



**HAL**  
open science

## Distinction et union des genres : les ornements et les reliefs sculptés du mobilier liturgique du sud-est de la France (XVIIIe siècle)

Émilie Roffidal

### ► To cite this version:

Émilie Roffidal. Distinction et union des genres : les ornements et les reliefs sculptés du mobilier liturgique du sud-est de la France (XVIIIe siècle). Caroline Heering, Ralph Dekoninck. Questions d'ornements (XVe-XVIIIes). 3. Arts du relief, Brepols, pp.233-239, 2013. hal-01557976

**HAL Id: hal-01557976**

**<https://hal.science/hal-01557976>**

Submitted on 18 Sep 2017

**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.

# Distinction et union des genres

Les ornements et les reliefs sculptés du mobilier liturgique du sud-est de la France (XVIII<sup>e</sup> siècle)

ÉMILIE ROFFIDAL-MOTTE *Université de Provence*

## INTRODUCTION

Pour aborder les questions liées aux liens qui unissent ornements et arts du relief, mon propos s'appuiera sur la sculpture religieuse et le mobilier liturgique du sud-est de la France à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et au XVIII<sup>e</sup> siècle et plus particulièrement le mobilier de la région d'Aix-Marseille, avec quelques intrusions plus larges vers Saint-Maximin (Var), qui participe à la même aire géographique et culturelle. Les autels donc, les gloires, les chaires à prêcher et les parois de chœurs seront les supports de cette réflexion. En effet, ce corpus permet de développer de nombreuses interrogations tout d'abord sur le sens même des termes utilisés, sur la place de l'ornement au sein d'un ensemble liturgique sculpté et sur la valeur qui lui est attribuée.

## POLYSÉMIE ET SYNONYMIE

Les termes employés doivent être tout d'abord précisés, car on peut se demander si la distinction que l'on fait en utilisant les termes de bas-reliefs ou d'ornements en relief est purement formelle. Cette différenciation peut également reposer sur d'autres critères comme la question de la figuration. La définition de « bas-relief » donnée par l'Inventaire général dans son volume consacré à la sculpture est strictement formelle, reposant sur la seule volumétrie de la sculpture<sup>1</sup>. Cette définition ne mettant en avant aucune autre caractéristique ne saurait satisfaire pleinement et la présence de personnages liés entre eux par une histoire semble déterminante. D'ailleurs lorsqu'on regarde les différents dictionnaires, comme le *Dictionnaire des Beaux Arts* de Lacombe de 1752<sup>2</sup>, le terme de « bas-relief » est indissociable de celui de « figures ». C'est également le cas dans le *Dictionnaire* de Boutard de 1826<sup>3</sup> qui insiste sur l'association étroite entre le bas-relief du sculpteur et le tableau du peintre. Visuellement, le bas-relief se définit donc à la période moderne par son volume mais également par sa représentation figurée.

Lorsqu'on tente de définir au plus près ce qu'est un

ornement, et dans le cas qui nous intéresse l'ornement en relief, il semble difficile d'être précis tant cette définition touche à des domaines très variés et mouvants<sup>4</sup>. C'est une notion assez insaisissable car nous sommes toujours dans le cadre de la sculpture, mais une sculpture qui orne, ayant de prime abord un aspect purement décoratif. Cette formulation s'applique à des motifs et elle sous-tend un vocabulaire lié à un répertoire, même si on ne saurait limiter l'ornement en relief uniquement à des motifs se transformant au gré des goûts des commanditaires et des artistes. Par ailleurs, lorsque ce terme d'« ornement » est associé à celui de « relief », sa définition même paraît s'affiner. L'association est donc très étroite entre relief et ornements, et les deux termes deviennent pratiquement des synonymes<sup>5</sup>.

