

LES SCULPTEURS MARSEILLAIS ET LA COMMANDE RELIGIEUSE BAROQUE

La sculpture marseillaise de 1650 à la Révolution, bien que souvent abordée, notamment dans les travaux de J. Billioud, n'a pas fait l'objet d'une étude systématique. Bien au contraire, l'attention s'est portée sur quelques grands noms comme Honoré Bernard et, surtout, Antoine Duparc.

Pourtant, dès 1650, un personnel artistique nombreux et compétent se forme et travaille à partir de Marseille. Cependant, au sein de ce milieu, il est difficile de définir qui est réellement sculpteur. A Marseille, comme ailleurs, la frontière entre l'artisan et l'artiste n'est pas définitivement tracée. Les sources sont le plus souvent ambiguës, les désignations floues, variables. Il faut attendre le XVIII^e siècle pour que les notations se précisent. Dès lors, les artistes tendent à se spécialiser dans une technique bien définie et, de ce fait, le vocabulaire s'affine. Antoine Duparc est le dernier sculpteur marseillais à mélanger les genres, à pratiquer indifféremment la sculpture sur bois ou sur marbre. Au cours de sa carrière, cet artiste exécute successivement des travaux sur bois comme les anges destinés au baldachin du maître-autel de la chartreuse de Montrieux (1717) ou le maître-autel des Grands Carmes de Marseille (1733) et des œuvres de marbre comme le maître-autel de l'église Saint-Martin de Marseille (1744) et celui de la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon dans la même période. Cet auteur fait exception et la spécialisation se généralise. A ce comportement nouveau correspond l'apparition de vocables jusqu'alors inusités dans les documents d'archives. Les Fossaty, spécialisés dans le travail du marbre, sont désormais le plus souvent désignés comme marbriers. Finalement, la difficulté d'identification ne subsiste guère que pour des personnages isolés sans doute de moindres valeur et capacité.

En revanche, le milieu dans son ensemble semble assez facile à définir. En fait, la sculpture est et demeure tout au long de la période le fait de quelques familles aisément repérables. Par ordre d'apparition, il faut noter les Noiratte, les Capus, les Bernard et Duparc et les Bergerot (ou Bargerot,

les deux graphies étant utilisées concurremment). A côté de ces dynasties bien documentées existent certainement d'autres familles que les états de cotation de 1692¹ et 1728² laissent entrevoir, ainsi les noms Isnard, Sicard, Brémond et Comte réapparaissent au fil des générations.

La famille joue un rôle capital dans la formation de tous ces artistes, elle est le premier lieu où le sculpteur entre en contact avec les œuvres de son temps, où il apprend à connaître les formules alors en usage. Quelquefois cette structure apparaît comme un frein à l'autonomie du jeune sculpteur. Ainsi, François Bernard, fils d'Honoré Bernard, ne travaille qu'au sein de la cellule familiale, accompagné soit de son père, soit de son frère. D'autre part, ce type de formation comporte un risque, celui de la répétition inlassable de formules stéréotypées. Mais les exigences de la clientèle marseillaise sont telles que les sculpteurs sont bien forcés de se tenir au fait des dernières innovations. Souvent, le milieu s'élargit par le biais des alliances et les échanges entre sculpteurs à cette occasion sont nombreux. Ainsi, Albert Duparc se perfectionne chez Honoré Bernard qui devient bientôt son beau-père. Assez vite, l'atelier remplace la stricte officine familiale, le maître prend un ou plusieurs apprentis tandis qu'il forme ses propres enfants. En ce qui concerne les marbriers tessinois établis en Provence et Comtat Venaissin à la fin du XVII^e, le problème est plus complexe. Les liens familiaux sont quasi inextricables. Les enfants se marient entre eux et les noms réapparaissent de génération en génération. Par exemple, Sylvestre, le premier des Fossaty, établis à Marseille vers 1690, est le fils de Fabricia Contestable, originaire du Tessin. La famille Contestable se retrouve à Aix dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, Marc-Antoine fournit des vasques de marbre, des bénitiers à la cathédrale d'Aix, à l'église de Lambesc, à la confrérie Saint-Bache de Jouques. En dehors de liens strictement familiaux, les Tessinois multiplient les échanges par le biais d'associations. En 1697, Sylvestre Fossaty travaille avec Jacques Mazetty à la réalisation du soubassement du monument funéraire de l'évêque Habert de Montmor. Plus tard, vers 1730, Dominique Fossaty fait équipe avec Dominique Magnani, issu lui aussi du Tessin qui est ensuite remplacé par Ferdinand Bussi. Pourtant, il semble qu'au fur et à mesure de l'insertion de ces familles à la vie de Marseille, les liens s'amenuisent entre les Tessinois. Le dernier Fossaty connu, Christophe, se forme à l'Académie de Peinture et de Sculpture de Marseille peut-être près de Verdiguier, sûrement auprès de Bertrand, tous deux professeurs de sculpture.

