

## Jean I<sup>er</sup> Chastel, éléments d'analyse <sup>(1)</sup>

Aussi bien les expositions récentes, monographiques — de Michel-Ange à Sergel — ou synthétiques <sup>2</sup>, que les publications de ces dernières années <sup>3</sup>, tendent à indiquer et à susciter un regain d'attention sur la sculpture des temps modernes. L'originalité provinciale reste toutefois un domaine mal exploré et pourtant fondamental. Le colloque Pierre Puget à Marseille <sup>4</sup>, puis le colloque sur l'art baroque à Lyon <sup>5</sup>, ont à plusieurs reprises évoqué ce problème, autour de Marseille, Aix, Lyon ou Dijon, au xviii<sup>e</sup> s. ; mais le cas du xviii<sup>e</sup> s. reste l'objet d'analyses plus fragmentaires <sup>6</sup>. L'absence d'une littérature de référence sur la sculpture provençale, comme d'un corpus photographique, oblige la juxtaposition de travaux monographiques, avant toute étude interprétative, ne fût-ce que d'un seul œuvre régional <sup>7</sup>.

L'intérêt de la sculpture provençale du xviii<sup>e</sup> siècle ne provient que par exception d'un exemple isolé : c'est l'ensemble de la production, souvent anonyme, qui, comme pour la plupart des centres périphériques, per-

1. S. CONARD, *Jean I<sup>er</sup> Chastel*, mémoire de maîtrise, sous la direction du professeur Gloton ; catalogue de l'œuvre, 300 numéros, 70 pages, 387 ill. ; essai, 231 pages ronéo, Aix, 1972.

2. Ainsi *Europäische Barockplastik am Niederrhein, Gruppello und seine Zeit*, Kunst-Museum Düsseldorf, avril-juin 1971.

3. F. SOUCHAL, *Les Slodtz...*, thèse de doctorat d'Etat, Paris, 1967 ; K. HERDING, *Pierre Puget...*, Berlin, 1972 ; H.-H. ARNASSON, *The sculptures of Houdon*, Londres, 1975, etc.

4. Actes du colloque *P. Puget et son temps*, dans *Prov. hist.*, t. XXII, fascicule 88, avril 1972.

5. Actes du colloque *L'art baroque à Lyon*, Lyon, 1975.

6. *Le XVIII<sup>e</sup> siècle à Rouen et le sculpteur Jadaille*, dans *Revue de la société de Haute-Normandie*, 1970, n<sup>o</sup> 57, p. 35-92. Les expositions d'œuvres provinciaux du xviii<sup>e</sup> s. demeurent plus rares : M.-A. MESPLÉ, *L'œuvre toulousain de François Lucas*, Toulouse, 1959.

7. Plusieurs monographies ont été proposées au début du siècle, sources fondamentales pour l'étude des Toro, Bernus, Duparc, Péru, Verdiguier ; il s'agit pour la plupart de publications documentaires, rarement illustrées, énonçant des documents d'archives et des compilations.

met de dégager les raisons significatives, par leur choix, ou leurs principes. En un sens, et dans la mesure où la définition provinciale limite la portée motrice des œuvres réalisées, plus que celui de la création, le problème posé est, dans un premier temps, celui des mécanismes de la transmission (études et apprentissages) et de l'information (cultures et curiosités). Les valeurs créatrices et les engagements personnels de l'artiste ont parfois cependant un intérêt qui empêche de réduire son travail à celui d'un simple praticien, fût-il de talent : agent d'une sensibilité collective, Jean I<sup>er</sup> Chastel se livre au travers d'une première approche comme doué, au-delà des modèles, d'une certaine conscience des valeurs contemporaines, mais formé à un génie tout personnel, informé et éclectique. Cette remarque, ainsi que la présence d'une première mise au point sur une partie de son œuvre par H. Gibert<sup>8</sup>, ont déterminé le choix de cet artiste comme premier jalon d'une démarche globale de recherche visant la sculpture provençale du XVIII<sup>e</sup> siècle.