## ORNEMENTS ENCADRÉS ET CADRES ORNÉS

Par ailleurs, la présence d'un cadre, ou bordure, apparaît comme ce qui délimite et particularise l'image-relief de l'ornement. La bordure, « qui encadre un panneau de sculpture »<sup>6</sup>, peut prendre des formes extrêmement chantournées. À ce moment, l'ornement devient lui-même cadre et délimite ainsi des espaces. De plus, au-delà du cadre premier qui insère un bas-relief historié, le mobilier liturgique par sa structure même développe d'autres types de cadres qui créent des séparations et scandent les volumes. Prenons l'exemple de la cuve de la chaire à prêcher des Carmes de Marseille (vers 1730/40)<sup>7</sup>, des ornements en forme d'enroulements animent légèrement les cadres des reliefs (fig. 1). Ailleurs, ces ornements deviennent le sujet même de la composition et bénéficient d'un encadrement qui souligne ainsi leur importance. De cadre, ils deviennent ainsi sujet d'encadrement. Cette double situation illustre la fonction décorative de l'ornement en relief qui se couple souvent d'un rôle de scansion et de délimitation d'espaces. Ainsi, les formes ornementales, qui peuvent paraître mouvantes, participent à délimiter des espaces très structurés à l'intérieur



desquels les bas-reliefs peuvent se développer. Sur les parois de chœur, l'emploi fréquent de guirlandes de fleurs, de frises de feuilles d'acanthe ou de tout autre ornement a un rôle essentiel pour diviser les surfaces et les articuler, voire les hiérarchiser. C'est le paradoxe de l'ornement qui, par sa profusion parfois mouvementée, participe à la mise en ordre de l'ensemble et permet de créer l'unité du lieu<sup>8</sup>.

#### UNE SYMBOLIQUE TOUJOURS EFFECTIVE ?

L'ornement de manière assez générale pose également la question du sens. Cet ornement a-t-il toujours une destination précise ? Est-il chargé d'un sens précis ou bien est-il là simplement comme décor pur, comme reflet du goût d'une période donnée ? Il est certain que dans le cas de l'ornement de sculpture religieuse ou de mobilier liturgique, il y a un certain détachement par rapport à une évocation théologique ou allégorique. Tout ne fait pas sens et l'ornement sculpté est lié bien évidemment aux phénomènes de mode, aux transferts des formes qui se retrouvent d'ailleurs sur tous les types de support, qu'ils soient peints ou sculptés,

◀ Fig. 1 Marseille, *Église des Carmes*, détail de la chaire à prêcher, vers 1730-40.

Fig. 2 Marseille, *Église des Grands Carmes*, paroi du chœur, détail « Elisée », vers 1710-20.

Fig. 3 *Basilique Saint-Maximin*, parois du chœur, détail « Saint Dominique », sculpteur Jean-Baptiste Olerys, 1692.



religieux ou profanes. Par exemple, la multitude de rinceaux présents sur le mobilier religieux autour de 1700, ou le décor de coquilles autour des années 1720 ne portent pas en eux-mêmes de signification particulière. Il en est de même pour le galbe des cuves entre 1740 et 1750, très largement rehaussé aux angles par des ornements qui en soulignent la courbure. Il s'agit essentiellement de volutes et de palmettes qui ne véhiculent pas de message particulier, si ce n'est la préciosité et l'importance du mobilier liturgique. Mais n'est-ce pas là l'amorce si ce n'est l'accomplissement du sens de ces ornements? Autrement dit, volutes et palmettes, comme tous autres ornements répétitifs, ont ici la charge irrationnelle de traduire la valeur divine de l'autel par le travail exigeant du marbre.

Pourtant l'association étroite entre les ornements et des compositions historiées pose la question finalement des commentaires que ces ornements peuvent apporter à l'ensemble. Au-delà d'un répertoire décoratif pur, très répétitif, l'ornement vient largement appuyer le sens de la sculpture. Cette proximité entre fonction esthétique et fonction symbolique est d'autant plus forte que les ornements et les sculptures fonctionnent très largement, dans le cadre de la sculpture religieuse et du mobilier liturgique, sur le même mode de représentation qui est celui du relief. Prenons l'exemple des boiseries de chœur de l'église des Grands Carmes de Marseille. Ces boiseries qui datent du début du XVIII<sup>e</sup> siècle sont ornées de toiles représentant le cycle de la *Vie de la Vierge* et de panneaux sculptés évoquant les grandes figures de l'ordre des Carmes<sup>9</sup>. Sur un des panneaux est sculptée une figure de profil d'un homme dans un médaillon, *a priori* non identifiable (fig. 2). Les ornements sont très présents dans le décor du panneau, il s'agit de coquilles, de volutes et d'enroulements de feuilles d'acanthe et d'un visage d'enfant attaqué par un animal. Il s'agit en réalité d'une évocation d'un passage du II<sup>e</sup> *Livre des Rois* où, dans le chapitre II, sont rapportés des épisodes de la vie d'Elisée. Ce dernier se rend à Béthel et sur le chemin des jeunes garçons se moquent de lui en le traitant de « tondu » ; Elisée se retourne et les maudit au nom de Yahvé. Alors deux ours sortent du bois et « déchirent » quarante deux des enfants. À l'éclairage de ce texte, il est alors aisé de reconnaître dans la figure de profil, qui est effectivement marquée par la calvitie, le prophète Elisée.

