

LES RETABLES MARSEILLAIS

(1400-1530)

TRADITION ET MODERNITE

Dans une ville comme Marseille, port actif largement fréquenté par de nombreux marchands, voyageurs et pèlerins parfois venus de loin, cité densément peuplée, dominée par une riche aristocratie d'affaires, comment s'inscrit, dans les dévotions publiques ou privées, le décor des lieux de culte ? Les Marseillais ont-ils réussi à fixer chez eux quelques maîtres, citoyens de la ville, chefs d'ateliers prospères, assurés d'une belle clientèle, sollicités aussi par les bourgs et petites villes des environs ? Plus modestement, se contentent-ils, tributaires du relatif rayonnement aixois ou du vieux prestige avignonnais, de faire appel à des artistes venus d'ailleurs, brièvement installés le temps d'une commande ? La production artistique marseillaise s'affirme-t-elle en somme originale dans son inspiration, reflet de dévotions particulières, comme dans ses formes et ses compositions, échos d'un fort particularisme ? S'insère-t-elle au contraire dans un moule provençal, se plie-t-elle à certaines conformités au sein d'un ensemble plus vaste, largement pénétré de multiples et diverses influences ?

Les rois de Sicile ne semblent pas avoir outre-mesure contribué à l'embellissement des églises de la ville. La cour y réside assez peu. Malgré l'appui très tôt donné, dès 1385, à Marie de Blois et au jeune Louis II face à la résistance aixoise, malgré les travaux d'entretien constamment effectués à la résidence comtale dans le quartier du port, non loin de la Major et des Accoules, René préfère encore nettement, dans les années 1440-1470, son palais d'Aix et les demeures des alentours ; un seul séjour de trois mois durant l'été 1447 marque en fait la prise de possession, l'installation du nouveau règne après l'échec napolitain et la brillante période française. Ce n'est guère que vers la fin de sa vie que le vieux roi passe les hivers à Marseille, dans un climat plus doux que celui d'Aix, attiré surtout par la nouvelle bastide de Saint-Jérôme au nord de la ville mais dans les environs immédiats, élevée à grands frais à partir de 1473. Certes, les dons en argent

pour des réparations, pour aider la vie quotidienne des églises et des couvents, les aumônes aux Augustins, aux Carmes, aux cordeliers de Saint-Louis comme à ceux de l'Observance de Saint-Bernardin et aux Prêcheurs, les offrandes à Notre-Dame de la Garde sont nombreux et les princes, le roi comme toute sa famille, exercent ici une véritable protection, obligation pieuse des souverains, ferveurs personnelles aussi¹. Mais aucun grand retable peint ou sculpté ne témoigne plus aujourd'hui, comme à Aix ou à Avignon, de leur générosité. Même silence dans la comptabilité. La disparition de René, en 1481, puis de Charles, en 1483, n'ont sans doute pas changé grand-chose ni entraîné l'arrêt de vastes programmes.

Plus tentant, mais cependant bien hasardeux, serait de voir dans l'ouverture artistique de Marseille à partir de 1440-1450, la conséquence directe d'une présence plus affirmée de la cour d'Anjou-Provence et de son entourage non dans la ville mais dans la région.

La communauté des peintres marseillais qui paraissait forte au siècle précédent puisqu'entre 1310 et 1410, la douzaine d'artistes connus sont tous citoyens de la ville², semble en effet, à partir de 1440-1450, largement concurrencée par les peintres d'Aix et d'Avignon. Confréries et particuliers font appel à des hommes peut-être plus célèbres, plus appréciés, porteurs d'airs nouveaux, tel Jean Chapus d'Aix qui travaille pour deux confréries des Accoules³, tel encore la célèbre Pierre Villate d'Avignon dont plusieurs prix-faits attestent des bonnes relations avec Marseille et des protections dont il bénéficiait : celle de Jacques Forbin qui fait rédiger en 1462 le prix-fait d'un retable de la *Transfiguration*⁴, celle du marchand Paulet Mausang pour lequel il exécute, à Marseille même, en juin 1468, un crucifix et quatre saints sur la muraille voisine de la porte du Lauret⁵, celle enfin de Jacobo dei

1. En 1476, un religieux de l'Observance de Marseille venu à la bastide d'Aix, reçoit un don (Arch. départ. Bouches-du-Rhône, B 215, fol. 3) ; en mars 1478, le roi fait des aumônes au pardon de la Major et à Saint-Louis des Cordeliers (B 2512 fol. 35) et, en août 1479, à celui de Notre-Dame-de-la-Garde (*Ibid.*, fol. 110).

2. Marin de Arsa, Jean Bourguignon, Jacques de Montségur, Pierre Castelli, Louis Roquefort, Victor Fouquier, Julien Jean, Gaspard Chabaud, Raymond Vignes ou Guillaume de Saint-Gilles par exemple, sont tous, même si leurs noms indiquent parfois des origines plus lointaines, qualifiés de citoyens de Marseille (L. BARTHELEMY : « Documents inédits sur divers artistes inconnus de Marseille et d'Aix du XIV^e au XVI^e siècle », dans *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, 1985, pp. 371-459, 1886 pp. 391-414. Les références à la publication de L. Barthélemy seront mises dans les notes suivantes, soit avec la précision de la page de l'article de 1885, soit avec celle du numéro du document lorsqu'il a publié le prix-fait, soit avec la précision 1886 lorsqu'il s'agit du second article).

3. L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 5. Tel aussi Guillaume Bertrand d'Aix sur lequel, à vrai dire, nous ne savons pas grand-chose (*Ibidem* doc. 1).

4. H. REQUIN : « Documents inédits sur les peintres, peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au XV^e siècle » dans *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1889, doc. 17 p. 70.

5. L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » p. 407. Mausang lui promettait 50 florins pour son logement et sa nourriture ainsi que pour son fils Pierre et pour son domestique.

Pazzi, maître-d'hôtel du roi de Sicile⁶; en 1471, Villate répondait à une commande des prieurs du luminaire de Sainte-Catherine de Sienna aux Prêcheurs dont faisait partie Jacobo, sous l'égide duquel, l'acte le précise formellement, se réalise l'entente entre l'artiste et ses commanditaires⁷.

D'autres peintres et certains sculpteurs hésitent davantage entre clientèle aixoise et clientèle marseillaise ou s'installent plusieurs années à Marseille. Vers 1430-1450, Jean Miraillet de Montpellier, peut-être venu de Nice, ouvre un atelier⁸: il se fait vite une belle renommée et marchands, prêtres et confréries s'adressent à lui pour des retables et des bannières⁹. Mais Miraillet travaille aussi pour des confréries aixoises¹⁰. Etranger, émigré en Provence, Miraillet, par le biais de sa réussite personnelle, par sa recherche d'une clientèle plus élargie, contribue à cette liaison entre les deux villes qui s'affirme fortement vers le milieu du siècle. Sa carrière peut se comparer à celle du sculpteur Audinet Stéphani (Etienne), homme du nord venu vers la Provence comme tant d'autres, solidement implanté à Aix dans les années 1450¹¹ mais qui séjourne plusieurs années à Marseille pour répondre à une commande considérable des prieurs de Notre-Dame de la Garde en 1447¹². Sans doute

6. Sur les relations du roi René avec les Pazzi, voir F. ROBIN : *La cour d'Anjou-Provence, la vie artistique sous le règne de René*, Paris 1985, pp. 115, 145, 149 et 153.

