus solide, la plus nécessaire et souvent la plus négligée de toutes les dévotions*, Paris, chez A. Dezallier, 1688.
- TOURNET J., *Arrêts notables donnés dans les conseils du Roi et par les cours souveraines de France sur toutes sortes de questions en matières bénéficiales et ecclésiastiques*, Paris, s. n., 1631.
- VERT (de) Claude, *Explication simple, littérale et historique des cérémonies de l'Église*, Paris, chez Florentin Delaulne, 1706-1713. *Nouveau Dictionnaire de l'Académie française dédiée au Roy*, Paris, chez J. B. Coignard, 1718.

Bibliographie

- ABITA Salvatore, SPINOSA Nicola, *Le Arti figurative a Napoli nel Settecento, documenti e ricerche*, Napoli, Società editrice napoletana, 1979.
- AGHULON Maurice, *La sociabilité méridionale, confréries et associations dans la vie collective en Provence orientale à la fin du XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, La Pensée universitaire, 1966.
- *Pénitents et francs-maçons de l'ancienne Provence*, Paris, Fayard, 1968.
- AIGRAIN René, *Liturgia, Encyclopédie populaire des connaissances liturgiques*, Paris, Bloud et Gay, 1931.
- ALBANES Joseph-Hyacinthe, *Armorial et sigillographie des évêques de Marseille avec des notices historiques sur chacun de ces prélats*, Marseille, Marius Olive, 1884.
- ALEZAIS Henri, *L'ancien couvent des Récollets et l'agrandissement de Marseille en 1666*, Marseille, s. n., 1932.
- « L'église de l'Hôtel-Dieu au XVIII^e siècle », *Marseille*, 1935, p. 20-26.
- Algardì. L'altra faccia del barocco*, Roma, Palazzo delle esposizioni, gen.-apr. 1999, Rome, ed. De Luca, 1999.
- ALLEMANDS J., « Les relations commerciales entre Marseille et Gênes. 1660-1789 », *Actes du 1^{er} congrès historique Provence-Ligurie*, oct. 1964, Aix, 1966, p. 193-226.
- AMARGIER Paul, « Querelle des images à Marseille, en 600 », *Marseille*, n° 177, 1979, p. 19-20.
- AMARGIER Paul, BERTRAND Régis, GIRARD Alain, *Chartreuses de Provence*, Aix-en-Provence, Édisud, 1988.
- AMARGIER Paul, BERTRAND Régis, *et al., À Marseille, Saint-Ferréol Les Augustins*, Marseille, s. n., 1991.
- ANDRE Ferdinand, *Histoire de l'abbaye des religieuses de Saint-Sauveur de Marseille*, Marseille, Vial, 1843.

Histoires sacrées
Mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII^e siècle

- ARNAUD D'AGNEL Gustave, *Marseille, Notre-Dame de la Garde. Histoire, Archéologie, Beaux-Arts, Religion*, Marseille, Tacussel, 1923.
- ARMINJON Catherine, *Ameublement d'église, quotidien de la liturgie*, Paris, Rempart, Desclée de Brouwer, 2000.
- ARIES Philippe, *L'Homme devant la mort*, Paris, s. n., 1977.
- BARBIER DE MONTAULT Xavier, *Traité pratique de la construction, de l'ameublement et de la décoration des églises, selon les règles canoniques et les traditions romaines, avec un appendice sur le costume ecclésiastique*, Paris, Vivès, 1877.
- BARRAUD Pierre-Constant, « Notice sur les chaires à prêcher », *Bulletin Monumental*, 1870, p. 5-43 et p. 112-147.
- BECKER Howard Saul, *Les mondes de l'Art*, Paris, Flammarion, 1988.
- BERENGIER Théophile, *Vie de M^{gr} Henry de Belzunce, évêque de Marseille, 1670-1755*, Paris, Delhomme et Briguët, 1886-1887, 2 vols.
- *L'Épiscopat provençal au XVIII^e siècle, notice sur M^{gr} Jean-Baptiste de Brancas des Ctes de Forcalquier, archevêque d'Aix (1693-1770)*, Aix, A. Makaïre, 1887.
- BERTRAND Régis, « La chartreuse de Marseille, essai de reconstitution d'un monastère disparu », *Marseille*, 1975, n^o 102, p. 7-14.
- « La construction de l'église des Chartreux de Marseille », *Provence Historique*, n^o 113, 1978, p. 199-214.
 - *Les confréries de pénitents de Marseille à travers quatre siècles d'histoire (XVI^e-XX^e siècles)*, Marseille, s. n., 1980.
 - « Le tombeau des marquis de Montolieu (1695) dans l'église Saint-Ferréol-les Augustins de Marseille », *Arts et Livres de Provence*, n^o 112, 1983, p. 16-19.
 - « L'entrée des manuscrits Michel de Léon à la Bibliothèque de Marseille », *Marseille*, n^o 162, fév. 1992, p. 44-49.
 - *Les Provençaux et leurs morts. Recherches sur les pratiques funéraires, les lieux de sépultures et le culte du souvenir des morts dans le Sud-Est de la France depuis la fin du XVII^e siècle*, thèse pour le doctorat d'État, Université de Paris I-Sorbonne, 1994, 6 t.
 - *Les confréries de pénitents de Marseille*, Marseille, La Thune, 1997.
 - « Tombeaux, épitaphes et prétentions nobiliaires dans la Provence d'Ancien Régime », *Le second ordre : l'idéal nobiliaire. Hommage à Ellery Schalk*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1999, p. 335-345.
- BILLIQUOT Joseph, « Deux collaborateurs d'Antoine Duparc. Les frères Gérard, architectes marseillais », *Bulletin officiel du Musée du Vieux Marseille*, n^o 17, déc. 1933.
- « Un sculpteur marseillais, nomade au XVIII^e siècle : Antoine Duparc », *Bulletin officiel du musée du Vieux-Marseille*, nov.-déc. 1936, p. 169-170; janv.-mars 1937, p. 1-21.