La formation de tous ces sculpteurs paraît pour l'essentiel familiale. Ce qui est étonnant dans la mesure où des artistes de la même période comme Pierre Puget, son neveu Christophe Veyrier, Joseph Lieutaud, ont tous

1. A.D. B.D.R., 353 E 131, f^o 281.

2. A.C. Marseille, FF 307, f^o 229 - 230.

trois parfait leur connaissance en Italie. Antoine Duparc se rend bien en Italie mais tardivement. Il est probable que ce silence témoigne d'une méconnaissance de la vie de ces artistes. En l'état actuel, la recherche ne fournit que des données fragmentaires. Très certainement, le milieu de la sculpture à Marseille a été propice aux échanges d'idées, mais il est bien difficile de cerner les influences qu'ont pu subir les sculpteurs autochtones.

Au XVII^e siècle, l'influence de la personnalité dominante qu'est Pierre Puget demeure hypothétique, sauf dans deux cas bien précis limités à la famille Duparc. Dans l'inventaire après décès d'Albert Duparc dressé le 5 juillet 1721, parmi les objets énumérés figure le modèle d'« un terme en esculture de Monsieur Puget » que Joseph Billioud a déjà signalé. Plus précisément, son fils, Antoine, lors de son séjour en Espagne, s'inspire d'un dessin de Pierre Puget, aujourd'hui conservé à Montpellier, pour la réalisation d'un tabernacle de bois doré destiné à l'église Sainte-Juste et Sainte-Rufine d'Orihela, près de Murcie. L'identité entre le projet et l'exécution ne font aucun doute³. D'ailleurs, en 1739, à Aix-en-Provence, Duparc reprend cette forme de tabernacle transposée dans le marbre et ornée de stucs pour l'autel de la nef de l'Espérance (figure 1). L'attribution



1. Autel de la nef Notre-Dame d'Espérance. Aix. Cathédrale Saint-Sauveur. Antoine Duparc, 1737.

3. J. SAEZ-VIDAL, « Un projet de tabernacle de Pierre Puget réalisé par Antoine Duparc pour l'église Sainte-Juste et Sainte-Rufine à Orihela » in *Marseille*, 120 (1980) p. 36-38.

de cet ouvrage à Antoine Duparc ne doit faire aucun doute car, outre la présence de bas-reliefs signés et datés, cet autel présente de forts liens stylistiques avec le maître-autel de la cathédrale de Coutances, dernière œuvre de ce sculpteur. Hormis ces deux cas, l'influence de Puget est mal connue. En fait, seuls les Duparc entretiennent des relations avec le milieu de l'arsenal des galères proche de Puget. Il faut donc faire preuve de la plus grande prudence en ce qui concerne une quelconque influence de Pierre Puget à Marseille en matière de sculpture religieuse. Ses œuvres génoises n'ont pas grand chose à voir avec ce qui se fait à Marseille. Néanmoins, il est certain qu'il existe une parenté d'esprit entre Puget et les meilleurs sculpteurs marseillais. Comme lui, Antoine Duparc est peintre. Plusieurs de ses toiles sont connues et l'une d'entre elles est toujours conservée en Espagne à Murcie.