7. L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 8. Notons que Villate comme Chapus, comme Bertrand, se déplacent habituellement jusqu'à Marseille pour signer le contrat : lorsqu'en 1415, le chaussetier Jacques Arquan commande à Guillaume Bertrand un retable pour le couvent des Prêcheurs de Marseille, l'acte est rédigé dans le couvent même (*Ibidem* doc. 1); de la même façon, en avril 1441, Jean Chapus est présent chez le notaire marseillais qui dresse le prix-fait pour les confréries du Saint-Sacrement et de Saint-Crépin des Accoules (*Ibidem* doc. 5); Villate lui, est venu au couvent des Prêcheurs en 1471 (*Ibidem* doc. 8). Seule exception, en 1462 c'est bien à Avignon que Jacques Forbin fait rédiger le prix-fait de son retable.

8. L.H. LABANDE : « Les peintres niçois des XV^e et XVI^e siècles », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1912 t. I pp. 279-297 et 379-416, t. II pp. 63-74 et 151-172. La carrière et la personnalité de Jean Miraillet restent controversées. En 1418, un Jean Miraillet de Montpellier est à Nice. Il travaille ensuite à un retable commandé par les recteurs de la Miséricorde pour leur chapelle de l'église Sainte-Réparate (p. 283). Voir aussi G. BRES : *Questioni d'arte regionale*, Nice 1911, p. 44. Ce Jean Miraillet se rend en 1418 à Marseille. Est-ce le même que celui qui s'engage, en 1432, envers Amilhetta de Sarda et en 1440 envers Honorat de Gardanne ? (L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 2 et 3). Un Jean Miraillet figure en 1400 dans les statuts des peintres de Montpellier (J. RENOUVIER, A. RICARD : « Des maîtres de pierre et des autres artistes gothiques de Montpellier », dans *Mémoires de la société archéologique de Montpellier*, 1^{re} série, 2 (1854) pp. 135-350).

9. Entre 1432 et 1443, il s'engage en particulier pour trois retables (L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » p. 375).

10. En 1437, il exécute une bannière de soie peinte pour les tisserands d'Aix (L.H. LABANDE : *Peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale*, Marseille 1932, p. 133).

11. Sur Audinet Stéphani (Etienne), voir le fichier du chanoine Requin aux Archives Départementales des Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix-en-Provence. De nombreux actes le concernent, lui et sa famille à partir de 1466.

12. L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 1.

a-t-il hésité entre une installation aixoise ou marseillaise, au hasard des rencontres, au hasard des possibilités de travail¹³.

Tout ceci, les liaisons peut-être entre certains ateliers aixois et marseillais, véritables associations parfois, les relations évidentes aussi des couvents d'un même ordre ou d'une même famille, de même que celles, commerciales des Forbin et des Pazzi, expliquent, certes, ce recours à des artistes plus lointains, cette interpénétration artistique des villes de la région. Mais les Forbin et les Pazzi, pour ne reprendre que ces deux noms, vivent aussi dans l'orbite d'une cour amie des arts qui protège et pensionne ses propres artistes, passe des commandes aux ateliers aixois et avignonnais avec lesquels elle entretient de constantes relations. Ce brassage artistique, cette fréquentation ont, tout naturellement, amené des rencontres et des échanges. Et c'est peut-être en ce sens que la cour a pesé sur les modes, les goûts et les choix.

Cet impact du milieu princier se lit d'ailleurs encore, de façon concrète, à Marseille dans l'un des rares autels-retables conservés, le seul à peu près intact et en place, celui de Saint-Lazare dans l'ancienne Major, sorti, vers la fin des années 1470 du ciseau de Francesco Laurana et de celui de Tommaso Malvito ; outre le chapitre, le maître d'hôtel du roi de Sicile avait participé de ses deniers à cette construction de prestige, travail ambitieux avec ses deux grandes arcatures soutenues par des pilastres et des piliers décorés de vases et de putti, véritable chapelle pour abriter et l'armoire des reliques et l'autel surmonté des statues de Lazare, Marthe et Marie-Madeleine posées selon un schéma habituel sur un soubassement en forme de prédelle sculptée¹⁴. Certes, le roi de Sicile, absorbé à la même époque par ses travaux de Saint-Jérôme¹⁵, n'a ni commandé ni supervisé le décor de la Major. Pourtant, le recours à l'un de ses sculpteurs favoris, la présence du maître d'hôtel, laissent imaginer que la cour n'était pas totalement étrangère au projet. Et ce sont bien les Anjou-Provence qui ont fait la renommée, la prospérité de l'atelier italien de Francesco Laurana en Provence. Cette introduction de sculpteurs italiens de ce côté-ci des Alpes a sans aucun doute révélé à Avignon comme à Aix et à Marseille, des formes nouvelles. Les destructions empêchent d'appréhender complètement l'engouement pour une manière, un style qui se sont largement répandus au-delà du cercle restreint de la cour.

13. En 1457, la reine de Sicile commande à Audinet Stephani « un veu de cire de notre pesant » pour les Prêcheurs de Saint-Maximin (*Angers, Bibl. Mun. ms. 1064 fol. 103 v°*), statue de cire du poids de la reine, ce qui n'est pas rare mais constitue tout de même un somptueux ex-voto (P.A. SIGAL : « L'ex-voto au Moyen Age dans les régions du nord-ouest de la Méditerranée (XII-XV siècles) » dans *Provence historique*, 1983 pp. 13-31). En 1466 encore, installé à Aix depuis longtemps, il sculpte pour Barthélemy Denan de Marseille, une croix en pierre de Saint-Didier (L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » pp. 443-444).

14. F. ROBIN : *La cour d'Anjou-Provence...* pp. 247 et sq. Le maître d'hôtel du roi, Jacques de Remesan appartenait à une famille qui protégeait les frères mineurs de l'Observance (ventes de terrains, dons en argent) (A. FABRE : *Les rues de Marseille*, Marseille 1867-1868, 4 vol. t. I p. 240). La date d'achèvement de l'autel de la Major est de 1481. Laurana a reçu 800 florins (quittance de 1483).

15. F. ROBIN : *La cour d'Anjou-Provence...* pp. 230 et sq.



Marseille, ancienne Major, autel Saint-Lazare (cliché Archives Photographiques).

Marseille apparaît donc bien au XV^e siècle largement ouverte vers l'extérieur, vers le reste de la Provence et vers Avignon et donc pénétrée par des influences venues du nord, fortement marquée, comme tout le pays voisin, par les arrivées de peintres ou de sculpteurs de Picardie ou de Flandre, arrivées anciennes déjà à Avignon, étendues maintenant aux villes proprement provençales. D'autres courants, méditerranéens comme en témoigne la venue de Miraillet, italiens surtout avec Laurana et d'autres, s'affirment à nouveau fortement, prenant la suite de ceux du XIV^e siècle, dans cette Provence des années 1470-1480, sans doute fortifiés par les goûts du roi et de son entourage.