Né le 12 mai 1726 de François-Paul Chastel<sup>9</sup>, Jean-Panrace entre en apprentissage en 1745 chez le sculpteur Jean-Baptiste II Pérù, à Avignon<sup>10</sup>. Trois mois plus tard, les deux sculpteurs se départissent de leurs obligations réciproques. Ce n'est que neuf ans plus tard que Jean-Panrace commencera à travailler à Aix<sup>11</sup>. Deux mariages, l'un en 1754, l'autre en 1758, à la mort de sa première femme, donneront au sculpteur deux filles, puis un garçon<sup>12</sup> et une autre fille. Le mécénat municipal, qui l'occupe de 1756 à 1769, se double rapidement de celui, plus constant, d'Omer de Valbelle.

8. H. GIBERT, *Jean-P. Chastel, sculpteur avignonnais*, Aix-en-Provence, 1871.

9. Son ascendance reste mal établie, seul son acte de baptême a pu être retrouvé (Arch. Com. Avignon, reg. Saint-Symphorien, 1726, fol. 23).

10. Arch. dép. Vaucluse, Not. Casteau, fonds Pradon, 468, fol. 549 et s. Ce contrat, qui s'adresse à un jeune homme déjà formé et qualifié de sculpteur, prévoit un long temps quotidien réservé à l'étude personnelle du dessin et du modelage.

11. Certaines sources indiquent sa venue en 1750 (*N.A.A.F.*, 1887, p. 181), d'autres en 1748 (Livre de raison du chanoine Franqu, ms. Calvet, 1516, fol. 25).

12. Jean-Gaspard-Hypollite Chastel, 1758(?), élève de son père ; il sera recommandé au cardinal de Bernis à Rome, où il semble être allé après 1789. Une lettre écrite lors de son séjour romain au marquis d'Albertas a été partiellement publiée dans le catalogue de l'exposition *Les Français à Rome*, Paris, archives nationales, 1960.

Depuis 1767, ce dernier fait travailler Chastel aux fabriques du parc de son château, à Tourves (Var). A la mort de monsieur de Valbelle, en 1778, le marquis d'Albertas, Premier président aux comptes, puis au parlement, lui assure, sinon les faveurs d'un mécénat, tout au moins un minimum constant de commandes. Au statut artisanal qu'il refuse, par son procès avec la corporation des artistes-artisans d'Aix, en 1758, Chastel réussit à substituer, dès 1774, celui du professorat, dans l'école gratuite de sculpture, associée par les communautés de Provence à l'école gratuite de dessin, fondée par le maréchal de Villars en 1768. Directeur et unique professeur de l'école gratuite de sculpture, Jean-Panrace semble toutefois ne pas avoir entretenu de relations, pendant les 14 années de son directorat, avec la toute voisine académie de Marseille. Malade et paralytique, Chastel sera admis à l'hôpital d'Aix en 1789, et y mourra grabataire en 1793.

Bien que composé de plus de 300 numéros, l'œuvre de Chastel est à ce jour très lacunaire ; rien, par exemple, ne nous est connu de son travail entre 1745 et 1754. L'information iconographique reste donc fragmentaire. L'œuvre répertorié est déjà représentatif de la diversité d'application du sculpteur, aux pièces d'étude, au répertoire ornemental, comme à la grande statuaire. Des pièces d'étude, la plus importante est un écorché réalisé avant 1770 : « L'écorché, moulé sur nature, modèle unique en son genre par l'atonie du genre musculeux. Examiné par les gens de l'art, il a été trouvé plus fidèle que celui de Michel-Ange et de Bouchardon... »<sup>13</sup>. Cette pièce a disparu. Le répertoire ornemental n'a pas été pris en compte dans cette première étude ; il n'en représente pas moins un aspect fondamental du sculpteur. Agrafes, consoles, chapiteaux sont, comme les urnes et les vases, des travaux constants. Chastel les interprète avec l'éclectisme qu'oblige parfois la commande, mais dès que s'impose sa griffe personnelle, le répertoire avignonnais mue d'une manière franche dès 1756 (fontaine du marché neuf à Aix), pour dépasser le néobaroquisme de bon ton, sous la double impulsion de l'observation naturelle et de la franchise des masses, dans un raisonnement contemporain des recueils d'architecture de Neuf-