Au contraire, les liens avec les artistes comtadins sont bien attestés. En 1665, Christophe Noiratte participe à la construction du buffet d'orgue de Nîmes avec les frères Eustache, et, pour ce faire, il donne une partie de la sculpture à J. Péru, soit « deux anges en bois d'aube d'une hauteur de six pans (1,50 m) tenant chacun un cartouche, l'un aux armes du cardinal de Richelieu, l'autre à celles de Mazarin et quatre figures de sept pans de haut (1,75 m) présentant tels saints qui plairont à l'évêque de Nîmes »⁴. Plus tard, en 1700, le frère J. Gabriel Imbert de la chartreuse de Villeneuve-les-Avignon, peintre, confie divers travaux d'ornementation de la chartreuse de Marseille à des menuisiers marseillais⁵. En 1717, le même frère qui dirige le chantier du décor de Montrieux y embauche nombre de sculpteurs et peintres marseillais dont Antoine Duparc, Honoré Ollivier et Jean Capus. Malheureusement, la personnalité du frère Imbert comme sa formation sont à peu près ignorées. Achard en parle comme d'un artiste complet, peintre de talent qui se serait formé à Rome, et le considère comme le maître d'Antoine Duparc. Mais les relations avec le Comtat ne se bornent pas là. En 1705, Sylvestre Fossaty fournit des marches pour l'église Saint-Didier d'Avignon dont le dessin est fourni par J. Péru ; cinq ans plus tard, il sculpte le mausolée de Charles-Félix de Galéan sur le dessin d'un autre Comtadin, Pierre Mignard. Plus tard, dans les années 1730-1740, les Marseillais ont des contacts avec l'architecte avignonnais J.-B. Franque. Tout d'abord, en 1736, Antoine Duparc entretient une correspondance avec cet artiste au sujet de la construction de l'église Saint-Ferréol de Marseille. En 1742, J.-B. Franque fait appel à Dominique Fossaty pour le mobilier de la nouvelle collégiale Notre-Dame des Pommiers de Beaucaire.

4. A. MARCEL, « Les Péru, sculpteurs et architectes d'Avignon » in *Mémoires de l'Académie de Vaucluse*, 3e s., 1928-1929, p. 1-157.

5. R. BERTRAND, « La construction de l'église des Chartreux de Marseille », in *Provence Historique*, 113 (1978), pp. 199-214.

Tous ces exemples éclairent de manière éloquente la constance des liens qui unissent les milieux artistiques tout au long de la période. Il est plus difficile de se faire une idée des relations avec les autres régions proches de Provence. Les Fossaty établissent par l'intermédiaire de Dominique Magnani des relations avec la région lyonnaise. D'ailleurs, Magnani travaille à Lyon pour le collège de la Trinité. Vers 1785, Christophe Fossaty sculpte pour le couvent des Carmes Déchaux de Marseille une chaire de marbre copiée sur celle des Carmes de Lyon due à Marc Chabry. Avec le reste de la France, les relations sont ponctuelles. Outre les commandes émanant de clients ayant des attaches avec Marseille comme le mausolée de l'évêque de Perpignan Habert de Montmor déjà cité, les sculpteurs de Marseille œuvrent à plusieurs reprises dans des régions éloignées de Marseille. C'est le cas du décor du collège des Jésuites de Dôle confié à J.-B. Franque et sculpté par les Fossaty, de la campagne de décoration de la cathédrale de Vannes due à la recommandation du ministre Bertin, c'est également celui des ouvrages faits à Coutances par Antoine Duparc (figures 2 à 5).

Enfin, des contacts sont établis avec l'Italie et l'Espagne. Sur l'Italie, les archives sont peu loquaces. Dans l'inventaire après décès d'Albert Duparc est signalé une gravure représentant le retable-reliquaire de la chaire de saint Pierre que le Bernin a réalisé en 1656-1657. Cependant, cette présence ne prouve pas grand chose si ce n'est qu'elle confirme le regain d'intérêt que portent les sculpteurs français du XVIII^e au Bernin. En fait, la seule preuve concrète que nous ayons des relations avec ce pays se matérialise à l'occasion de la commande d'un nouveau maître-autel par les Prêcheurs de Marseille en 1728. Cet ouvrage est fait à Gênes par Charles Fossaty sur un dessin de Michel Serre. La mention de Gênes n'a nullement de quoi surprendre, mais il faut se garder de conclure à une quelconque influence de la sculpture génoise sur la sculpture marseillaise, du moins en matière de mobilier religieux. Les formes sont en effet très différentes et l'usage de la polychromie des marbres à l'opposé. En l'occurrence, il ne s'agit que de relations entre marbriers de même famille. Les relations avec l'Espagne sont beaucoup mieux connues. Deux sculpteurs marseillais, et non des moindres, Antoine Duparc et Jean-Michel Verdiguier, y ont résidé et travaillé à environ quarante années d'intervalle. Duparc réside à Murcie de 1721 à 1731 environ. Ses travaux sont mal connus. Le second sculpteur, Verdiguier, part pour Cordoue en 1761 à la demande de l'Académie de Peinture et Sculpture de Marseille dont il est directeur depuis 1756. Son séjour est bien connu par la correspondance qu'il entretient au fil des ans avec l'académie. Il raconte qu'il entre en concurrence avec un autre Marseillais, l'architecte Drevetton, au sujet de plans à soumettre pour une chapelle dédiée à saint Pierre. L'évêque de Cordoue tranche en faveur de l'architecte. Plus tard, la dispute rebondit au sujet de chaires commandées par l'évêque. Verdiguier s'insurge car Drevetton qui n'est pas sculpteur fait