Ces données se retrouvent, plus largement peut-être encore, dans la période 1480-1530. Les quelques grands ateliers de peinture qui tiennent le haut du pavé à Marseille paraissent tout autant implantés à Aix : Jean Boucher par exemple, Marseillais sans doute, s'est associé en 1484 ou au début de 1485 avec Jean de Cour qui travaillait auparavant à Aix¹⁶ : tous deux œuvrent à la fois pour des particuliers et des confréries¹⁷. Josse Lieferinxe, à Marseille dès 1494, d'abord dans l'atelier de Philippe Mauroux¹⁸, s'attache ensuite une large clientèle, la plupart du temps seul, parfois associé au Piémontais Bernardino Simondi¹⁹. Mais Lieferinxe fréquente aussi Aix où il se rend à plusieurs reprises, en particulier en 1499 à l'appel peut-être de la confrérie des cordonniers aux Augustins, à celle ensuite de Saint-Antoine de Padoue aux Mineurs²⁰.

A partir des années 1500-1510, Etienne Peson et Jean Cordonnier de Troyes se partagent les grandes commandes : peintre de Marseille, habitant la ville, Peson travaille pour les prieurs de Notre-Dame de la Garde, pour les luminaires de Notre-Dame-du-Rouet, Saint-Claude, Saint-Maur, des Saints-Pierre-

16. Jean de Cour travaillait à Aix en 1456 (Archives départementales des Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix 307 E 223, fol. 16) et 1461 (*Ibidem* 306 E 310).

17. Le labourer Barthélemy Raynaud, dame Romée Arnieuve (L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 9 et 10). Quelques mois plus tard, c'est seul que Jean Boucher passe contrat avec le curé des Accoules auquel il achète d'ailleurs une maison rue de l'Eperon (*Ibidem* doc. 11).

18. En juillet 1493, les recteurs de la léproserie Saint-Lazare hors les murs de Marseille passent contrat pour le retable de l'église de l'hôpital avec le peintre marseillais Philippe Mauroux qui est tenu de faire faire le retable par Josse, peintre picard, Mauroux promet de lui verser un salaire. Josse est appelé « famulus » de Philippe (J.H. ALBANES : « Josse Lieferin, peintre marseillais du XV^e siècle » dans *Bulletin archéologique du comité des trav. hist. et scient.* 1884 pp. 245-258, doc. 1 p. 250).

19. Le 11 juillet 1497, les prieurs du linaire de Saint-Sébastien aux Accoules signent un prix-fait avec Bernardino Simondi et Josse Lieferinxe, peintres et habitants de Marseille, pour peindre la chapelle et le retable de Saint-Sébastien. En août 1498, Lieferinxe, seul cette fois, promet de terminer l'ouvrage. La quittance finale est de janvier 1499. Bernardino Simondi a donc disparu entre juillet 1497 et août 1498, décédé, parti ou ayant mis fin à son association avec Lieferinxe. Les mêmes événements se reproduisent la même année : le 24 juillet 1497, le marchand Barthélemy Cappel traite avec Simondi pour un retable, de Saint-Sébastien encore : le 10 septembre 1498, Lieferinxe reprend le contrat ; la quittance finale est de janvier 1498 (J.H. ALBANES : « Josse Lieferin... » pp. 248-249). Lieferinxe s'est donc associé pendant au moins quelques mois avec Bernardino Simondi dont il reprend tout naturellement les commandes même s'il n'était pas présent au premier contrat.

20. L.H. LABANDE : *Peintres...* p. 130 (août et octobre 1499).

et-Paul, Saint-Joseph et Sainte-Venture, comme pour des particuliers. Des œuvres d'importance pour la plupart et il fait sans aucun doute figure d'artiste de premier plan concurrencé seulement par Jean Cordonnier avec lequel d'ailleurs il peint, en 1517, pour le compte d'un apothicaire de Marseille. Cordonnier était installé auparavant à Aix où il exécutait, en 1514 un *Baptême du Christ* et les portes des orgues de Saint-Sauveur²¹. En 1516 encore il est qualifié de peintre d'Aix ; l'année suivante par contre, il est « peintre de Marseille » comme Peson avec lequel il est associé : un changement de résidence à l'appel peut-être de Peson et, en tout cas, l'assurance de commandes à Marseille comme à Aix²².

Le célèbre Antonio Ronzen lui-même, citoyen d'Aix, signe au moins quatre contrats à Marseille de 1510 à 1515 et semble avoir habité la ville pendant ces années-là ; il la quitte en 1518 à l'appel des prêcheurs de Saint-Maximin pour exécuter le *Retable du crucifix* de leur église²³.

Les grandes villes provençales restent donc bien liées ; les peintres aixois n'hésitent pas à s'installer à Marseille et à y fonder de véritables ateliers, seuls ou associés. Venus des pays du nord, de Troyes comme Cordonnier, du diocèse de Cambrai comme Lieferinxe ou Audinet Stephani avant lui, de Strasbourg comme Jean de Cour, ou d'Italie tels le Vénitien Ronzen ou le Turinois Simondi, fort représentatifs de ces artistes-voyageurs, responsables ou portés par les grands courants européens déjà traditionnels, qui se rencontrent et s'installent dans ces terres de passage²⁴, ils ont trouvé à Marseille tout autant qu'à Aix et Avignon, une clientèle suffisante pour y vivre et, pour certains, y prospérer. Le rythme soutenu de la fabrication des grands retables peints ou sculptés dont la mode s'impose partout, de l'Italie à l'Espagne, du nord au sud, le désir manifeste d'embellissement des églises, laissent imaginer une production artistique en pleine floraison. Portée par cet éclatement, par ce foisonnement, Marseille rejoint peut-être ainsi des villes dont elles était loin d'avoir, au XIV^e siècle et encore dans les premières décennies du siècle suivant, le rayonnement : Lieferinxe, Cordonnier ou Peson répondent, de Marseille même, à quelques commandes de l'extérieur. Certains clients viennent des environs, tel le prêtre Monet Olivier de Saint-Chamas²⁵,

21. *Ibidem* p. 120. 13 juillet 1514 et 27 novembre 1514. L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 17.

22. Il travaille successivement pour le couvent de Sainte-Claire, pour la confrérie de Sainte-Barbe, celle de Saint-Antoine et des calfats (L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » pp. 391-392). Sur ces fréquentes associations de peintres aux XIV^e et XV^e siècles, aussi bien en Italie qu'en France du sud, voir YAEL M. EVEN : *Artistic collaboration in florentine workshops*, Ann Arbor, 1984 ; P. FALGAIROLLE : « Documents pour servir à l'histoire de l'art en Bas-Languedoc », dans *Mémoires de la société archéologique de Montpellier*, t. VIII, 1922, pp. 365-408.