Bibliographie

- « Les Duparc, trois générations d'artistes marseillais », *MIHP*, t. 14, 1937, p. 165-187.
- « Les Bernard, une dynastie d'artistes marseillais (1647-1789) », *MIHP*, t. 15, 1938, p. 120-126.
- « Les confréries de peintres sous le vocable de Saint-Luc », *MIHP*, t. 17, 1940, p. 65-75.
- « Les marbriers provençaux au XVIII^e siècle : les Fossati », *Provence Historique*, janv. 1954, p. 41-55.
- « Le mausolée de la chapelle de Reillane », *Arts et livres de Provence*, n^o 29, juin 1956.
- « Une dynastie d'artistes provençaux, les Caravaque », *Marseille*, n^o 36, 1958, p. 3-15.

BONNEL Emile, « Notes sur un rapport d'inspection des carrières de marbres de Provence en 1712 », *Provence Historique*, 1957, p. 46-60.

- « Inspection des marbres de Marseille », *Marseille*, n^o 36, 1958, p. 27-35.

BORRICAND René, *Nobiliaire de Provence*, Aix, Borricand, 1975.

BOUDON Marion, « L'antithèse Le Bernin-Du Quesnoy dans la littérature artistique française », *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 325-349.

BOUILLON-LANDAIS Paul-François, « Jean-Michel Verdiguier sculpteur provençal, 1706-1796 », *Provence artistique*, 1883, p. 156-172.

BOUSQUET Casimir, *Notice historique sur l'église Saint-Théodore (les Récollets), depuis sa fondation jusqu'à nos jours*, Marseille, V^e M. Olive, 1856.

- *Monographies marseillaises. La Major, cathédrale de Marseille*, Marseille, Marius Olive, 1857.
- *Églises, chapelles, monastères qui ont été démolis et qui ont changé de destination de 1789 à nos jours*, Marseille, s. n., 1860.

BOYER Jean, « Une œuvre inédite de Jean-Jacques Clérion », *Revue des Arts*, 1953, p. 209-212.

- « Le musée lapidaire du cloître de la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence », *Provence Historique*, t. 10, juil.-août 1960, p. 108-126.
- « Une famille de sculpteurs bourguignons établis en Provence au XVII^e siècle, les Turreau (Toro) », *Gazette des Beaux-Arts*, avr. 1967, p. 201-364.
- « La peinture et la gravure à Aix-en-Provence aux XVI^e-XVII^e et XVIII^e siècles », *Gazette des Beaux-Arts*, 1971, numéro spécial.
- *L'architecture religieuse de l'époque classique à Aix en Provence*, Aix en Provence, éd. Ophrys, 1972.
- « Deux statues du sculpteur Joseph Pellegrin retrouvées dans l'église de la Madeleine à Aix-en-Provence », *Le Courrier d'Aix*, juil. 1980.
- « Le commerce des bois de charpente et menuiserie à Aix-en-Provence aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles », *Actes du 108^e Congrès National des Sociétés Savantes*, Grenoble, 1983, p. 122-138.

Histoires sacrées
Mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII^e siècle

- « Un document inédit sur les carrières de la Couronne », *Marseille*, n° 135, 1984, p. 92-93.
- « L'église de Lambesc », *CAF Pays d'Aix*, Paris, 1988, p. 190-215.
- « Un monument marseillais disparu : la pyramide Doria (1623) », *Provence Historique*, t. 102, 2002, p. 181-188.

- BRESC-BAUTIER Geneviève, DU MESNIL Hélène, « La politique royale du marbre français (1700-1789) », *Colloque international sur les ressources minérales et l'histoire de leur exploitation, Congrès national des Sociétés savantes*, Grenoble, 1983, p. 425-442.
- « Le Marbre du roi : l'approvisionnement en marbre des bâtiments du roi, 1660-1715 », *Eighteenth century Life*, vol. 17, mai 1993, p. 36-54.

- BRETON René, « Chastel, sculpteur aixois né en Avignon », *MAV*, t. 6, 1997, p. 95-104.

- BRIEUGNE Toussaint, *Monographies paroissiales du diocèse de Marseille*, Marseille, s. n., 1892.

- BRINCKMANN A.-E., *Barock-Bozzetti*, Francfort, s. n., 1923.

- BRUN Vincent-Félix, *Notice sur la sculpture navale et chronologie des maîtres sculpteurs et peintres du port de Toulon*, s. l., s. n., 1861.

- BUSQUET Raoul, *Histoire de Marseille*, Paris, Laffont, 1945.

- CAMPORRESI Piero, *L'enfer et le fantasme de l'hostie : une théologie baroque*, Paris, Hachette, 1989.

- CANTEL Jean-Baptiste, *Monographie de Notre-Dame du Mont Carmel à Marseille*, Marseille, n. d., 1874.

- CATHEU (de) Françoise, « Les marbres de Leptis Magna dans les monuments français du XVIII^e siècle », *BSHAF*, 1936, p. 51-56.

- CAYOL Robert, « Le quartier de la Blanquerie : des Templiers à Saint-Ferréol-les Augustins », *Comité du Vieux Marseille*, n° 24, 1984, p. 339-494.