13. CHASTEL-BOUCHE, *Placet à nosseigneurs et messieurs des assemblées des communautés de Provence, Aix, 1770.*

forge<sup>14</sup>. Autre transposition baroque, le masque est un programme dont l'ampleur surprend chez Chastel : plus de 80 exemples peuvent être dénombrés pour la seule ville d'Aix. Lieu privilégié de l'ambiance surannée du baroque tardif, le masque est aussi le substitut élégant d'une carence insolite dans l'œuvre du sculpteur : le portrait<sup>15</sup>. Mutin, effronté, narquois ou boudeur, le masque cède parfois au pittoresque et au fantasmatique du mascaron, mais il s'attache toujours avec une complaisance non feinte à des qualités d'observation, physique et psychologique, comme une réponse délicate et un complément aux têtes d'expression de Lebrun (fig. 49 - 51).

Le thème privilégié de la fontaine permet à Chastel d'exploiter cette même veine anthropomorphe. Dès sa première expérience, à la fontaine du marché neuf, il mêle, dans un faisceau de références clairement étayées, l'abstraction graphique de Toro, à l'illusionnisme naturaliste du métier berninesque<sup>16</sup>. L'architecture et la ronde bosse vont se disputer l'intérêt de Chastel pour le programme de la fontaine. Les deux édifices municipaux de 1756 et 1760 doivent être, tant pour la sculpture que pour la conception définitive, entièrement attribués à Chastel. La fontaine du marché neuf, hésitant entre le raffinement coloré du rococo précieux (avant les récentes « restaurations »...) et l'assimilation directe de l'antiquité — plus locale peut-être que romaine — fait place, en 1760, à la fontaine des Prêcheurs, au parti plus net et plus moderne des masses franches évoquant Delafosse après Neufforge, comme à une monumentalité trapue, toute piranésienne. C'est à ce parti qu'il faut associer la fontaine de Tournafort, qui, à la libre inspiration de l'antiquité, joint la transcription monumentale d'une amphore au col largement évasé, posée sur un trépied, au centre d'une vasque (fig. 54).

14. Les deux premières livraisons de Neufforge sont présentées à l'Académie en 1757.

15. On peut toutefois citer des applications marginales de l'art du portrait, tels les quatre médaillons de la fontaine des Prêcheurs (détruits), le médaillon ovale de Peiresc pour son cénotaphe (copie ?) ou la ronde bosse, portrait animalier du lévrier de M. du Veyrier. Les médaillons en terre cuite et les cires du musée Granet, attribués par Gibert, n'emportent pas la conviction. Sur le buste d'Omer de Valbelle, voir L. RÉAU, *Houdon*, Paris, 1964, qui reste indécis.

16. La référence d'identité au siècle précédent passe également par le milieu local : les masques de l'Archevêché, sur les vases monumentaux de 1780, ne sauraient se comprendre sans les cliens d'œil constants à la bottega des Veyrier (fig. 58).

Les références de la statuaire sont autres ; le rôle exclusivement plastique et symbolique des chiens marins des fontaines de La Gaude (fig. 55) équivalut, dans un registre mineur, à celui des dieux passifs du grand parterre versaillais, dont Chastel s'inspire directement pour le dieu fleuve de l'hôtel de Ribbe (?)<sup>17</sup>. La fontaine de Neptune du jardin clos de la Bougerelle<sup>18</sup> (fig. 53) comparée aux œuvres similaires, rend explicite le parti constant de Chastel qui subordonne le sujet, fût-il héroïque, mythologique ou religieux, à la condition humaine, comme il soumet la forme inventée à la logique de la physique.