23. Peintres, sculpteurs, brodeurs et leurs clients font appel à des notaires marseillais et, sauf exception, l'acte, nous l'avons vu, est dressé à Marseille chez le notaire lui-même, pratique courante, mais presque aussi souvent dans le couvent qui reçoit le retable ; en 1415, Jacques Arquan et le peintre Guillaume Bertrand signent leur contrat dans la salle capitulaire du couvent des Prêcheurs (L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 1) ; Raphaël

tels encore les marchands Jean et Barthélemy Cappel d'Istres²⁶, ou, en 1530, les syndics de la paroisse supérieure de Cassis qui s'entendent avec Peson pour le retable du maître-autel de leur église²⁷. Mais plus étonnante est cette commande de 1520 des syndics et conseillers de Six-Fours à Jean Cordonnier : venus eux aussi à Marseille, ils le chargent, pour l'église Saint-Jean-de-la-Crotte, d'un tableau dont ils assument les frais de transport²⁸.

Sans vouloir exagérer ces influences, on peut tout de même noter cet impact de la grande ville non seulement, bien entendu, sur quelques bourgs des alentours mais aussi sur des communes plus éloignées, attirées par la présence de certains ateliers, assurées de trouver là des hommes bien installés qui répondront à leur attente.

*
**

De ce brassage d'artistes, d'ateliers venus d'horizons souvent lointains, on serait en droit d'attendre, à Marseille comme en Provence, une belle diversité dans les réalisations, les formes, les inspirations, une richesse d'inventions témoignant de cultures, de goûts, sinon opposés (les artistes voyagent trop, les dessins, les cahiers d'ateliers circulent trop pour cela) du moins des approches originales.

Ceci d'autant que la production paraît forte, tout au moins à partir des années 1460, à partir du moment, il est vrai où les documents sont plus nombreux : l'église Saint-Laurent par exemple, à l'extrémité du port, derrière le fort Saint-Jean, est dotée, à des dates fort rapprochées, au début du XVI^e siècle, de trois retables, celui du maître-autel commandé en 1500 par la fabrique, ceux des fustiers en 1520 et des calfats en 1526, tous deux placés au-dessus de l'autel de la conférie²⁹. Les franciscains de Saint-Louis quant à eux ne reçoivent pas moins de six retables entre 1462 et 1503, donnés par des

Rostang et Josse Lieferinxe en 1500 dans celui des Mineurs (J.H. ALBANES : « Josse Lieferin... » doc. V p. 258) ; en 1503, le marin François Sicanesi et maître Jean Savina dans la chapelle même que Sicanesi entend faire décorer (L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » p. 458). Beaucoup plus rarement, l'artiste et le notaire se rendent chez le commanditaire : chez la noble famille de Sarda par exemple ou encore chez Jacobo dei Pazzi, maître d'hôtel du roi de Sicile, l'un des prieurs du luminaire de Sainte-Catherine de Sienna (*Ibidem* doc. 2 et 8). Dans ces quelques rares occasions, la qualité sociale du client a certainement joué. Etienne Peson semble avoir son notaire attiré : dix des douze prix-faits connus dans lesquels il figure ont été dressés par le même notaire chez lequel se rend aussi Jean Cordonnier un temps associé à Peson (*Ibidem* p. 387). Même si le hasard de la conservation a ici bien fait les choses, on peut tout de même admettre que, dans ce cas, le peintre semble imposer, davantage que le client, son notaire.

24. M. ROQUES : *Apports néerlandais dans la peinture de la France du sud-est*, Paris 1961 et M. LACLOTTE, D. THIEBAUD : *L'école d'Avignon*, Paris 1983, p.103.

25. L.H. LABANDE : *Peintres...* p. 134 et Archives des Bouches-du-Rhône, dépôt d'Aix 309 E 771, fol. 172.

26. J.H. ALBANES : « Josse Lieferin... » pp. 248-249.

27. L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc.22.

28. *Ibidem* doc.23.

29. *Ibidem* p. 385, doc. 20 et 27.

particuliers³⁰, deux autres encore en 1512 et 1514, ceux-là offerts par des confréries³¹. Ces notations, faciles à multiplier pour la plupart des églises paroissiales ou conventuelles de la ville, suffisent à mesurer l'extraordinaire richesse de ce grand décor peint et sculpté qui s'épanouit alors, de ces vastes compositions de bois ou de pierre sur les autels et dans les chapelles qui témoignent des dévotions des particuliers et des confréries³².

Et pourtant, malgré ces conditions a priori favorables au moins à une originalité, à une spécificité peut-être, on s'aperçoit, à la lecture seule, il faut bien le dire, des contrats notariés puisque pratiquement toutes les œuvres ont disparu, d'une grande monotonie dans les formes extérieures comme dans la conception même de l'œuvre peinte, reflet sans doute d'habitudes de la clientèle ou des ateliers eux-mêmes, ou du rôle même du retable dans l'église.

La grande mode, dans ces années 1350-1550, va, de façon attendue, au retable peint, parfois au retable mixte agrémenté de quelques sculptures de bois, beaucoup plus rarement au retable de pierre. Retable sculpté ou peint,

30. Ceux de Jacques Forbin en 1462 (H. REQUIN : « Documents inédits... » doc. 17) su seigneur de Sault (pris pour modèle dans un prix-fait de 1484, L.H. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc.9) ; de dame Romée Arnieuve en 1485 (*Ibidem* doc. 10) ; de Raphaël Rostang en 1500 (J.H. ALBANES : « Josse Lifferin... » doc. V) ; celui de Saint-Antoine (pris pour modèle en 1500 *ibidem*) et celui de François Sicanesi en 1503 (L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 4.).

31. Le luminaire de Saint-Joseph des menuisiers (J.H. ALBANES : « Nouveaux documents sur le peintre Antoine Ronzen dit le Vénitien », dans *Bulletin archéol du comité des trav. hist. et scient.*, 1884 pp. 280-293 doc. 1) et la confrérie de Saint-Claude (L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 14).