- CHABRE Sandrine, *Un sculpteur dans l'ombre d'un génie : Christophe Veyrier (1637-1689)*, mémoire de maîtrise d'Histoire de l'Art, Université de Provence, 2001.

- CHAGNY André, *Notre-Dame de la Garde*, Lyon, M. Lescuyer, 1950.

- CHAILLAN Marius, *Promenades historiques dans la vallée de l'Arc*, Aix, J. Barthelemy, 1899.

- CHEDOZEAU Bernard, *Chœur clos, chœur ouvert. De l'église médiévale à l'église tridentine, XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Éd. du cerf, 1998.

Bibliographie

- CHOL Daniel, *Michel-François Dandré-Bardon ou l'apogée de la peinture en Provence au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Édisud, 1987.
- CLAERR Christiane, JACOBS Marie-France, PERRIN Joël, « L'autel et le tabernacle, de la fin du XVI^e au milieu du XIX^e siècle », *Revue de l'Art*, n° 7, 1986, p. 47-72.
- CONARD Serge, *Jean-Pancrace Chastel. Approche de l'œuvre*, mémoire de maîtrise d'Histoire de l'Art, Université de Provence, 1973.
- « Jean 1^{er} Chastel », *Provence Historique*, t. 26, avril-juin 1976, p. 219-234.
- CONSTANT M.-D., *Trois artistes dominicains de Paris. Frère Romain, Frère André, Frère Claude*, Paris, 1931.
- CONSTANTIN Marius, *Les paroisses du diocèse d'Aix, leurs souvenirs et leurs monuments, paroisses de l'ancien diocèse d'Aix*, Aix, A. Makaïre, 1890.
- *La Madeleine, la paroisse, le couvent, l'église*, Aix, A. Makaïre, 1890.
- CORBLET Jules, *Histoire dogmatique, liturgique, et archéologique du sacrement de l'Eucharistie*, Paris, V. Palmé, 1885.
- CORNETTE Joël, *Absolutisme et Lumières, 1652-1783*, Paris, Hachette, 2000.
- COSTE Numa, *Les origines de l'école de dessin et du musée d'Aix-en-Provence*, s. l., s. n., 1905.
- COUSINIÉ Frédéric, « Perception et visibilité du maître-autel au XVII^e siècle », *Histoire de l'Art*, n° 28, 1994, p. 37-49; n° 29-30, 1995, p. 33-44.
- *Le Saint des Saints, Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, PUP, 2006.
- « Vaste fracas d'ornements ou fiction symbolique : le motif de la gloire dans les églises parisiennes des XVII^e et XVIII^e siècles », *Histoires d'ornement*, actes du colloque de l'Académie de France à Rome, Villa Médicis, 27-28 juin 2000, Paris-Rome, 2000.
- CUBELLS Monique, *La noblesse provençale, du milieu du XVII^e siècle à la Révolution*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2002.
- CURTIL-BOYER Charles, JULIEN Louis, « La famille Olerys », *Marseille*, n° 93, avt.-sept. 1973, p. 123-127.
- DAILLEZ Laurent, « Les Bernardines à Marseille », *Marseille*, n° 96, 1974, p. 51-52.
- DELLATRE Pierre (éd.), *Les établissements des Jésuites en France depuis quatre siècles*, Paris, t. 3, Enghien, 1955.
- DEMORIS René, FERRAN Florence, *La peinture en procès. L'invention de la critique d'art au siècle des Lumières*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.

Histoires sacrées
Mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII^e siècle

- DESHAIRS Léon, *Architecture et décoration aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, s. n., s. d.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.
- DORE Robert, « Saint-Maximin », *CAF, Aix-en-Provence et Nice*, 1933, Paris, Picard, 1933, p. 207-223.
- DRAPER J.-D., « Le grand homme », *L'esprit créateur, de Pigalle à Canova. Terres cuites européennes, 1740-1840*, catalogue d'exposition, Louvre, sept. 2003-janv. 2004, Paris, RMN, 2003, p. 109-115.
- DUBOIS Marc, « Le couvent des Capucins de Marseille de 1578 à 1790 », *Provincia*, 1925, p. 53-94.
- « Un artiste peintre marseillais ignoré : Joseph-Gabriel Imbert, chartreux, 1666-1749 », *Provincia*, 1932, t. 12, p. 214-230.
 - « La Chartreuse Notre-Dame de Montrieux », *Revue Mabillon*, t. 35, 1935, p. 130-149.
- DUPRAT Eugène-Henri, *Les Trinitaires déchaussés de Marseille*, Aix, s. n., 1922.
- DURANTI LA CALADE Maurice, *La sépulture de Peiresc dans l'église de Ste Madeleine d'Aix*, Aix, s. n., 1893.
- ECO Umberto, *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.
- EMMANUELLI François-Xavier, *Vivre à Marseille sous l'Ancien régime*, Paris, Perrin, 1999.
- ESQUIEU Yves, « L'église des hospitaliers de Saint-Jean-de-Malte à Aix », *CAF, Pays d'Aix*, Paris, 1988, p. 103-119.
- *Quartier cathédral. Une cité dans la ville*, Paris, Desclée de Brouwer, Rempart, 1994.
- ÉTIENNE Claire, « Décor intérieur des églises et prescriptions liturgiques dans le diocèse de Sées au XVIII^e siècle », *Annales de Normandie*, 1990, p. 215-233.
- FABBRI-MUELER Francesca, *Tangenze nella cultura e nelle presenze artistiche fra il territorio della Repubblica di Genova e le regioni della Francia sud-orientale : maestranze e cantieri nei secoli XVII-XVIII^e*, thèse de doctorat d'Histoire de l'Art, Université de Gênes, 1998.
- « Le commerce de la statuaire de marbre entre Gênes et la Provence : mécénat et dévotion à l'âge baroque », *Provence Historique*, fév.-mars 2001, p. 69-84.
- FABRE Augustin, *Les rues de Marseille*, Marseille, E. Camoin, 1867, 5 t.