Nombreuses sont les applications de cette démarche. Après l'évidence pragmatique et toute mécanique des mouvements de la *Vierge des Capucins*, ou de *Cybèle* au fronton de la halle au blé, le plus séduisant énoncé est celui du tabernacle de l'autel de la Vierge de l'ancienne Madeleine à Aix (fig. 52). Un des angelots-atlantes perd l'équilibre, glisse de la console (il entrainera dans sa chute son condisciple) et va, par la faute de la pesanteur, détruire en un instant (toujours à venir) le parfait équilibre de l'allégorie religieuse. Cette intrusion de la réalité possible dans le domaine de la convention est autant une approche oblique de la nature humaine que, plus sûrement, l'intégration de normes signifiantes sous le couvert de raisons naturelles. Au lieu de privilégier la valeur actuelle du sens abstrait dans un tout cohérent, ainsi que l'ose Puget, Chastel juxtapose, comme écran (et relais de lecture) les énoncés de deux domaines d'observation au présupposé universel : les lois physiques et les mœurs. Les amitiés philosophiques et les travaux de Jean-Panrace ne peuvent qu'inciter à cette lecture didactique et scientifique des saynètes comme de l'œuvre du

17. Les modèles versaillais sont largement diffusés depuis le début du siècle par les travaux aixois des Toro (nymphée de Gallice, parc de Lenfant, villa Tassy, nymphée d'Aigubelle, Fonscolombe, etc.). À de rares exceptions près, ces œuvres privilégient une étroite obédience au modèle, en rupture avec l'évolution dynamique amorcée par Guillaume Coustou dans sa figure du Rhône, pour le monument du roi à Lyon.

18. Cette œuvre, non documentée, pourrait être attribuée à Chastel, par référence aux travaux des années 1756-65. On remarquera l'étroite relation qui existe entre ce *Neptune* et l'*Hercule* du groupe *Hercule et Iole* bronze du Victoria and Albert Museum. Cf. HERDING, *op. cit.*, cat. n° 120. — La présence de cette interprétation directe dans le milieu provençal malgré sa date tardive ne peut que relancer le problème de l'impact de ce groupe aujourd'hui attribué à Foggini, sinon son origine provençale évoquée par U. SCHLEGEL dans *P. Puget, Antichità viva*, t. V, 1968, p. 33 et s...).

sculpteur. Le monument que Joseph Sec dédie en 1792 à La Loi est en partie l'œuvre de Chastel. Conçu dès 1764, après l'achat de statues à la vente des biens des Jésuites, et achevé, dans sa dernière version dès 1789-90, ce monument symbolique doit ses détails ornementaux à Chastel, qui s'applique au décor extérieur (urnes, bas-relief végétal — on comparera ces travaux avec ceux, symétriques, réalisés au même moment par Chastel au pavillon Vendôme), mais aussi au programme plus intime du Gisant, au flanc percé par un "tiers-point" (musée Arbaud), destiné à un cabinet de réflexion du pavillon adjacent<sup>19</sup>.

Un complément heureux de cet aspect important du sculpteur serait la reconstruction du parc de Tourves, dont Chastel fut l'un des principaux artisans pour Omer de Valbelle. Sous la houlette de l'Amour (d'après Falconet) et des vers de Voltaire, une fois passé *L'écueil du sage*, le parc d'hiver et le parc d'été déployaient de vastes tableaux sculptés mêlant paganisme (*Mars, Vénus, Hébé*, groupe représentant un *sacrifice païen* ?), et chrétienté (*saint Christophe* colossal), morceaux de genre (*combats d'animaux, quatre saisons, quatre éléments*) et antiques (de hauteur plus qu'humaine, peints au naturel), dans la trame tripartite de la « Laoterie », la Pagode et la Pyramide.

Plus complexe, le sens aigu de l'ambiguïté est un autre versant philosophique du processus créatif de Chastel. La formule onirique des chiens de La Gaude (fig. 55) en est l'application la plus simple, qui substitue au fantastique de juxtaposition<sup>20</sup> la formule des enchaînements formels logiques appliquée à l'animal-fontaine. La *Vierge* de l'ancienne paroisse de la Madeleine (fig. 56) en est une expression plus élaborée qui mêle intimement une iconographie et vraisemblablement une dédicace mariales, à une multitude de connotations évoquant la Madeleine<sup>20 bis</sup>. En l'occurrence, le *fiat* de l'Annonciation se mue insensiblement au gré du regard,

19. Si Chastel n'est pas l'« inventeur » du dernier monument, ni son exécutant, le dessin de certaines étapes peut lui revenir, mais doit surtout être rapproché des travaux de Joseph Routier, avec lequel Chastel semble avoir par ailleurs collaboré (chapelle du château de la Gaude, aménagements du château de Marignane ?).