32. De façon attendue, et ceci a été maintes fois souligné ailleurs (par exemple, G. BRESC-BAUTIER : *Artistes, patriciens et confréries ; production et consommation de l'œuvre d'art à Palerme et en Sicile occidentale*, Rome, 1979), les bourgeois de la ville et les hommes d'église forment l'essentiel de la clientèle des ateliers et apparaissent bien comme les principaux bienfaiteurs des églises paroissiales et conventuelles. Beaucoup commandent de façon individuelle et personnelle, retables, sculptures et vitraux : des prêtres tel ce Jacques Chabas à la fois recteur de la chapelle Saint-Pierre de l'église Saint-Martin et curé des Accoules, qui prend la peine d'écrire lui-même, en présence du peintre, le prix-fait, fort détaillé, de son retable de Saint-Etienne (L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc.11) ; beaucoup de ceux que l'on qualifie de « marchands » tel Jean Dauron qui, en 1486, passe commande, pour son salut et celui de sa femme Dolsone, du retable du grand autel des Augustins (*Ibidem* doc.2) ; quelques étrangers aussi comme le Florentin Côme Botegario « mercator florentinus civitatis massilie » qui, en 1517, entreprend de lambrisser et de meubler sa chapelle du couvent Saint-Bernardin (J.H. ALBANES : « Nouveaux documents... » p.292). Pour le reste, aucun métier, aucune profession ou qualité sociale ne s'impose vraiment : quelques marins bien entendu dans ce grand port, deux « laboureurs », un apothicaire, un chaussetier et un corroyeur et seulement un homme de loi, ce qui paraît un peu surprenant. Mais l'embellissement des chapelles et des autels est, plus encore, une affaire collective, celle des luminaires, confréries de métiers comme celui des drapiers de Sainte-Catherine de Sienne aux Prêcheurs, des marins de Saint-Elme à Saint-Laurent, de Sainte-Barbe des Bombardiers aux Augustins, ou de Notre-Dame de Calfats à Saint-Laurent ; association pieuses comme celle des Ames du purgatoire à Saint-Martin, ou de Notre-Dame du chapelet aux Prêcheurs ; fraternités autour d'un couvent ou d'un lieu de pèlerinage comme celle du célèbre couvent Saint-Victor, de Notre-Dame du Rouet ou, surtout, fort active, de Notre-Dame de la Garde.

il faut, en tous cas, en préparer le fond et l'encadrement. La plupart du temps, les clients fournissent aux peintres des planches de bois déjà prêtes, assemblées et pourvues de leur décor de menuiserie : en octobre 1432, Amilheta de Sarda donne ainsi à Jean Miraillet un retable tout prêt avec sa prédelle et son revers³³. Parfois, les panneaux se trouvent déjà à leur emplacement définitif : Jean Chapus accepte ainsi en 1441 de peindre sur ceux que les confrères du Saint-Sacrement et de Saint-Crépin ont fait installer à Notre-Dame-des-Accoules au-dessus de l'autel du saint³⁴. Les prieurs du luminaire de Sainte-Catherine de Sienne, eux, s'entendent, le 19 février 1471, avec le fustier Guillaume Tiénard et le 23 novembre suivant avec Pierre Villate : le retable était déjà posé, à ce moment-là, dans la chapelle de Sainte-Catherine³⁵. On retrouve le même procédé pour les sculpteurs : en 1486, le marchand marseillais Jean Dauron commande à Jacotin Paperocha des statues de pierre et des bas-reliefs historiés pour le grand-autel de l'église du couvent des Augustins ; le fond du retable avec son entourage de moulures et sa prédelle, doit être livré à Jacotin qui enchassera ses reliefs dans la prédelle, les statues étant simplement posées par-dessus³⁶.

Plus rarement, davantage semble-t-il dans les années 1510-1530, le peintre se charge de l'ensemble de l'ouvrage : ainsi en 1520, Etienne Peson pour le compte des confrères du luminaire des Saints-Pierre-et-Paul aux Augustins ; ainsi Jean Cordonnier la même année pour les syndics de Six-Fours³⁷. Le peintre sous-traite alors la menuiserie à un fustier : Peson s'engage, en 1530, à vendre un retable de noyer avec sa prédelle et sa clairevoie aux syndics de Cassis après leur en avoir montré le patron ; le prix-fait précise les dimensions de l'ouvrage et l'assemblage en queue d'aronde ; parmi les témoins à la signature de l'acte, le fustier François Boal sans doute responsable du patron et du travail du bois³⁸.

33. L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc.2. Jacques Chabas lui, spécifie bien au peintre Jean Boucher qu'il devra commencer son travail dès que le retable aplani et clavé par le fustier, lui sera livré (*Ibidem* doc. 12).

34. *Ibidem* doc. 5. Ceci ne signifie pas toujours que le peintre doit œuvrer dans l'église même : en 1497, les prieurs de la confrérie de Saint-Sébastien autorisent Bernardino Simondi et Josse Lieferinxe à emporter dans leur boutique le retable de leur chapelle des Accoules, à charge pour les deux peintres de le faire rapporter (*J.H. Albanès* : « Josse Lieferin... » p. 248).

35. L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc.8. Le laboureur Barthélemy Raynaud lui, a d'abord commandé au fustier Pierre Huigane un retable avec des piliers, des crêtes et des fleurons, donné ensuite à Jean de Cour et Jean Boucher qui peindront, en plus des images sur les panneaux, toute la menuiserie (*Ibidem* doc.9).

36. *Ibidem* doc. 2 p.452.

37. *Ibidem* doc. 20 et 23.

38. On ne précise cependant pas si le menuisier doit aussi sculpter la figure centrale, une Vierge, et le saint Michel de la frise supérieure (*Ibidem* doc.22). Parfois, le même notaire enregistre la peinture et, tout de suite après, la menuiserie : le 20 novembre 1517, Clément Arnaud charge Etienne Peson et Jean Cordonnier de peindre un retable de noyer orné de moulures pour la chapelle Saint-Dominique des Prêcheurs ; quelques jours plus tard, le 3 décembre, les deux hommes s'entendent avec le fustier aixois Jean de Lagrima pour les piliers, clairevoies et revers (*Ibidem* doc.17).



Six-Fours, collégiale Saint-Pierre, retable de Saint-Clair (cliché de l'auteur).

Les accords entre peintres, menuisiers et clients s'établissent ainsi sur des rapports divers mais le peintre se plie souvent à des formes préétablies et insère ses personnages dans les surfaces qui lui sont imposées. Si Peson et Cordonnier font davantage figures de peintres-entrepreneurs et semblent mieux contrôler l'ensemble, pour quelques-unes de leurs œuvres tout au moins, aucun indice à Marseille d'un atelier regroupant peintres, sculpteurs et menuisiers ; des relations privilégiées au mieux comme celles qu'entretient sans doute Cordonnier avec le fustier Jean Godet : en 1521, c'est à lui qu'il s'adresse pour l'entourage du retable des Clarisses ; en 1523, la confrérie des bombardiers de Saint-Jean-de-Jérusalem commande à Godet un retable que Cordonnier s'engage à peindre quelques mois plus tard : Cordonnier déjà pressenti avait-il indiqué le nom de Godet ou le contraire ? »

Ronzen, Peson et Cordonnier acceptent aussi des commandes de bannières⁴⁰. En 1520 par exemple, Peson sous-traite, pour le compte des prieurs de Notre-Dame-de-la-Garde, avec deux brodeurs : ceux-ci fournissent l'étoffe et les franges et Peson l'or et le fil. Si les prieurs se sont adressés à Peson pour cette broderie, c'est, en fait, qu'ils lui avaient demandé, peu auparavant, la peinture de leur *retable de la Vierge* pour le grand autel nouvellement reconstruit, maintenant complété par cette bannière sur le même thème⁴¹. En 1526 par contre, pour le luminaire des portefaix, il exécute lui-même une bannière de toile blanche bordée de taffetas, peinte cette fois à la détrempe⁴². Même chose pour Cordonnier en 1523 pour les fustiers de Saint-Laurent⁴³.