Bibliographie

- FAVRE Robert, *La mort dans la littérature et la pensée française au siècle des Lumières*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1978.
- FERET Brigitte, « Les sculpteurs marseillais et la commande religieuse baroque », *Provence Historique*, t. 34, 1984, p. 277-291.
- *Marbriers tessinois installés en Provence et dans le Comtat Venaisin au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat d'Histoire de l'Art, Université de Provence, 1993.
- FROESCHLÉ-CHOPARD Marie-Hélène, *La religion populaire en Provence orientale au XVIII^e siècle*, Paris, Beauchesne, 1980.
- (dir.), *Les confréries, l'Église et la cité, cartographie des confréries du Sud-Est*, Actes du colloque de Marseille de l'EHESS, mai 1885, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 1988.
- *Atlas de la réforme pastorale en France, de 1550 à 1790*, Paris, éd. du CNRS, 1986.
- *Espace et sacré en Provence, XVI^e-XX^e siècle. Cultes, images, confréries*, Paris, éd. du Cerf, 1994.
- GANAY Marius, *Monographie de l'église Saint-Ferréol les Augustins*, Marseille, impr. Marseillaise, 1941.
- GARSTANG Donald, *Giacomo Serpotta and the stuccatori of Palermo, 1560-1790*, Londres, A. Zwemmer, 1984.
- GASZINSKI Constantin, *L'église cathédrale de Saint-Sauveur d'Aix*, Aix, Nicot, 1836.
- GIBERT Honoré, *J.-P. Chastel, sculpteur provençal*, Aix, n. d., 1873.
- GIRAUD Magloire, *Documents relatifs à la construction du maître-autel de l'église de Saint-Maximin exécuté par Joseph Lieutaud, et notice sur ce sculpteur*, Marseille, impr. de Roux, 1863.
- « La vie de Joseph Lieutaud, Marseille », *Bulletin du Comité de la Langue, de l'Histoire et des Arts de France*, s. d., p. 200-256.
- GLOTON Jean-Jacques, *Renaissance et baroque à Aix-en-Provence, recherches sur la culture architecturale dans le Midi de la France de la fin du XV^e au début du XVIII^e siècle*, Rome, École française de Rome, 1979.
- GOULEMOT Jean-Marie, *Traité des superstitions, croyances populaires et rationalité à l'Âge classique*, Paris, le Sycomore, 1984 (réédition de l'ouvrage de Thiers de 1679).
- GRODECKI Louis, « Introduction », *Le « gothique » retrouvé avant Viollet-le-Duc*, catalogue d'exposition, Hôtel de Sully oct. 1979-fév. 1980, Paris, 1980, p. 2-10.
- GUILD Rollins, *La cathédrale d'Aix-en-Provence, étude archéologique*, Paris, éd. du CNRS, 1987.

Histoires sacrées
Mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII^e siècle

- HEINICH Nathalie, *Être artiste, les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996.
- *Ce que l'art fait à la sociologie*, Paris, éd. de Minuit, 1998.
- HERDING Klaus, *Pierre Puget, das Bildnerische Werk*, Berlin, Gebr. Mann, 1970.
- « Les Veyrier, une famille de sculpteurs provençaux à l'époque de Louis XIV », *AAF*, t. 30, 1989, p. 73-116.
- HOMET Marie-Claude, *Michel Serre et la peinture baroque en Provence (1658-1733)*, Aix-en-Provence, Édisud, 1987.
- HUOT Victor, « Puget et la chapelle de l'ancien hospice de la Charité de Marseille », *Mémoires de l'Académie des sciences, agricultures, arts et belles-lettres d'Aix*, t. 21, 1930, p. 171-194.
- INGERSOLL-SMOUSE Florence, *La sculpture funéraire en France au XVIII^e siècle*, Paris, Jouve, 1912.
- JAUBERT Henri, *Saint-Hommebon, notes sur les missionnaires de Provence ou Pères du Saint-Sacrement, à Marseille*, Marseille, impr. Marseillaise, 1888.
- JESTAZ Bertrand, « L'église des Jésuites d'Aix-en-Provence », *CAF, Pays d'Aix*, Paris, 1988, p. 129-133.
- JULIEN Pascal, *Marbres. De carrières en palais*, Manosque, Le Bec en l'air, 2006.
- LAGRANGE Léon, « Toro », *Gazette des Beaux-Arts*, t. 25, 1868, p. 477-508.
- LAUTARD Jean-Baptiste, *Histoire de l'Académie de Marseille, depuis sa fondation en 1726 jusqu'en 1826*, Marseille, Achard, 1826-1843, 3 t.
- LE PAS DE SECHEVAL Anne, « Entre hommage et trahison : la réception et l'adaptation du baldaquin de Saint-Pierre », *Le Bernin et l'Europe. Du baroque triomphant à l'âge romantique*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, p. 375-390.
- Les Borely. Une famille. Une demeure*, catalogue d'exposition, Château Borely, Marseille, Musée Borely, 1980.
- LOUCHE Jules, *Notice sur l'église paroissiale et cathédrale de Saint-Martin à Marseille*, Marseille, Boy et fils, 1871.
- MAC GREGOR Neil, « L'Eucarestia : il segno della presenza divina », *Il Dio Nascosto. I grandi maestri del Seicento e l'immagine di Dio*, catalogue d'exposition, Rome, Villa Médicis, oct. 2000-janv. 2001, Rome, Académie de France à Rome, 2000, p. 177-180.