20. Voir par exemple le vaste programme sculpté que réalise Buffardin en 1778, au château de Barbentane.

20 bis. A.-E. BRINCKMANN, *Brocksulptur*, Potsdam, 1919, t. II (*Naturalismus als Symptom des Stilbruchs*), p. 390, donne la date de 1778 pour cette statue qui "italianisiert, mehr Corregio zwar als Ferrata..."

en lévitation, La Vierge humble en pénitente extatique (fig. 57). Par le jeu des formes, Chastel bouleverse les sens ; pour un objet unique, il suscite l'illusion insaisissable d'une réalité multiple ; pour un sujet unique, il altère le sens par une stratification des significations. Ainsi, l'aigle posé au faite de l'obélisque de la fontaine des Prêcheurs, symbole de la toute-puissance du monarque sur le monument qui lui est dédié, peut devenir si l'on suit le regard de l'animal prêt à l'envol, un charognard avide dont l'intérêt constant se porte sur... le gibet (fig. 54).

A ces points de concours entre Chastel et le siècle des Lumières, il faut ajouter celui, tout aussi contemporain, des incertitudes esthétiques. Le travail ornemental et les transcriptions textuelles du vocabulaire de Toro<sup>21</sup> persistent jusqu'à la fin des années 1770, et tendent à faire accepter dans le corpus de Chastel des œuvres jusqu'à présent suspectes, telles les sculptures décoratives du parc de Fonscolombe<sup>22</sup>. Mais, dans le même temps, pour des programmes identiques ou différents, Chastel, sensible à Rome, tout comme à Paris<sup>23</sup>, met au point, dès 1755, son vocabulaire fin de siècle, dépouillé des artifices du dessin. Cette juxtaposition dynamique témoigne des ferments précoces de l'éclectisme historique dans la province française.

Le tombeau à gisant de Guillaume III, des comtes de Forcalquier (1754), signalé comme une haute expression préromantique<sup>24</sup>, est avant tout le fruit d'une solide tradition locale<sup>25</sup>, dont les fondements sont moins stylistiques qu'idéologiques. Le caractère médiéval de l'œuvre ne trompe pas ; le langage éclectique, brillant, pittoresque, des fabriques rêvées par une certaine Italie contemporaine n'est pas absent ; mais le tout-puissant Ordre

21. Les œuvres les plus caractéristiques sont le dessin d'autel du musée Arbaud, daté de 1762, et la fontaine de la Brillane (vente Lévy, 1917).

22. Deux sphinges, deux vases à bas-relief animalier, une fontaine en pyramide.

23. L'information directe du Comtat et des Pérus doit être associée à celle des érudits et collectionneurs aixois, abreuvés d'informations et de pièces de collection par les émissaires romains ou parisiens des "marchands - libraires, antiquaires" aixois, tels les Henry-David.

24. INGERSOLL-SMOUSE, *La sculpture funéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle en France*, Thèse, Paris, 1912.

25. Tombeau à gisant de Monseigneur de Montmor, Perpignan, 1697 ; tombeau de Laurent Buty, maquette aux quatre anges en pleurants, Carpentras, 1708.

de Saint-Jean-de-Jérusalem est en ce cas le moteur déterminant de cet hommage précoce à la chevalerie du XIII<sup>e</sup> siècle. Les deux reliefs de marbre<sup>26</sup> qui complétaient la version définitive du mausolée (1754), régis par la source épique de la Jérusalem délivrée, trahissent des préoccupations sans rapport avec un simple parfum romantique. L'esquisse de la maquette démontrait déjà l'étroite suggestion dorée du relief de la composition d'ensemble ; la facture, petite, refouillée, le traitement pictural ou métallique du marbre, est issu des altérations du rococo, alors que la veine antiquisante de la nudité héroïque (principale modification des modèles graphiques) renoue avec l'imagination maniériste et se perd dans une hyperfiguration mythologique de mauvais aloi. Néo-baroque et Rocaille, Antique et Moyen Âge se côtoient sans heurt dans cette première œuvre de Chastel, et suggèrent d'emblée la physionomie composite de l'œuvre du sculpteur (fig. 62).