2. Contances Cathédrale. Maître-autel. Antoine Duparc, 1780.



3. Chartreuse de Montrieux. Détail de la chaire du prieur. Dominique Fossaty, 1734.



4. Vannes. Cathédrale. Maître-autel.
Ange adorateur. Dominique Fossaty, 1768.



5. Marseille. Eglise Saint-Cannat.
Maître-autel provenant des Bernardines.
Dominique Fossaty, 1755.

appel au ciseleur marseillais Jean-François Forty pour les bas-reliefs de bronze destinés à orner les panneaux de chaires. Par ces exemples nous comprenons l'attraction qu'exerce l'Espagne sur les sculpteurs marseillais du XVIII^e siècle.

Cette étude du milieu ne doit pas faire oublier l'intense activité des Marseillais. Une remarque préalable s'impose : en matière de mobilier religieux, la commande est extrêmement contraignante. Le monde du clergé, tant régulier que séculier, les confrères se soucient avant tout du dogme et de l'orthodoxie. Ces contraintes sont d'autant plus vivement ressenties que les sculpteurs sont nombreux à Marseille et la concurrence vive. Le clergé marseillais en profite d'ailleurs pour payer les sculpteurs à des prix très bas et, ce, de 1650 à la Révolution. Ainsi, Antoine Duparc reçoit 6.500 livres pour le maître-autel de Saint-Martin à Marseille tandis que six ans plus tard, pour une œuvre analogue, les chanoines de Coutances lui consentent un paiement de 18.000 livres. Mais il n'est pas besoin de prendre un exemple si lointain, la même année, les Céléstins de Saint-Pierre de Luxembourg donnent 10.000 livres à Jean-Baptiste Péru pour un autel de marbre. De plus, souvent, les prix-faits comportent des clauses restrictives. Les clients demandent des copies d'ouvrages qui ont particulièrement plu. En 1690, J. Baudœuf doit reproduire à Marseille les boiseries de chœur du couvent des Minimes d'Avignon. Quelquefois, il ne s'agit de reproduire qu'un élément isolé qui a séduit ; Honoré Bernard doit reprendre aux Accoules la corniche de la boiserie qu'il a sculptée quatre ans plus tôt pour la Major⁶. D'autres considérations viennent encore compliquer la tâche du sculpteur. Diverses pénalités sont prévues en cas de retard de livraison ou de dédit. En règle générale, il est prévu que si l'ouvrage achevé ne satisfait pas le client, le sculpteur devra faire un autre ouvrage à ses frais. De plus, assez souvent, le client exige le cautionnement du sculpteur par un tiers. Le clergé ne prend pas de risques, il impose aussi des contraintes de qualité quant aux matériaux employés. Le sculpteur ne bénéficie à cet égard d'aucune liberté, les marbres sont définis par avance de même que les diverses essences de bois. Toutes ces précautions prises, l'ouvrage peut toujours être refusé pour non conformité aux termes de la commande lors de la recette. Dans la plupart des cas, elle est confiée à des artistes qui jouissent d'une grande notoriété dans la cité dans leur spécialité. Des différends allant jusqu'au procès opposent de temps à autre clients et sculpteurs. A Fayence, les consuls refusent de payer à Dominique Fossaty et son associé Bussi une augmentation de paiement dont l'éventualité figurait dans le prix-fait, les sculpteurs en réfèrent à l'Intendant de Provence qui tranche en leur faveur⁷. Pourtant, toutes ces

6. Bibliothèque Municipale de Marseille, ms 1179, livre des recettes et dépenses du Corpus Domini.

7. A.C. Fayence, DD 59.

difficultés n'ont en rien freiné la vitalité créatrice des artistes marseillais. L'abondance des commandes, leur multiplicité ont contrebalancé des conditions de travail aussi peu exaltantes, mais elle constitue un embarras pour l'historien de l'art dans la mesure où les démolitions se sont succédé au rythme des nouvelles commandes. Souvent, le sculpteur a la charge de démolir l'ouvrage précédent dont le bois lui est acquis. L'utilisation du marbre au XVIII^e siècle mit fin à ces campagnes de démolition successives.