Bibliographie

- MAC MANNERS John, *Church and society in eighteenth century France*, Oxford, Clarendon press, 1998.
- MAGNANI Lauro, GAVAZZA Ezia, « Puget à Gênes », *Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte, 1620-1694*, catalogue d'exposition, Marseille, musée des Beaux-Arts-Vieille Charité, oct. 1994-janv. 1995, Paris, RMN, 1994, p. 254-258.
- MARAL Alexandre, *Sculptures. Musée Granet*, Aix-en-Provence, Paris, Somogy, 2003.
- MARIN DE CARRANRAIS (de) Eugène, *Notre vieille église de Saint-Martin et la rue Colbert*, Marseille, s. n., 1883.
- MARRIONNEAU C., *F. André, artiste peintre de l'ordre des Frères Prêcheurs, 1662-1753*, Bordeaux, 1878.
- MARTIMORT Aimé-Georges, *L'Église en prière. Introduction à la liturgie*, Paris, Desclée, 1984.
- MENARD Michèle, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII^e et XVIII^e siècles, Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Paris, Beauchesne, 1980.
- MEROT Alain, LEVAILLANT Françoise, LA GORCE (de) Jérôme (éd.), *La condition sociale de l'artiste, XVI^e-XX^e siècles*, actes du colloque du groupe des chercheurs en histoire moderne et contemporaine du CNRS, 12 octobre 1985, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, 1987.
- MESQUI Jean, *Le pont en France avant le temps des ingénieurs*, Paris, Picard, 1986.
- MICHEL Christian, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, École française de Rome, 1993.
- « Le goût contre le caprice : les enjeux des débats sur l'ornement au milieu du XVIII^e siècle », *Histoires d'ornement*, actes du colloque de l'Académie de France à Rome, Villa Medici, juin 1996, Paris, Klincksieck, Rome, Académie de France à Rome, 2000, p. 203-214.
- MILLE Joseph, *Notre Métropole ou monographie historique et descriptive de la basilique métropolitaine Saint Sauveur*, Aix, A. Makaïre, 1883.
- MILLIN Aubin-Louis, *Voyage dans les départements du midi de la France*, Paris, impr. Impériale, 1807-1811, 4 t.
- MOLINIE Antoinette (sous la direction de), *Le Corps de Dieu en Fêtes*, Paris, éd. du Cerf, 1996.

Histoires sacrées
Mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII^e siècle

- MONTAGNES Bernard, « Un diplôme de la confrérie du Rosaire au Musée Paul Dupuy de Toulouse », *Mélanges de la Société archéologique du Midi de la France*, to. 56, 1996, p. 215-224.
- « Le tricentenaire d'Antonin Cloche », *Archivium Fratrum Prædicatorum*, Rome, LVII, 1987, p. 221-289.
 - « Les confréries du diocèse d'Aix au début du XVIII^e siècle », *Les confréries, l'Église et la cité, cartographie des confréries du Sud-Est*, Actes du colloque de Marseille de l'EHESS, mai 1985, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 1988, p. 167-180.
- MONTAGU Jennifer, *Alessandro Algardi*, New Haven, Yale University Press, 1985.
- *Roman baroque sculpture. The industry of Art*, New Haven, Yale University Press, 1989.
- PARROCEL Étienne, *Histoire documentaire de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille*, Paris, imp. nationale, 1889-1890, 2 t.
- PASCAL A., *Monographie de l'Hôpital général Saint-Jacques, Annales de Provence*, Aix, s. n., 1921.
- PERRIER Émile, *Les richesses artistiques de Marseille en 1791*, Marseille, impr. de Barlatier, 1900.
- *Un village Provençal Les Ayygalades*, Marseille, impr. Barlatier, 1919.
- PERRIN Joël, « L'autel et le tabernacle », *Revue de l'Art*, 1986, n° 71, p. 47-70.
- PIGHETTI, *Notice sur la paroisse Notre-Dame-du-Mont-Carmel*, Marseille, s. n., 1920.
- *Les Augustins St-Ferréol*, Marseille, s. n., 1927.
- PLANTIE Jacqueline, « L'éducation par la prédication vers la fin du XVII^e siècle, d'après l'art de Prêcher de l'abbé Villiers », *Marseille*, n° 88, 1979, p. 97-101.
- PLONGERON Bernard, « Charles Borromée, exemple et modèle : son influence en France (XVI^e - XIX^e siècles) », *San Carlo e il suo tempo*, colloque, Milan, mai 1984, Rome, ed. di storia e letteratura, 1986, t. 1, p. 493-525.
- RABREAU Daniel, « La chaire de Saint-Sulpice, sa création par Charles de Wailly et l'exemple du Bernin en France à la fin de l'Ancien Régime », *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 1971, éd. 1974, p. 115-139.
- Rapport sur l'origine de la confrérie des pénitents blancs de la Très-Sainte-Trinité et de Notre-Dame d'Aide, pour la Rédemption des captifs, fondée à Marseille en 1306*, Marseille, s. n., 1853.
- REGNIER Antony, « Œuvres d'art contenues dans les églises de Marseille », *Répertoire des travaux de la Société de Statistique de Marseille*, t. 30, 1867, p. 12-32.