Sur un autre panneau est sculpté un visage de religieuse couronnée d'épines, qui fait écho au cœur en relief, lui aussi couronnée d'épines de la partie inférieure. Cette association permet d'identifier le personnage comme étant Marie-Madeleine Pazzi, carmélite décédée en 1607 et béatifiée en 1626. Cette religieuse

bénéficie alors d'un culte très répandu chez les Carmes, ses écrits sont abondamment lus et les récits de sa vie présentés comme des modèles. Elle est ainsi célèbre par ses extases, particulièrement celle appelée « de la Passion du Christ » qui durera 26 heures et où elle expérimentera dans sa chair la souffrance physique du Christ lors de sa Passion. Le relief iconique du visage de la sainte et les ornements en relief qui l'entourent s'identifient ainsi réciproquement.

Le chœur des religieux de Saint-Maximin (Var) est également un exemple fort de l'association prégnante entre ornements et bas-reliefs<sup>10</sup>. Il permet de développer la charge spirituelle et symbolique des ornements entourant les portraits des grands saints de l'ordre dominicain. Ce chœur est orné de vingt médaillons répartis sur l'ensemble de la clôture intérieure du chœur, présentant les portraits idéalisés des grands saints de l'Ordre. Qu'ils soient martyrs, prêcheurs ou saints extatiques, tous forment un collège, chargé de donner l'exemple à leurs disciples réunis en ce lieu. Leurs médaillons sont soulignés par des ornements sous forme de trophées croisés qui illustrent et complètent les vertus des saints.

Le premier médaillon est celui du fondateur de l'Ordre, saint Dominique et son petit chien (fig. 3), évoquant le sens même du nom de l'ordre : *Domini canes*, chiens du Seigneur. Sur la partie supérieure, les anges tiennent une croix à double traverse : il s'agit d'une croix patriarcale évoquant la forme de la basilique du Latran qui illustre l'implication de saint Dominique dans la défense de la papauté. Sous le médaillon, en formation croisée, sont sculptés une branche de lys et un épi de céréales. Le lys est celui de la pureté, comme le rapporte l'hymne des Matines ou l'*Alleluia* de la messe du saint<sup>11</sup>. L'épi de céréales, qui fait le pendant, évoque quant à lui le chant de communion de la messe<sup>12</sup>.

Le médaillon de saint Thomas d'Aquin présente le docteur angélique dans son activité la plus représentative, celle de la rédaction d'ouvrages théologiques. Sous le médaillon sont disposés en trophée une branche de lys avec un livre ouvert et une plume ainsi qu'une flamme au milieu de laquelle émerge un ostensor. La composition témoigne de la pureté du saint, de son activité de théologien et de l'amour brûlant avec lequel il a composé l'office du Saint-Sacrement. Bas-reliefs et ornements activent ainsi les mêmes références iconographiques sur des modes différents pour illustrer la particularité de ce saint.

Des figures féminines sont également sculptées pour témoigner de la grandeur de l'Ordre dans tous les états, avec entre autres, la figure emblématique de Catherine de Sienne, tertiaire dominicaine, recevant

les stigmates du crucifix placé dans la partie supérieure. Sous le médaillon est à nouveau représenté le lys de la pureté, servant de support à un cœur, à une couronne d'épines et à une discipline qui rappellent sa grande austérité<sup>13</sup>.

Avec le chœur de Saint-Maximin, on perçoit le double niveau d'ornementation, celui purement répétitif et formel, comme les nœuds surmontant les médaillons ou encore les couronnes de fleurs formant le cadre, et celui ayant un rôle iconographique fort, prolongeant et complétant le discours principal des bas-reliefs. Ces ornements situés dans les marges du tableau sculpté peuvent d'ailleurs « véhiculer l'essentiel du message »<sup>14</sup> et constituer un deuxième niveau de lecture plus approfondi.