Forcément liés à d'autres artistes, tributaires de matériaux, les peintres et les sculpteurs le sont forcément aussi des dimensions mêmes de l'ouvrage. Peu de contrats à vrai dire les mentionnent : en gardant donc la prudence qui s'impose, constatons cependant qu'une dizaine de paumes pour l'une des deux dimensions, un peu moins pour l'autre, semble recueillir une certaine approbation durant plus d'un siècle. En 1415, le retable de Jacques Arquan

39. L.H. LABANDE : *Peintres...*p.121.

40. Les confréries ont en effet à leur charge non seulement le retable de leur autel mais aussi les bannières de procession qui reprennent, le plus souvent, la même iconographie : en 1471, la luminaire de Sainte-Catherine de Sienna aux Prêcheurs engage l'Avignonnais Pierre Villate pour son retable ; en 1497, les prieurs demandent au brodeur Girard Velheti, d'Avignon encore, l'étendard de la sainte représentée ici de la même façon que sur le retable, reprise de la mise en scène conçue par Villate avec une certaine simplification sans doute : il est peu probable que les vingt miracles peints sur le pourtour du retable figuraient à nouveau sur la bannière (L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 8 et 1886 doc.6 p. 411.)

41. *Ibidem* doc. 20.

42. Six ans séparent le retable de Peson pour le luminaire des Saints-Pierre-et-Paul des portefaix de la bannière que les confrères lui commandent en 1526 : y figurent aussi Notre Dame entourée de Pierre et de Paul (*Ibidem* doc. 19 et 20).

43. Les fustiers du luminaire de Saint-Joseph ont réduit la scène de leur bannière dont ils passent le contrat avec Jean Cordonnier un peu plus de trois ans après celui du retable avec Etienne Peson : Joseph menant le Christ par la main et le mariage de la Vierge sur la bannière alors que le retable montrait outre ces deux histoires, trois autres sur la partie centrale et six sur la prédelle (*Ibidem* doc. 20 et 24).

doit avoir dix paumes de large et sept de haut sans compter le revers⁴⁴ ; celui de Jacques Chabas en 1485, dix de large et dix et demie de haut ; celui de Raphaël Rostang en 1500 neuf de large et dix de haut ; celui des syndics de Six-Fours enfin en 1520 sept de large et dix de haut. Des retables plus larges que hauts pour les deux plus anciens, plus hauts que larges au début du XVI^e siècle ? Les bannières, elles, sont toutes décidément faites sur le même modèle, toujours plus hautes que larges pour être commodément portées et de dimensions fort semblables : dix paumes de haut sur six ou sept de large, proches de celles des retables aussi⁴⁵.

Le prix d'un bon retable de dimensions courantes, peint de couleurs de qualité et d'or, oscille entre 100 et 150 florins tout au long de ce XV^e siècle : c'est à peu près la somme qu'un client s'attend à déboursier en se rendant dans l'atelier d'un peintre. Rares sont ceux qui consentent à payer plus de 200 florins⁴⁶. Les bannières reviennent beaucoup moins cher : 20 à 40 florins pour la plupart ; les 80 florins payés en 1515 par la confrérie Notre-Dame-du-Chapelet s'expliquent par la construction du « tabernacle » peint en or pour abriter la bannière⁴⁷.

Les délais d'exécution paraissent pour la plupart inférieurs à un an, compris le plus souvent entre six et huit mois. La quittance finale par contre, celle qui annule les droits et les devoirs des deux parties, intervient souvent fort tard, des années après la date d'achèvement prévue. Ceci est dû à un échelonnement marqué des paiements qui, parfois, se poursuivent bien après la pose du retable. Naturellement, le jour même de la signature devant le notaire, l'artiste reçoit presque toujours une somme, faible en général, dont il donne immédiatement quittance : dix florins sur 70 pour Villate en 1462 ; 30 sur 130 pour Ronzen en 1410 ; 40 sur 250 pour Peson en 1520. Les 150 florins versés à la signature en 1497 à Josse Lieferinx, moitié de la somme totale, paraissent tout à fait extraordinaires⁴⁸.

44. Selon L. BARTHELEMY (« Documents inédits... » p. 375), la paume à Marseille équivalait à 0,223 m., ce qui donne des retables de 1,50 à 2,30 de largeur et de hauteur environ.

45. Dimensions fort habituelles en Italie aussi : celles de la bannière de la confrérie de Saint-Blaise d'Assise (Avignon, musée du Petit-palais, collection Campana) sont de 2,25 m. de haut sur 1,44 m. de large.

46. Ce sont : la confrérie de Saint-Sébastien en 1497 (300 fl.), les fabriciens de l'église Saint-Laurent en 1500 (260 fl.), Clément Arnaud en 1517 (300 fl.) et la confrérie de Notre-Dame de la Garde en 1520 (250 fl.) (J.H. ALBANES : « Josse Lifferin... » doc. III p. 253 ; L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » p. 385 et doc. 17 et 18). En somme, quatre retables sur la centaine répertoriés à Marseille en un siècle, et de dates tardives.

47. Elle devait être mise sous un « tabernacle », des arcatures ici de maçonnerie et de menuiserie, qui abritait aussi une Vierge couronnée par deux anges (sculptée ou peinte ?) et portait sur le devant les armes du roi et de la ville avec un grand chapelet ; le tout reposait sur un carrelage et le fond s'ornait de petites étoiles d'argent (J.H. ALBANES : « Nouveaux documents sur le peintre Antoine Ronzen... » doc. II p. 287).

48. Commandes de Jacques Forbin à Villate en 1462 (H. REQUIN : « Documents inédits... » doc. 17), du luminaire de Sainte-Catherine de Sienna à Villate en 1471 (L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 8), de Paulette Candolle à Antonio Ronzen en 1510 (L.H. LABANDE : *Peintres...* p. 137), de la confrérie de Notre-Dame de la Garde à Etienne Peson en 1520 (L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 18).

Un deuxième versement intervient parfois au début de l'ouvrage : en 1462, Jacques Forbin s'engage ainsi à donner 30 florins à Pierre Villate lorsqu'il commencera le travail, en plus des dix reçus à la commande. Le reste suit, soit l'avancement de la peinture ou de la sculpture, soit, tout simplement le temps. En 1447, pour les sept oratoires de Notre-Dame-de-la-Garde, Audinet Stephani doit toucher 233 florins 4 gros dont 25 à la rédaction de l'acte, 25 pour la première histoire, 50 pour les deux suivantes, 50 encore pour la quatrième et la cinquième, le reste à la fin⁴⁹. Ces précisions cependant apparaissent rarement et, la plupart du temps, on se contente de noter une ou deux étapes intermédiaires, en particulier, évidemment, celle de la dorure. Souvent, le notaire précise, plus lapidairement encore, que les versements se feront au fur et à mesure des progrès de l'œuvre. Une surveillance certes, mais aussi une obligation pour le client puisque les artistes attendent l'argent pour continuer le travail : en 1484, Barthélemy Raynaud donne à Jean de Cour et à Jean Boucher 12 florins à la commande puis 12 autres chaque fois qu'ils n'auront plus d'argent pour ouvrir, à condition toutefois que l'ouvrage déjà fait atteigne bien une valeur estimée égale⁵⁰.