Bibliographie

- REYNAUD Georges, *Serruriers-feronniers marseillais des XVII^e et XVIII^e siècles : Gualier, Colson, Forty*, Comité du Vieux Marseille, 1997.
- ROCHE Daniel, *Le siècle des Lumières en province, académies et académiciens provinciaux, 1680-1789*, Paris-La Haye, Mouton, 1978.
- ROFFIDAL-MOTTE Émilie, AMARGIER Paul, *Les stalles et la chaire de la basilique de Saint-Maximin*, Marseille, la Thune, 2000.
- ROFFIDAL-MOTTE Émilie, « Dessins et prix-faits à Marseille, 1685-1785 », *Provence Historique*, fasc. 203, t. 51, 2001, p. 3-12.
- « Albert Duparc et l'orgue de Saint-Maximin », *Provence Historique*, t. 52, 2002, p. 177-180.
- « Jean-Michel Verdiguier. Sculpteur et directeur de l'Académie de Marseille », *Bulletin de l'Essor*, sept. 2002, p. 53-58.
- ROUSSEAU O., « Le Christ et l'autel », *La Maison Dieu*, 1952, n° 29, p. 32-39.
- ROSENBERG Pierre, « Michel-François Dandré-Bardon », *Cahiers du dessin français*, n° 12, Paris, 2001.
- ROSTAN Louis, *Monographie du couvent des dominicains de Saint-Maximin, Draguignan*, s. n., 1873.
- « Le frère Vincent Funel, sculpteur », *RSBA des dép.*, 4^e série, t. IV, 1886, p. 211-215.
- ROUGE Julie, *Le couvent des Minimes de Mane*, mémoire de maîtrise d'Histoire de l'Art, Université de Provence, 2002.
- ROUX-ALPHERAN François, *Les rues d'Aix ou recherches historiques sur l'ancienne capitale de la Provence*, Aix-en-Provence, Aubin, 1848.
- SAEZ Joaquin, « Un projet de tabernacle de Pierre Puget, réalisé par Antoine Duparc, pour l'église Sainte-Juste et Sainte-Raffine à Orihuela », *Marseille*, n° 120, 1980, p. 36-38.
- SANCHEZ Jean-Michel, *Une église de Marseille depuis le XVII^e siècle. La Mission de France*, Marseille, La Thune, 1996.
- SOUCHAL François, *Les Slodtz, sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764)*, Paris, E. de Boccard, 1967.
- SZAMBIEN Werner, *Symétrie, goût, caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique, 1550-1800*, Paris, Picard, 1986.
- TAVERNIER Félix-Louis, *La vie quotidienne à Marseille de Louis XIV à Louis-Philippe*, Paris, Hachette, 1973.

Histoires sacrées
Mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII^e siècle

- Theron Magali, *L'ornementation sculptée et peinte des navires du roi, 1660-1792*, thèse de doctorat d'Histoire de l'Art, Université ParisIV-Sorbonne, 2003.
- Thesaurus des objets religieux, meubles, objets, linges, vêtements et instruments de musique du culte catholique romain*, Paris, éd. du Patrimoine, 1999.
- VALLIN P., « Le Christ de l'Eucharistie dans le catholicisme moderne », dans J. DORE (dir.), *Sacrements de Jésus-Christ*, Paris, Desclée, 1983.
- VANUXEM Jacques, « Décorations et œuvres d'art du XVIII^e siècle dans les églises de Paris », *BSHAF*, 1956, p. 67-76.
- « La querelle du luxe dans les églises d'après le concile de Trente », *Revue de l'Art*, n^o 24, 1974, p. 48-58.
- VASSELIN Martine, *Vivre des arts du dessin, France, XVI^e-XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, PUP, 2007.
- VENARD Michèle, « La construction des églises paroissiales du XV^e au XVIII^e siècle », *Revue d'Histoire de l'Église de France*, t. 73, 1987, p. 7-24.
- VERANY Félix, *Les Augustins réformés et l'église Saint-Vincent-de-Paul, de Marseille*, Marseille, J. Chauffard, 1885.
- VIGUERIE (de) Jean, « La dévotion populaire à la messe dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles », *Histoire de la messe, XVII^e-XIX^e*, Angers, 1980.
- VILLARD André et Madeleine, *Les fonds des archives départementales des Bouches-du-Rhône. Séries anciennes G et H*, Marseille, Archives des Bouches-du-Rhône, 1970.
- VISSIÈRE Jean Louis (éd.), *Le Marquis d'Argens*, actes du colloque de 1988, Centre aixois d'études et recherches sur le XVIII^e siècle, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1990.
- VOVELLE Gaby et Michel, *Vision de la mort et d'au-delà en Provence*, Paris, 1970.
- VOVELLE Michel, « Analyse spectrale d'un diocèse méridional au XVIII^e siècle : Aix-en-Provence », *Provence Historique*, t. 22, 1972, p. 352-481.
- *Piété baroque et déchristianisation en Provence au XVIII^e siècle*, Paris, éd. du Seuil, 1978.
- *L'irrésistible ascension de Joseph Sec, bourgeois d'Aix, suivi de quelques clefs pour la lecture des « naïfs »*, Aix-en-Provence, Édisud, 1975.
- VUILLEMIER Florence , « La rhétorique du monument. L'inscription dans l'architecture en Europe au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n^o 156, 1987, p. 291.
- ZYSBERG André, *Marseille au temps du Roi-Soleil*, Marseille, éd. Jeanne Laffitte, 2007.