#### ORNEMENTS ET TRIDIMENSIONNALITÉ

Par ailleurs, ce lien entre sculpture et ornement nous conduit à nous interroger sur le fonctionnement de l'ornement dans le mobilier liturgique qui constitue un support tridimensionnel souvent imposant. Il est alors intéressant de préciser les interactions formelles entre le relief sculpté figuré et les ornements, mais également avec la sculpture en ronde-bosse qui accompagne le mobilier religieux.

Dans le cas du maître-autel qui ne relève pas de cette fonction d'exemplarité illustrative que nous venons de percevoir pour les parois de chœur, la problématique est un peu différente car elle doit tenir compte de la fonction liturgique. Prenons par exemple le cas du maître-autel des Prêcheurs de Marseille (vers 1755)<sup>15</sup> (fig. 4). Ce maître-autel est un exemple probant de la conception et de l'utilisation de l'autel qui se développe au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les saintes espèces sont mises en place de façon permanente dans le tabernacle de l'autel qui est alors perçu comme le trône de gloire du Roi en majesté et non plus uniquement comme le lieu du sacrifice<sup>16</sup>. Il apparaît ainsi 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<sup>17</sup>. Cette conception induit ainsi une position claire et centrale de l'autel dans l'espace liturgique, une sculpture et des ornements imposants et précieux. À Marseille, nous sommes devant un autel qui relève de cette nouvelle perception, matérialisée par le dispositif « à la romaine »<sup>18</sup>. Il s'agit d'un ensemble relativement complexe qui associe bas-reliefs, sculpture en ronde bosse et ornements. Les anges adorateurs matérialisent par



Fig. 4 Marseille, Église des Prêcheurs Saint-Cannat, maître-autel qui proviendrait de l'église des Bernardines, marbrier Dominique Fossati, vers 1755.

Fig. 5 Marseille, Église des Prêcheurs Saint-Cannat, baldaquin du maître-autel des Prêcheurs de Marseille, détail, vers 1755.

leur tridimensionnalité la posture requise face à cette présence divine. Ils encadrent le tabernacle qui rompt avec toute structure architecturale même détournée. 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 en des formes chantournées et cintrées. Il s'agit uniquement d'une combinaison d'ornements qui ont totalement supplantés les bas-reliefs ornant habituellement les tabernacles. Cette composition prend d'ailleurs un tel volume qu'elle constitue une sculpture quasiment en ronde bosse, avec son point de vue principal dans l'axe de la nef.

La partie supérieure du baldaquin, portée par des colonnes corinthiennes, confirme la volonté de manifestation royale et divine. Un groupe d'anges, de têtes de chérubins, de rayons dorés et de guirlandes entourent le nom divin écrit en hébreu dans un triangle en une théophanie trinitaire (fig. 5). Le cartouche de la cuve en marbre et bronze doré fait écho au caractère divin du mobilier, par sa préciosité tout d'abord, mais également par les ornements qui sont mis en scène : les épis et les pampres de vignes sont présentés comme un écusson. Ils fonctionnent comme des identifiants qui évoquent le sacrifice divin perpétué sur l'autel, découvert aux fidèles par ces visages d'anges, de chérubins et de séraphins. Avec cet autel nous sommes à la jonction entre ornements en relief et ornements en ronde-bosse, entre dépouillement iconographique et profusion ornementale.

#### QUELQUES RÉFLEXIONS CONCLUSIVES

En définitive, il apparaît que les questions autour de l'ornement, des reliefs et du mobilier religieux ne permettent pas des réponses simples et univoques. La valeur attribuée aux ornements dans la sculpture religieuse est parfois difficile à cerner, même si dans certains cas cette importance peut être évaluée par rapport aux sculpteurs à qui la réalisation en est confiée. Dans le cadre de grands projets, on sait que les sculpteurs d'ornements ont un rôle secondaire en raison de l'aspect répétitif de leur travail. Cependant, au regard de la lecture d'un certain nombre de prix-faits, les concepteurs des œuvres, qui sont la plupart du temps des hommes renommés au sein de leur congrégation ou de leur diocèse, n'ont pas laissé le choix des ornements au hasard. Ces témoignages confirment l'importance de l'ornement qui, malgré sa situation périphérique au sein de la composition, apparaît au centre même de la compréhension de l'œuvre sculptée. Sans lui, les reliefs et les rondes-bosses qui constituent le corps de l'œuvre perdraient de leur cohérence.