Ces échelonnements dans le temps donnent lieu parfois à d'étonnants fractionnements : en 1514, la confrérie de Saint-Claude règle à Peson les 150 florins prévus en 15 acomptes, le dernier en juin 1533, près de vingt ans après. Effectivement, si les particuliers ne commandent généralement qu'à bon escient, certains de pouvoir honorer les paiements, les confréries, elles, semblent éprouver quelques difficultés. Au moment de la signature, elles ont bien un peu d'argent venu d'un don ou des revenus de l'association, pour les arhes et le premier règlement. Ensuite, les choses deviennent plus floues : on se fie bien souvent à la charité et aux aumônes des confrères ou peut-être aux amendes pour assurer les échéances. En 1515, les cordiers promettent bien et donnent effectivement 30 florins à Ronzen mais, par la suite, le peintre devra se contenter, chaque année, de la somme qui se trouvera dans la boîte de la confrérie. En septembre de la même année, la luminaire de Saint-Maur offre à Peson 130 florins pour un retable qui doit être exécuté en quatre ou cinq mois, exceptionnellement vite ; Peson recevra chaque année le contenu de la boîte de la luminaire : la quittance finale est de 1534 !⁵¹

Certaines confréries précisent tout de même un ordre de grandeur pour ces versements annuels ; celle de Notre-Dame de la Garde l'estime en 1520 à 25 florins mais ce n'est là qu'un conditionnel. Certes, Peson touchera plus si, par hasard, il y avait davantage d'argent dans la boîte ; en revanche, il ne peut prétendre à rien d'autre même en cas de peste où l'on pense bien qu'elle sera à peu près vide. La confrérie n'était pas pauvre cependant, puisque la quittance finale est de 1528 : huit ans seulement⁵².

49. H. REQUIN : « Documents inédits... » doc. 17 ; L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 12.

50. *Ibidem* doc. 1 p. 450, 4, p. 457 et doc. 9.

51. *Ibidem* doc. 14 et 16.

52. *Ibidem* doc. 18. A la fin de décembre 1520, les prieurs du luminaire de Saint-Joseph assurent à Peson qu'il recueillera tout ce que les fidèles ont promis de donner lors de quêtes

Pour les confréries, la commande du retable apparaît donc bien comme une question de prestige, une obligation à laquelle les prieurs ne peuvent se soustraire : les peintres en sont fort avertis, et par la coutume, sans nul doute, et par les termes du contrat.

A côté de cet ensemble de contraintes toutes matérielles liées aux formes et aux paiements, l'inspiration même de l'œuvre peinte ou sculptée reflète certaines habitudes, se plie à certaines exigences.

Avant de s'entendre sur un schéma définitif en effet, les artistes et leurs commanditaires ont d'abord regardé autour d'eux, dans les églises de la ville, s'ils ne pouvaient pas puiser quelques idées dans des retables déjà anciens ou récents ; ceci, certes, est peut-être le fait du client, séduit par un tableau, peu imaginatif, mais tout autant celui du peintre : facilité, routine de ces grands ateliers qui produisent beaucoup et vite. Le client, en tous cas, aime manifestement voir à l'avance ce qu'il commande et l'on a parfois l'impression que, seul ou guidé, il a d'abord entrepris, avant de prendre sa décision, une tournée des églises marseillaises. En 1440, le marchand Honorat de Gardanne commande à Jean Miraillet un retable dédié à la Vierge : Marie, précise-t-on, devra être vêtue et peinte comme sur le retable du grand autel des Accoules ; au-dessus, le revers sera semblable à celui d'un autre retable de la même église⁵³.

Certains tableaux, décidément appelés à une belle fortune, connus dans la ville, appréciés et admirés, ont servi plusieurs fois de références. Lorsque Forbin s'adresse, pour l'église Saint-Louis de Marseille à l'Avignonnais Pierre Villate, il a manifestement admiré le retable que Thomas de Farets avait commandé, quelques années plus tôt, au peintre pour les Prêcheurs d'Avignon : Forbin entend avoir le même (« *ad formam et similitudinem* ») mais sans donateurs (« *excepto quod non erunt aliqui presentantes neque presentati* »)⁵⁴. En 1484, Barthélemy Raynaud va trouver Jean de Cour et Jean Boucher pour son retable de Saint-Martin : à quelques vingt années d'intervalle, c'est celui de Forbin, accroché dans une autre église, qu'il désigne, tout au moins pour la qualité de la matière, les couleurs et l'or de Villate s'étant apparemment révélés à l'épreuve du temps. En 1500 encore, le marin Raphaël Rostang prend pour modèle le travail de Villate pour Forbin : Josse Lieferinxe cette fois promet de concevoir l'ensemble de l'œuvre de la même façon⁵⁵.

Naturellement, les peintres montrent volontiers leurs propres œuvres ; Jean Cordonnier surtout paraît coutumier du fait : le retable des bombardiers

sans doute organisées pendant quelques semaines ; ensuite, il devra, une fois encore, se contenter de la boîte (L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 20). Ces difficultés matérielles amènent bien entendu parfois à des arrangements en nature : en 1513, la luminaire de Notre-Dame du Rouet compense 50 des 125 florins prévus au moyen de l'arrentement d'une vigne à Peson pour six ans (*Ibidem* doc. 51).

53. *Ibidem* doc. 3.

54. H. REQUIN : « Documents inédits... » doc. 17.

55. L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 9. J.H. ALBANES : « Josse Lieferin... » doc. V p. 258.

de Saint-Augustin en 1524 s'inspire, pour le fond en tous cas, de celui qu'il avait fait pour le couvent des Clarisses en 1521-1522 ; ce même retable des bombardiers sert à son tour pour celui des calfats en 1526 et, en 1530, pour celui de Cassis, commandé celui-là à Peson un temps l'associé de Cordonnier ⁵⁶.

De bien curieuses filiations s'établissent donc ainsi, soit entre les œuvres d'un même artiste, soit entre les retables d'une ville ou d'une ville voisine. Ces imitations cependant, concernent avant tout l'entourage, corniches et moulures et les dimensions. Les formes varient donc peu : pratiquement tous se composent d'une partie centrale surmontée d'un revers et soulignée en bas par une prédelle. Revers et prédelle étant, bien entendu, de faible hauteur (une paume de haut pour la prédelle du retable de Jacques Arquan en 1415 contre sept pour le centre) ⁵⁷. Rectangle allongé, la prédelle a souvent la même largeur que l'ensemble du retable, parfois un peu moins. Quant au revers comme son nom l'indique, il adopte une forme légèrement incurvée, en retour vers l'avant, surplombant ainsi le reste du retable, d'où son office souvent de ciel. Rares sont les peintures conçues autrement à Marseille ⁵⁸ comme d'ailleurs en Provence : le retable de Saint-Clair de la collégiale Saint-Pierre de Six-Fours a été fait suivant le même schéma ⁵⁹.