Table des illustrations

1	Marseille, église de Augustins, Monument funéraire des Montolieu, vers 1695.	238
2	Vitrolles, église paroissiale, détail, bas-relief.	239
3	Marseille, église de Augustins, maître-autel, années 1740/50.	240
4	Marseille, église de Augustins, retable Saint-Pierre ou des Portefaix, vers 1754, détail du tombeau, le cartouche central, <i>Vierge à l'Enfant apparaissant à Pierre et Paul</i> .	241
5a	Marseille, église des Grands-Carmes, boiseries du chœur, 1710/20, détail, <i>Enfant dévoré par une ourse</i> .	245
5b	Marseille, église des Grands-Carmes, boiseries du chœur, 1710/20, détail, <i>Religieux Carme ou Elie</i> .	245
6	Marseille, église des Grands-Carmes, maître-autel en bois doré, Antoine Duparc et Jean Courlaffsky, 1733/1734, ajouts postérieurs.	246
7	Marseille, église des Chartreux, J.-F. Forty, dessin d'autel, vers 1750, Marseille, © Musée des Beaux-Arts.	249
8	Marseille © Ms 2101, cathédrale La Major, boiseries du chœur, 1702/1712, dessin de Michel de Léon, <i>Voyage pittoresque de Marseille</i> , « Porte du chœur de N. D. La Major », pl. 18, 1778.	251
9	Marseille, cathédrale La Major, Antoine Duparc, dessin pour la chapelle du <i>Corpus Domini</i> , 1747, © Musée du Vieux-Marseille.	252
10	Marseille © Ms 2101, cathédrale La Major, dessin de Michel de Léon, <i>Voyage pittoresque de Marseille</i> , « Chapelle de Lazare à l'église cathédrale », pl. 9, 1778.	253
11	Marseille, basilique Notre-Dame de la Garde, bas-relief en bois doré, Antoine Duparc, la <i>Dormition de la Vierge</i> , 1731/37.	254

Histoires sacrées
Mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII^e siècle

- | | | |
|-----|---|-----|
| 12 | Marseille, église des Prêcheurs, Saint-Cannat, chaire à prêcher vers 1690, dessin de Michel de Léon, « Chaire à prêcher dans l'église des RR. PP. Dominicains », pl. 76, vers 1778. | 255 |
| 13 | Marseille, église des Prêcheurs, Saint-Cannat, retable en marbre, vers 1750, détail, tabernacle et gloire. | 257 |
| 14a | Marseille, église des Prêcheurs, Saint-Cannat, Dominique Fossati, maître-autel en marbre, vers 1755. | 258 |
| 14b | Marseille, église des Prêcheurs, Saint-Cannat, maître-autel, Dominique Fossati, <i>Ange adoreteur</i> , marbre, vers 1755. | 259 |
| 15 | Marseille, église des Récollets, autel de Saint-Antoine de Padoue, détail, statue bois peint et doré, vers 1755. | 260 |
| 16 | Marseille, église des Récollets, fonts baptismaux, marbre, vers 1700, détail, la vasque et le vase. | 262 |
| 17 | Marseille, église des Récollets, Dominique Fossati (?), bénitier en marbre, vers 1750. | 262 |
| 18 | Marseille, église Saint-Laurent, Henri Colson, baldaquin du maître-autel, 1758, dessin de Michel de Léon, vers 1778, « Baldaquin de fer, placé au maître-autel de la paroisse Saint-Laurent, exécuté par Colson », pl. 63. | 264 |
| 19 | Marseille, église Saint-Laurent, fonts-baptismaux, marbre, Dominique Fossati, 1748. | 265 |
| 20 | Marseille, église Saint-Martin, Angès, marbre (Réserves des musées de Marseille, R 751018). | 265 |
| 21 | Aix-en-Provence, église des Grands Carmes, dessin, Antoine Duparc, projet pour le mausolée de Thomas, 1739, coll. particulière, photo J. Billioud. | 270 |
| 22 | Aix-en-Provence, chapelle des Carmélites, Juramy, dessin, « Maître-autel de l'église des Carmélites d'Aix », 17191. B. Méjanes, Est. A49 (photo B. Terlay). | 271 |
| 23 | Aix-en-Provence, église des Jésuites, dessin, « Vue de l'assemblée du clergé, de la noblesse et du Tiers-État dans l'église Saint-Louis à Aix-en-Provence », fin XVIII ^e siècle, B. Méjanes, Est. B. 27 (photo B. Terlay). | 272 |
| 24 | Aix-en-Provence, église des Minimes, Charles-Antoine Bridan, dessin préparatoire pour le monument funéraire du marquis d'Argens, vers 1775, B. Méjanes, Est. B. 45 (photo B. Terlay). | 273 |
| 25 | Aix-en-Provence, église des Prêcheurs, retable Notre-Dame de Grâce, marbre, vers 1750. | 274 |