Par ailleurs, il est important de noter l'évolution de la place de l'ornement dans la sculpture religieuse et le mobilier sacré. Une tendance vers une simplification des formes et un dépouillement de l'espace à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle que l'on peut remarquer en Provence, mais également plus largement en France, conduit l'ornement, non pas à disparaître, mais à se concentrer sur un certain nombre de formes, parfois répétitives, comme le cartouche de la cuve d'autel.





Fig. 6 Marseille, *Église des Augustins Saint-Ferréol*, cuve d'autel, vers 1750.

Le cas du cartouche est intéressant car son rôle est très fort dans un premier temps, avec la présence d'armoiries ou de reliefs historiés<sup>19</sup>. Il se réduit par la suite à un simple signe<sup>20</sup>, pour se détacher complètement du rôle d'identifiant avec un écu lisse. L'autel du chœur des Augustins-Saint-Ferréol à Marseille (vers 1750) présente ainsi sur sa cuve ce type de cartouche<sup>21</sup>. C'est l'affirmation d'une surface apparemment vacante (fig. 6), entourée d'une composition chantournée et surmontée d'un visage d'ange qui appuie d'autant plus cette absence. La raison peut être cherchée dans une vraie-fausse humilité de confréries ou de familles qui ne revendiquent pas de façon ostentatoire la possession d'une chapelle qui est par ailleurs connue de tous. D'autre part, cette surface lisse et bombée n'est pas pour autant complètement vide, puisqu'elle présente en réalité un marbre de qualité, ici un petit antique<sup>22</sup>. Le cartouche fonctionne alors comme un présentoir pour pierre précieuse qui souligne l'importance du lieu.

Le dépouillement progressif du cartouche introduit un constat plus général sur la réduction de l'ornement et vers son expression toujours plus simplifiée. Force est cependant de constater qu'au-delà de cette simplification, l'ornement se maintient sur le mobilier sacré tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, au détriment semble-t-il d'une sculpture figurée qui, quant à elle, disparaît véritablement. La sculpture a ainsi tendance à se réduire

à un certain nombre de signes qui supplantent toute figuration en ronde-bosse ou en relief. Le triangle trinitaire en est une des formes les plus répandues. Nous assistons là à une tentative d'abstraction, en identifiant le mystère de la Trinité à la forme du triangle, ornée ou non de l'inscription hébraïque. À partir des années 1750, ce signe trinitaire est omniprésent sur le mobilier liturgique provençal et semble rejoindre par sa simplification même une catégorie d'ornement, celle de l'ornement proprement religieux. Enfin, il est à noter que la réduction de la sculpture passe également en Provence par la transition de la gloire, qui est une forme encore assez explicite de la présence divine, particulièrement monumentale à la basilique de Saint-Maximin (vers 1680) ou à la cathédrale de Carpentras (1694). La gloire, constituée de nuées, de rayons et d'anges convergeant vers un point central (souvent le triangle trinitaire) est à situer entre l'iconique et le symbolique. Elle se démarque des autres types d'ornements car elle tend à devenir « le point d'attraction principal du dispositif offert au regard du spectateur dans l'église »<sup>23</sup>.