Maniement malaisé des sources ou volonté éclectique d'un esprit encyclopédique ? Les premières analyses semblent orienter vers la première hypothèse ; la constance de certains hiatus pourra faire prévaloir la seconde. La longue dissertation de 1770 (cf. note 13), comme l'œuvre de Chastel, démontrent, hors de l'appât médiéval, la diversité des influences. L'Antiquité est directement présente par les travaux de restauration (pont flavien), les copies (Tourves) et réductions (*Hermaphrodite* Borghèse), ou les interprétations (*Mars*, coll. de Cormis), mais l'importance des antiques locaux, souvent disparus, laisse supposer tout un circuit d'influences malaisé à déterminer. La Renaissance, filtre de l'Antiquité ornementale, est aussi un modèle autonome dans ses options bellifontaines. La *Vierge* du musée des tapisseries (Aix) reflète ces mêmes tendances maniéristes dans les contrastes gratuits du drapé ; la *Vierge* de Lambesc, par contre (fig. 60), extrait des modèles historiques un sens personnel des tendances maniéristes, par la curieuse dichotomie médiane, et les profils d'aerotères affrontés. C'est de l'art du XVII<sup>e</sup> siècle que Chastel extrait les

26. *La prise de Damiette et la Bataille de la Mansourah*. Chastel s'inspire pour le détail des illustrations de deux éditions bien représentées dans les bibliothèques aixoises : *La Gierusalem liberata, di Torquato Tasso, con le figure di B. Castelli*, Londres, 1714, et *La Jérusalem délivrée...*, trad. de Séb. Leclerc, Paris, 1667.



modèles les plus nombreux, prisonnier peut-être d'un système de commande étroit, mais confiant surtout dans les vertus des maîtres du Grand siècle. La leçon « des Puget, des Vassé, des Veyrier » est pour Chastel une réalité profonde, dont il donne l'impression parfois de saisir la lettre plus que l'esprit. Ainsi les deux statues colossales du musée Granet, la *Vierge triomphante* et *saint Joseph*, puisent jusque dans le détail aux sources de Christophe Veyrier<sup>27</sup>, alors que le drapé oblique et boudiné de la maquette de statue religieuse du musée Granet fait d'étroites références aux œuvres comtadines<sup>28</sup>. Chastel ne réussit pas à assimiler et extrapoler, à la manière de Le Lorrain, toutes les vertus de la veine baroque ; sans en posséder ou vouloir en exprimer la cohésion stylistique, il semble toutefois, au-delà de l'imitation ponctuelle, être motivé dans sa spontanéité par la sensibilité généreuse du Baroque attardé. Le projet de tombeau pour O. de Valbelle, que Chastel expose en 1779 au marquis d'Albertas<sup>29</sup> est une ultime version des grands conglomerats théâtraux qui fleurissent au milieu du siècle<sup>30</sup>.

Si Chastel ne semble pas réussir, dans les veines qu'il adopte, de l'Antique au Néo-classicisme, à exploiter ou extrapoler toutes les vertus du style, peut-être attend-il plus des exemples qu'il utilise une caution que des formules ? Le détour par les exemples, chemin parallèle à celui de l'investigation de la nature, s'il force Chastel à s'approprier et à mettre en œuvre toutes les formules qu'il découvre, anciennes et contemporaines, dépasse le simple état d'un artiste médiocre en quête de modèles. La cons-

27. L'ambiguïté est parfois telle que les œuvres de Chastel passent pour des Veyrier, telle la fontaine de *l'enfant à la coquille* (hôtel Ripert de Monclar) ; d'autres, attribuées à Chastel, sont données à Veyrier (*Vierge* de la collection Samat, Marseille, cf. HERDING, *op. cit.*, cat. n° 105).