Table des illustrations

26	Aix-en-Provence, église des Prêcheurs, dessin, Jacques, projet de tabernacle (?), vers 1760, Aix, © Musée Arbaud, Vi.I.19.	274
27	Aix-en-Provence, église des Prêcheurs, dessin, Monument funéraire de N. C. Fabry de Peiresc, vers 1778, © Musée Granet (photo B. Terlay CPA).	275
28	Aix-en-Provence, église du Saint-Esprit, autel en marbre, 4 ^e travée gauche, tombeau vers 1740 ; tabernacle vers 1770/80.	277
29	Aix-en-Provence, église du Saint-Esprit, chaire à prêcher, abat-voix et dossier, 1740 ; cuve et escalier, 1763.	277
30a	Aix-en-Provence, projet pour le maître-autel de l'église du Saint-Esprit, Auguste Ramel, 1760/70, Aix, © Musée Arbaud, Vi.I.15.	278
30b	Aix-en-Provence, église du Saint-Esprit, Jean-Baptiste Casella, maître-autel en marbre, 1787.	278
31	Aix-en-Provence, église Saint-Jean-Baptiste du Faubourg, Jean-Baptiste Rambot, dessin pour l'escalier de la chaire à prêcher, 1705, AMA, GG 144.	279
32	Aix-en-Provence, église Saint-Jean de Malte, gravure, intérieur de l'église, détail du portrait de Jean-Claude Viany, médaillon d'angle, 1708, Aix, © Musée Arbaud (photo B. Terlay).	280
33	Aix-en-Provence, église Saint-Jean de Malte, autel, marbre, 4 ^e chapelle gauche, 1730/40.	282
34	Aix-en-Provence, église Saint-Jean de Malte, autel bois peint et doré, 2 ^e chapelle gauche, vers 1770.	283
35	Aix-en-Provence, cathédrale Saint-Sauveur, maître-autel, marbre, détail, bas-relief de la cuve, <i>Résurrection de Lazare</i> , 1730/30.	284
36a	Aix-en-Provence, cathédrale Saint-Sauveur, autel N.-D. d'Espérance, détail, Antoine Duparc, <i>Le miracle de Bonnacursius</i> , 1737.	285
36b	Aix-en-Provence, cathédrale Saint-Sauveur, autel du <i>Corpus Domini</i> , marbre, vers 1760.	285
37	Aix-en-Provence, cathédrale Saint-Sauveur, autel, marbre, vers 1760, ancienne chapelle des Puget, détail, la cuve.	286
38	Marseille, musée des Beaux-Arts, Jean-Jacques Forty, dessin d'autel et tabernacle, vers 1770.	288

Table des matières

Introduction	7
---------------------------	---

La commande : un processus concerté

La clientèle : le choix et le devoir	17
---	----

Les raisons de la commande.....	17
---------------------------------	----

Clercs et laïcs « préposés au soin des églises ».....	26
---	----

Les prélats.....	28
------------------	----

Les couvents.....	32
-------------------	----

Les paroisses.....	37
--------------------	----

Les confréries et luminaires.....	40
-----------------------------------	----

Des financements divers	45
--------------------------------------	----

Legs, dons et quêtes.....	47
---------------------------	----

La contribution des fidèles.....	47
----------------------------------	----

Religieux et chanoines.....	52
-----------------------------	----

Le rôle des municipalités.....	53
--------------------------------	----

Don-échange et don gratuit.....	55
---------------------------------	----

Diversité des moyens financiers et cas exceptionnels : échanges, empruntset loteries.....	60
--	----

La commande : déroulement et contraintes	63
---	----

Une décision concertée.....	63
-----------------------------	----

Dessins et maquettes.....	64
---------------------------	----

Une clientèle exigeante.....	70
------------------------------	----

Réception de l'œuvre.....	74
---------------------------	----

Qui est « maître en son église » ?	77
---	----

Artistes et artisans

Familles et réseaux : de la formation à la pratique	83
Les liens familiaux.....	83
La confrérie des peintres, sculpteurs et doreurs	89
La confrérie des menuisiers.....	96
D'autres corps de métiers.....	97
Les stucateurs et gipiers.....	97
Les ferronniers/serruriers et les orfèvres.....	100
Les marbriers.....	103
Une réglementation royale.....	104
Familles et individus : diversité de la profession.....	105
Un phénomène mal appréhendé : les religieux artistes.....	109
Un métier en évolution	113
La place du sculpteur.....	113
Concepteur.....	114
Maître d'œuvre et architecte.....	116
Expert.....	119
Marchand et exploitant.....	120
De nouvelles institutions.....	125
L'Académie de peinture et de sculpture de Marseille.....	125
L'école de dessin et de sculpture d'Aix.....	134
Échanges et aires de diffusion.....	136
La mobilité des artistes.....	137
Les modèles.....	144

Du matériau à l'œuvre

Du bois au marbre : le choix des matières et des couleurs	151
Bois brut et bois doré.....	152
Un matériau par défaut : la pierre.....	157
L'emploi du marbre : valeurs et enjeux.....	158
Mobilier et espace sacré : évolution et sens	161

Le retable : retrait et renouveau	162
Le maître-autel : vers un sanctuaire « à la romaine »	164
L'autel : manifestation d'un Dieu fait homme	170
Valeur sacrificielle et sépulcrale : la cuve ou tombeau	172
Pour la protection et la glorification des Saintes Espèces	180
La chaire à prêcher : meuble de la parole	188
Entre sacré et profane	189
Théorie et réalité	191
Une iconographie du Verbe	194
S'asseoir dans une église	197
Les clercs	197
Les laïcs	202
Les meubles de la purification	204
Le confessionnal	204
Fonts baptismaux et bénitiers, une liturgie de l'eau	206
Monuments funéraires	209
Les tombeaux : « pollution » de l'espace ecclésial ?	210
Des monuments de commémoration	214
Le tombeau des Montolieu	215
À la Major de Marseille	217
Le marquis d'Argens et Nicolas-Claude Fabri de Peiresc : une commémoration individualisée	220
« L'art du Mot » et les tombeaux	223
Conclusion	229
Répertoire	235
Sources	289
Bibliographie	299
Table des illustrations	311

Mise en page
PUP - Pascale SEPVAL

Maquette de couverture
PUP - Valérie JULIA

Imprimé en France
sur les Presses DOCUMENTIS - Vitrolles

Dépôt légal 2^e trimestre 2008
ISBN 978-2-85399-700-3
ISSN 1779-7284