Dans l'ensemble, l'activité des sculpteurs marseillais a été forte de 1650 à la veille de la Révolution. Toutefois, les années 1700-1750 voient un fléchissement de la demande, la peste de 1720 ne contribuant que faiblement au ralentissement de la demande qui avait diminué bien avant l'épidémie. La première phase de 1650 à 1700 environ est caractérisée par une très forte activité qui se restreint à Marseille et son terroir. Dès 1700, le mobilier n'est plus réalisé uniquement pour la ville, les commandes font défaut et les sculpteurs cherchent du travail à l'extérieur. Après 1750, l'habitude est prise de faire appel aux sculpteurs marseillais, leurs qualités sont reconnues tant en Provence orientale que dans le Comtat, ils continuent leurs travaux à l'extérieur bien que les commandes ne manquent plus dans la ville.

La première phase de 1650 à 1700 environ est une période d'abondance, les commandes sont très nombreuses. Une quarantaine de prix-faits nous sont parvenus dans les archives mais la plupart des œuvres sont aujourd'hui disparues. Les commandes proviennent avant tout des paroisses et des confréries qui s'y sont établies et, pour une moindre part, des couvents. Les couvents nouvellement édifiés quant à eux manquent d'argent pour financer leur décor. La décennie 1690-1700 porte la sculpture religieuse à son apogée. Cette période voit peu de donations. Une famille de sculpteurs domine : les Bernard. Le père, Honoré, se démarque nettement. Il sculpte environ la moitié des ouvrages produits à Marseille. La Confrérie du Corpus Domini, très active, en a fait son sculpteur préféré. Ses fils, François et Pierre, ne bénéficient pas dans la cité de la même confiance. Deux autres artistes se distinguent de la masse, François Tarare et François Noiratte. Malheureusement ne sont connus que les ouvrages qu'ils produisent à Aubagne⁸. Tous ces sculpteurs travaillent uniquement le bois, les commandes donnent peu de précisions sur les techniques employées. L'emploi du bois de noyer est constant. Parfois, le sculpteur recourt au pin pour les parties cachées comme cela se pratique en Savoie. Il exécute tous les éléments de l'ouvrage, menuiserie et sculpture proprement dite. Le traitement de la matière varie suivant les objets. Traditionnellement, les autels, retables, tabernacles, expositions sont dorés. Deux survivants,

8. L. BARTHELEMY, *Histoire d'Aubagne*, Marseille, 1889, t. II, p. 66, 100, 129, 148.



6. Marseille. Musée Longchamp. Ange jouant de la trompette provenant du buffet d'orgue de l'église Saint-Martin. Honoré Bernard, 1688.

quoique mutilés, se trouvent aujourd'hui dans l'église de Saint-Jérôme à Marseille. Les documents ne signalent pas d'autels peints à Marseille, la dorure paraît habituelle, nulle trace de la peinture blanche à rehauts d'or qui a connu un si grand succès à Aix dès les années 1640 si ce n'est dans un petit retable non documenté aujourd'hui dans l'église de la Penne-sur-Huveaune. Le traitement des autres pièces diffèrent sensiblement, le bois nu a la prééminence. Les ors réservés à l'autel ne jouent plus qu'un rôle de rehaut. Ils se fixent sur les cartouches, sur les anges ou soulignent le dessin d'une moulure. Le buffet d'orgue de Saint-Martin sculpté par H. Bernard s'orne d'un cartouche doré au sommet des tourelles. Le même parti est repris pour les boiseries de chœur dont la fonction est de former écrin à l'autel. Quant aux chaires, les documents sont peu clairs mais il semble que là encore le bois nu prédomine. La dorure est réservée aux détails sculptés en haut relief tels la colombe du Saint-Esprit et les nuées qui la nimrent et le décor du dôme. Les stucs sont peu fréquents si l'on en croit les archives.