- <sup>1</sup> *Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. La sculpture : méthode et vocabulaire*, Paris, Imprimerie Nationale, 1990 [1<sup>ère</sup> éd. 1967], p. 500.
- <sup>2</sup> J. LACOMBE, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts ou abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure...*, Paris, Vve Estienne et fils et J.-T. Hérisant, 1752, p. 572.
- <sup>3</sup> J.-B. BOUTARD, *Dictionnaire des arts du dessin, la peinture, la sculpture, la gravure, l'architecture*, Paris, Le Normant père, 1826, p. 71.
- <sup>4</sup> Pour une réflexion épistémologique sur la définition même de l'ornement, se reporter au numéro *Ornement/ornemental*, 1 (2010/2011) de la revue *Perspective*.
- <sup>5</sup> Pour Lacombe, par exemple, le terme de relief signifie « des ornements taillés en saillie » (J. LACOMBE, *Dictionnaire portatif...*, p. 572.)
- <sup>6</sup> *Inventaire général. La sculpture...*, p. 504.
- <sup>7</sup> J.-B. CANTEL, *Monographie de Notre-Dame du Mont-Carmel à Marseille*, Marseille, éd. Lebon, 1874.
- <sup>8</sup> A. MÉROT, « Le Brun et la syntaxe de l'ornement », dans E. COQUERY dir., *Rinceaux et figures. L'ornement en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hayot, 2005, p. 61.
- <sup>9</sup> É. ROFFIDAL-MOTTE, *Histoires sacrées. Mobiliers des églises marseillaises et aixoises*, Aix-en-Provence, PUP, 2008, p. 244-245.
- <sup>10</sup> É. ROFFIDAL-MOTTE, *Les stalles et la chaire de la basilique de Saint-Maximin*, Marseille, La Thune, 2000.
- <sup>11</sup> « Le juste germera comme le lis : et il fleurira éternellement en présence du Seigneur. Alléluia ».
- <sup>12</sup> « Voici le dispensateur fidèle et prudent que le Maître a établi sur ses serviteurs : pour leur donner au temps fixé, leur mesure de froment ».
- <sup>13</sup> « Elle était accoutumée à une abstinence si rigoureuse, qu'on pouvait dire sans exagération, que le pain eucharistique était presque le seul aliment qui la soutenait. Couverte d'un rude cilice, portant toujours sur ses reins une chaîne de fer, armée de plusieurs pointes, elle ne se couchait jamais que sur la dure » A. TOURON, *Histoire des hommes illustres de l'Ordre de saint Dominique*, Paris, François Babuty, 1743, p. 498.
- <sup>14</sup> De la même manière, Christian Michel rappelle que les descriptions d'André Félibien des bordures des tapisseries des Saisons et des Éléments de Le Brun permettent d'en découvrir le sens (« Y a-t-il une lecture symbolique de l'ornement ? », *Revue Perspective [Ornement/ornemental]*, 1 [2010/2011], p. 36).
- <sup>15</sup> Cet autel provient de l'église des Bernardines de Marseille et a été réalisé par le marbrier Dominique Fossati. É. ROFFIDAL MOTTE, *Histoires sacrées...*, p. 258-259.
- <sup>16</sup> Cochin rappelle 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 déceintement, c'est-à-dire, où il peut être plus facilement vu » : C.-N. COCHIN, *Œuvres diverses de M. Cochin, secrétaire de l'Académie royale de peinture et de sculpture ou Recueil de quelques pièces concernant les arts*, Paris, éd. Jombert, 1771, p. 121.
- <sup>17</sup> Cette révolution s'est progressivement mise en place au XVII<sup>e</sup> siècle. Sur le sujet, consulter F. COUSINIÉ, *Le saint des saints. Maîtres-autels et retables parisiens du XVII<sup>e</sup> siècle*, Aix-en-Provence, PUP, 2006.
- <sup>18</sup> É. ROFFIDAL MOTTE, *Histoires sacrées...*, p. 164-169.
- <sup>19</sup> C'est le cas, par exemple, à l'église du Saint-Esprit d'Aix où une des cuves d'autel (vers 1720) est ornée d'un cartouche avec au centre une *Saint Simon Stock recevant le scapulaire des mains de la Vierge*, témoignage d'un autel dédié à la dévotion du scapulaire.
- <sup>20</sup> C'est le cas, par exemple, dans cette même église du Saint-Esprit d'une cuve d'autel (vers 1740) ornée d'un cartouche avec au centre le double « M », signe d'une dévotion à la Vierge.
- <sup>21</sup> É. ROFFIDAL MOTTE, *Histoires sacrées...*, p. 241.
- <sup>22</sup> Le petit antique est un marbre des Pyrénées, noir veiné de blanc (P. JULIEN, *Marbres, de carrières en palais*, Le Bec en l'Air, 2006, p. 253).
- <sup>23</sup> F. COUSINIÉ, « "Vaste fracas d'ornements" ou "fiction symbolique" : le motif de la gloire dans les églises parisiennes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », P. CECCARINI, J.-L. CHARVET, Fr. COUSINIÉ et Ch. LERIBAUT éd., *Histoires d'ornements*, actes du colloque de l'Académie de France à Rome, Villa Medici, 27-28 juin 1996, Paris/Rome, Klincksieck/Villa Medici, 2000, p. 171-200.