28. La destination de cette maquette est inconnue. Il pourrait s'agir d'un *bozzetto* pour la *sainte Monique* destinée au mausolée d'Omer de Valbelle. Dans une lettre du 26 novembre 1779, Chastel annonce au marquis d'Albertas qu'il commence les maquettes des deux statues qu'il doit faire pour le mausolée (Arch. dép. B.-du-Rh.), fonds Albertas, Corr., n.e. 1775-80.

29. Aix, musée Arbaud, ms. Albertas, 315 A/17.

30. On remarque toutefois que la même année, le président Fauris de Saint-Vincens commande la mausolée de Peiresc, épitaphe posée dans le chœur de l'église des Prêcheurs. Malgré la simplicité du dessin, cartouche et médaillon ovale, la graisse des moulures, le pittoresque du cartouche animal, introduisent dans la réalisation contemporaine du masque de l'archevêché une chaleur sensible que n'appelaient ni le projet, ni le programme.

tante remise en cause de cette assimilation encyclopédique, indissociable du génie propre, pose différemment le problème, qui devra être situé par rapport aux données de l'enseignement artistique dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, et à l'origine de l'éclectisme historique. La caution historique, aux références sans limites, est assumée par Chastel comme une valeur propre, indépendante des valeurs esthétiques. De ce fait, le critère d'hétérogénéité formelle est paradoxalement un des éléments fondamentaux de la cohésion de l'œuvre de Chastel, et l'endroit où il est le plus en accord avec un siècle d'incertitude pour lequel les définitions changent suivant que l'on passe des lumières aux ténèbres et réciproquement.

Serge CONARD.



Fig. 49 — J. Chastel, Masque aux épis. Aix, 1760-70.



Fig. 50 — J. Chastel, Masque à la plume. Aix, s.d.



Fig. 51 — J. Chastel, Masque au foulard. Aix, s.d.

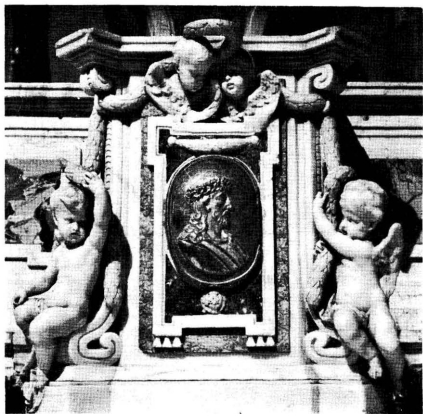


Fig. 52 — J. Chastel, Autel de la Vierge, tabernacle. Aix, la Madeleine, 1760-65.

Fig. 54 — J. Chastel, *Fontaine royale*. Aix, place des Prêcheurs, 1758-61.

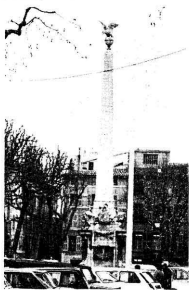


Fig. 53 — J. Chastel, *Neptune*. Aix, la Bouge-relle, fontaine.

Fig. 55 — J. Chastel, *Cbien marin*. Aix, la Gaude, fontaine.



Fig. 56 et 57 — J. Chastel, *Vierge*. Aix. la Madleine, 1760-65.



Fig. 58 — J. Chastel, Masque sur un vase.  
Aix, Archevêché, 1781.

Fig. 59 — J. Chastel, Crédence "de Saint  
Mitre", bas-relief eucharistique. Aix,  
Saint-Sauveur, après 1777.





Fig. 60 — J. Chastel, *Vierge des Trinitaires de Lambesc*. Disparue.

Fig. 61 — J. Chastel, *La Provence* (du mausolée Valbelle à la chartreuse de Montrieux). Musée de Toulon.



Fig. 62 — J. Chastel, Maquette du tombeau de Guic  
terre cuite, 1754. Aix, musée Granet.