Le marbre est encore exclu des églises marseillaises. Certes, dès 1668, le Corpus Domini a fait venir de Gênes un autel de marbre, mais il faut attendre 1716 pour que soit mentionné le premier autel de ce type fabriqué à Marseille par un sculpteur local.

A partir de 1700, la situation se modifie. Le nombre des commandes décroît, une vingtaine d'ouvrages sont faits pour la ville tandis que les travaux effectués au dehors dominent. Les Marseillais travaillent successivement à Perpignan, à Avignon, à Beaucaire, à Dôle, en Espagne, aux chartreuses de Villeneuve-lès-Avignon, de Montrieux, à Grasse et à Coutances. A Marseille-même, les commandes émanent plus des couvents que des paroisses. La situation s'est inversée par rapport à la phase précédente. Les confréries sont toujours très actives, le Corpus Domini, le Rosaire, la lumineuse Saint-Elme contribuent largement au décor de l'église dans laquelle elles sont implantées. Les donations sont plus fréquentes : en 1727, le père Jacques Hyacinthe Serry donne 5.000 livres à son couvent pour faire un autel de marbre, le nouvel autel de la Major est commandé après un don de 1.200 livres fait par Jacques de Matignon. Dans la ville, Albert Duparc est le principal artiste de 1700 à 1720, il travaille pour la Major, les Carmes Déchaussés, les Accoules et pour l'église d'Aubagne... A partir de 1730 environ, son fils Antoine s'oppose aux Fossaty qui, bien que résidant à Marseille, y sculptent assez peu : Sylvestre fournit le cadre bardillé destiné à être placé derrière l'autel des Prêcheurs en 1728, son fils Dominique ne sculpte qu'au dehors de la ville. Il n'existe plus comme de 1650 à 1700 un sculpteur qui se détache, qui ait acquis la notoriété dont jouissait Honoré Bernard. Les sources livrent nombre de noms, les artistes se succèdent sans qu'il soit possible de définir une préférence pour l'un ou pour l'autre. Les techniques employées sont multiples. Le bois est toujours très utilisé, cependant, son traitement se diversifie : la dorure est toujours très appréciée, mais, de plus en plus souvent, le bois brut est revêtu d'une peinture imitant le marbre, c'est le cas des anges que façonne Antoine Duparc pour le baldaquin de Montrieux dont la peinture faux-marbre est confiée au peintre marseillais Samatan. Cet usage se répand à Marseille. En revanche, le traitement des chaires ne varie guère. Quant aux buffets d'orgue, ils subissent une évolution, désormais ils abandonnent toute dorure tant aux Prêcheurs qu'aux Récollets. La préférence est dorénavant donnée à une plus grande finesse de la sculpture, à une plus grande variété ornementale. Le marbre se répand dans les églises : après l'autel de Jean Comte de 1716, les Prêcheurs font appel à la famille Fossaty. Les techniques de travail du marbre sont beaucoup mieux connues que celles du bois grâce aux prix-faits plus descriptifs. Le devis rédigé par l'ingénieur Guillaume Rollin au sujet des aménagements de Beaucaire contient des renseignements sur la manière dont est travaillé le marbre. En général, les autels, les fonts sont traités de manière analogue. La sculpture sur marbre est essentiellement conçue comme un jeu sur la polychromie. Des

combinaisons multiples se marient, s'opposent aux flancs des ouvrages. Les parties où s'exercent plus particulièrement le talent du sculpteur, tabernacle, consoles à l'extrémité des gradins, cartouches, exposition, anges adorateurs sont traités soit en blanc statuaire d'origine italienne, soit en blanc veiné. Le mobilier est fabriqué pour une grande part à l'atelier, puis transporté et assemblé sur le lieu de pose. Ainsi, pour les autels, sont préparées les grandes parties que sont le devant de la cuve, les côtés, le dessus de la table et les gradins. Tous ces éléments sont ensuite assemblés entre eux sur place à l'aide de crampons qui parfois à la suite de cassures sont visibles. Les parties à proprement sculptées sont ensuite fixées sur la structure par des moyens identiques. La structure, l'ossature obtenue sont enfin scellées au moyen d'un ciment qui assure la cohésion des diverses pièces. Le sculpteur est toujours présent sur le lieu de pose accompagné d'une équipe d'ouvriers. Sa présence suppose que les finitions doivent être assurées par le maître lui-même. Quand le dessin prévoit des éléments décoratifs de bronze doré, le sculpteur se charge de les faire faire à ses frais. La lecture du livre des Recettes et Dépenses de la chartreuse de Montrieux donne une bonne idée des méthodes de travail en vigueur. Peu à peu, le marbre supplante le bois dans l'ensemble des ouvrages marseillais.

La troisième phase, de 1750 environ à la Révolution, voit la reprise de l'activité. Toutefois, elle est assez mal connue dans la mesure où les contrats se raréfient au profit des actes sous seing privé. Le travail se répartit comme précédemment entre la ville et divers chantiers au dehors. Il semble que les sculpteurs marseillais aient acquis une solide réputation. La Provence orientale, traditionnellement dévolue au mobilier de bois, s'intéresse tout particulièrement à ces artistes et à leurs concurrents aixois. Dominique Fossaty travaille à Fayence, il retourne à Grasse, la commune de Lorgues rachète en 1782 le maître-autel des révérends pères Observantins de Marseille dont l'auteur échappe actuellement aux recherches. A Draguignan comme à Cotignac, le marché échoit à un Aixois, Jean-Baptiste Casella, originaire du Milanais. A Marseille-même, l'activité change de visage, les commandes sont beaucoup plus importantes et ne se limitent plus à une pièce de mobilier isolé. Ainsi, un Fossaty, sans doute Dominique, réalise toute une série d'aménagements mobiliers pour la luminaire Saint-Elme en l'église Saint-Laurent de Marseille de 1748 à 1754⁹. Le mécénat se développe et se transforme. Il ne s'agit plus de mécénat « interne » dû à des dignitaires de l'église mais de véritable mécénat privé. Une personnalité domine la période : Dominique Fossaty qui s'est complètement intégré à la vie de la cité. Fait révélateur, les consuls, en 1778 lui confient la facture d'une fontaine publique qui symbolise en quelque sorte son assimilation au monde marseillais. Les techniques n'évoluent plus, le marbre prend le pas

9. A.C. Marseille. CC 71.

sur le bois qui disparaît peu à peu. Les chaires se simplifient, abandonnent le décor figuré au profit de simples moulurations. Au contraire, les autels prennent de l'emphase et multiplient les ornements. Le retable connaît un regain d'intérêt.

Une étude systématique des œuvres produites par les Marseillais entre 1650 et la Révolution serait trop longue mais il est possible d'isoler quelques ouvrages caractéristiques de chaque période.

De 1650 à 1700, le retable domine la production marseillaise. Jusque vers 1680, il appartient au baroque un peu naïf et encore tout imprégné de maniérisme. Cette remarque découle uniquement de la lecture des prix-faits car la totalité de la production est disparue. Il ne reste même pas un dessin pour donner corps aux devis conservés. Cette facture répétitive, colonnes torsées à pampres, frontons, festons, guirlandes, ne distingue pas Marseille des autres régions de la France. Elle est dominante jusque vers 1680-1690. A cette date, les formes s'amplifient, les volumes se développent. L'œuvre la plus représentative de cette évolution est certainement le maître-autel, hélas disparu, du couvent des Augustins sculpté par Albert Duparc en 1699¹⁰. Cet autel renouvelle totalement l'esprit de la sculpture religieuse à Marseille par l'abondance, la démesure de son décor. Le grand compartiment est cintré en anse de panier, surmonté d'une corniche qui épouse l'arrondi. Les motifs décoratifs se multiplient : anges assis sur la corniche, vases. La gloire déborde son cadre, les rayons empiètent sur le panneau central. Il faut certainement placer ce travail dans la postérité du maître-autel de Saint-Maximin sculpté en 1680. Cet ouvrage fait date dans la production marseillaise, il inaugure toute une série d'ouvrages jouant sur la polychromie des marbres, véritables ou simulés. En ce qui concerne les chaires, la problématique est la même. Seuls les prix-faits témoignent. Ils donnent des indications sur la structure de la chaire, cuve polygonale, dais supportant un décor ou les armes du donateur. Pour les buffets d'orgue, la situation est un peu meilleure : en effet, il reste une photographie du buffet d'orgue de Saint-Martin sculpté par Honoré Bernard et les anges musiciens qui le surmontaient sont aujourd'hui exposés dans l'escalier du Musée Longchamp à Marseille (figure 6). Le parti adopté est l'architecture classique à tourelles.

La deuxième phase de 1700 à 1750 est plus facile d'abord car des œuvres ont été conservées. Très vite, l'autel à la romaine succède au retable, d'abord de bois, puis très vite de marbre. Il reste un témoin de cette production, actuellement dans l'église paroissiale de Vitrolles où il a été transporté dès 1744. Les armes gravées au sommet du dais attestent sa provenance, le couvent des Augustins de Marseille. Cet ouvrage reprend le jeu polychromie-or employé par Albert Duparc en 1699. Sa structure est

10. A.D. BDR 355 E 461 n° 302.

relativement simple, une cuve galbée parée d'un bas-relief représentant le triomphe de la foi chrétienne surmonté d'un tabernacle à dôme. L'auteur de cet ouvrage n'est pas connu mais il est probable qu'il faille attribuer ce travail à Albert Duparc en fin de carrière.

Le second autel de la période est dû à Antoine Duparc qui le sculpte en 1733 pour le couvent des Grands Carmes de Marseille. La forme a évolué, le baldaquin remplace le petit tabernacle architecturé, la cuve est à peu près la même. En ce qui concerne les chaires, l'évolution est plus sensible. Deux exemples ont été conservés, l'une actuellement dans l'église Saint-Ferréol de Marseille, l'autre dans la chapelle de Saint-Jean du Désert. Le décor sculpté diminue de volume, dans la première, le sculpteur conserve la structure habituelle mais réduit la place de la statuaire, les évangélistes sont traités en bas-relief et non plus en ronde-bosse comme à Saint-Cannat (les Prêcheurs) de Marseille. Dans le deuxième cas apparaissent les panneaux à trophées d'instruments liturgiques.

À partir de 1750, le chercheur dispose d'un beaucoup plus grand nombre d'œuvres pour son étude. À Marseille sont conservés différents maître-autels dus aux Fossaty, tel que le maître-autel de l'église Saint-Cannat sans doute sculpté par Dominique Fossaty vers 1755. Il s'agit d'un ouvrage d'esprit résolument différent. Le baldaquin s'est considérablement agrandi, on note la présence d'anges adorateurs. Tout l'effort de sculpture se concentre dorénavant sur le tabernacle sur lequel doivent converger les regards des fidèles. Cette importance est soulignée par l'emploi du marbre blanc tandis que la cuve et les colonnes du baldaquin bénéficient d'un jeu sur la polychromie. Simultanément, l'écu de la cuve est traité avec une attention toute particulière. Celui-ci, en bronze doré, orné des symboles du Saint-Sacrement traités de manière naturalistes (pampres, épis de blé) se détache sur une vaste draperie de marbre veiné gris ponctuée de têtes de chérubins. La présence du bronze est fréquente dans cette période. Il ne se limite pas au seul cartouche, les sculpteurs l'adoptent aussi pour la gloire, pour la porte du tabernacle. Toutefois, jusqu'à la Révolution, la facture du mobilier continue d'évoluer. Les formes se gonflent, s'amplifient. Cette formule perdure jusqu'en 1789, Dominique Fossaty l'emploie à Vannes en 1775, elle se retrouve aux maître-autels d'Aubagne et d'Allauch. Les chaires suivant les descriptions qui nous sont parvenues suivent un développement similaire dans le sens de l'opulence.

Cette étude rapide de la sculpture religieuse marseillaise à l'âge baroque prouve à quel point ce domaine a pu être actif. Elle démontre que les sculpteurs marseillais se sont toujours tenus au courant des formes à la mode. Cependant, il faut noter que jusque vers 1700, cet art reste un art local disposant de bons praticiens tandis que plus tard les Marseillais ont acquis une notoriété telle qu'ils travaillent dans toute la Provence, en Comtat, etc. Les motifs de ce rayonnement sont difficiles à définir avec précision. Il est sûr que les Marseillais excellent dans le travail du marbre,

que la venue des Tessinois amplifie ce phénomène sans pour autant l'expliquer. Peu à peu, d'ailleurs, ces sculpteurs issus du Tessin éclipsent tous les sculpteurs autochtones. Leur personnalité est mystérieuse, leur formation également. Toute la recherche reste à faire dans ce domaine, elle permettra peut-être d'approfondir notre compréhension de la sculpture à Marseille au XVIII^e siècle.

Brigitte FERET.