Peu de portes de bois ou très tardivement : deux retables seulement, pour le luminaire de Sainte-Barbe des bombardiers en 1524 et pour les calfats en 1526, tous deux fort riches ; celui de Sainte-Barbe est revenu à 450 florins ; celui des calfats a été commandé en deux fois, en octobre 1526 pour l'intérieur et pour la belle somme de 400 florins, en novembre 1529 pour les portes et pour 110 florins. Le retable fermé avec peintures extérieures dans la tradition flamande représente donc un luxe certain que deux confréries seulement peuvent s'offrir ⁶⁰. Ceci vaut également pour l'ensemble de la Provence : de façon significative, l'un des rares retables à portes du XV^e siècle est celui que commande à Nicolas Froment, dans les années 1470, le roi de Sicile pour les Carmes d'Aix, ce *Buisson Ardent* aujourd'hui conservé à Saint-Sauveur, œuvre prestigieuse pour un prince épris de l'art du nord ⁶¹. Malgré

56. L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 25, 27, 23.

57. *Ibidem* doc. 1. Deux paumes de haut pour la prédelle, deux et demie pour le revers contre six pour le centre dans le retable de Jacques Chabas en 1485 (*Ibidem* doc. 11).

58. Le retable de Sainte-Catherine de Sienna demandé par les prieurs du luminaire à Villate en 1471 ne semble cependant pas posséder de revers ce qui est bien étonnant pour une œuvre de cette envergure (L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 8).

59. *La peinture en Provence au XVI^e siècle. Catalogue de l'exposition*, Marseille, Vieille-Charité, déc. 1987-fév. 1988, p. 49.

60. L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 25, 27. Le retable de Jean Cordonnier en 1534 pour la luminaire de Sainte-Barbe montre, au-dehors, trois personnages « de blanc et de nègre à l'holy ». En 1530, les syndics de Cassis désirent eux aussi, un retable à portes mais pour arriver à un coût moins élevé sans doute, ils demandent à Peson des portes de toile et non de bois avec des peintures extérieures en noir et blanc (*Ibidem* doc. 22).

61. Pour protéger tout de même les peintures, on se contente de prévoir, rarement cependant, une courtine peinte : c'est le cas pour le retable de Sainte-Catherine de Sienna en 1471 (courtine peinte de l'image de la sainte, reprenant le thème intérieur). On devait, en fait, tendre la plupart du temps, une simple toile sans décor dont, bien sûr, il n'est pas question dans les documents.

la présence, l'installation de maints artistes « flamands » au sens très général du terme, malgré des inspirations stylistiques fortement marquées souvent, le retable marseillais et provençal garde ici une certaine originalité, mode, goût ou tout simplement économie.

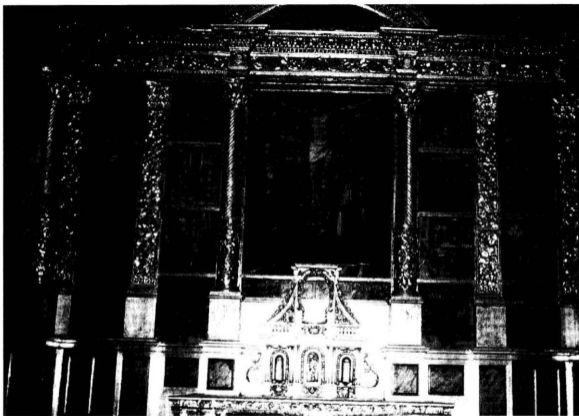
Le revers est presque toujours surmonté de ces grands décors de menuiserie exécutés au préalable, nous l'avons vu, par le fustier et recouverts d'or mat ou, le plus souvent, bruni. Le mot le plus courant, celui que l'on emploie du début du XV^{ème} siècle jusqu'en 1530, est celui de « clairevoie ». La clairevoie ajourée englobant le revers, en forme d'arcatures, semble l'élément clé et obligatoire de tous ces grands dais de bois.

Ces clairevoies, retombant sur des piliers, continuées au-dessus et entre les peintures par de petites arcatures ou des moulures, s'ornent de feuilles et de feuillages, d'épis et de crêtes, termes, là encore, qui reviennent jusque tard. Il est fort difficile de se faire une idée exacte de ce qu'ils recouvrent : faut-il conclure, jusque vers 1525-1530 à un travail routinier privilégiant encore les vieux thèmes flamboyants ? Sans doute en partie, mais pas totalement. En 1517, le retable de Clément Arnaud doit être fait par Etienne Peson comme celui de Catherine Forbin « a l'entica so es dos peylliers, claravoyas, revers et aultras causas convenens al dict retaule et a la besonha, exceptat que al dict retaule al dessus ly aura doas cauquilhas ambe sous fulhages et dauphins... » ; le retable de Catherine Forbin devait être relativement simple dans ses parties hautes, celui de Clément Arnaud se veut plus riche avec ses coquilles et ses dauphins. Le terme « a l'entica » fait bien ici référence aux thèmes de l'antiquité encore mêlés à une clairevoie plus traditionnelle sans doute. En 1520, les syndics de Six-Fours demandent à Jean Cordonnier des crêtes et des piliers, cette fois « a la moderna ». Plutôt que d'opposer la « moderna » à « l'antica », probablement faut-il comprendre le même souhait : se rapprocher de l'antiquité ou faire œuvre moderne, ce qui revient au même. Les piliers du retable de la léproserie de Saint-Lazare en 1493 enfin, doivent être « *ad modum jaspiris et porphirii* » ce qui, là encore va dans le même sens⁶².

Ces modes décoratives nouvelles venues d'Italie, certes connues et appréciées, ne s'imposent donc pas totalement à Marseille : on ne les voit que dans quelques-unes de ces œuvres peintes et assez tardivement mais aussi bien dans les ateliers d'artistes du nord comme Josse Lieferinx ou Jean Cordonnier. De la même façon, aucun Marseillais ne paraît avoir voulu d'une œuvre de l'ampleur de celle que les dominicains de Saint-Maximin commandaient en 1517 à Antonio Ronzen pour l'église du couvent, ce *Retable de la Passion* avec son entourage de piliers et de pilastres, ses frises et ses moulures complètement dans la manière antiquisante ou plutôt italianisante.

Le champ même de la partie centrale comme le revers et la prédelle restent presque toujours divisés en plusieurs parties, de façon tout à fait matérielle

62. L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 17 et 28. J.H. ALBANES : « Josse Lieferin... » doc. 1 p. 250.



Saint-Maximin, retable de la Passion d'Antonio Ronzen (cliché de l'auteur).

par des moulures et des piliers. Pour le retable de Saint-Antoine en 1525 encore, Cordonnier avait prévu des moulures d'or fin entre chaque histoire. Le terme de « parquet » constamment employé ne laisse guère de doute : non seulement les « histoires » mais aussi les grands personnages se trouvent bien isolés les uns des autres par des reliefs recouverts d'or. En 1524, le retable de Sainte-Barbe est divisé dans sa partie centrale en cinq parquets, sainte barbe dans celui du centre, d'autres saints dans les quatre autres ; le contrat précise que moulures et piliers seront d'or fin bruni ; mêmes séparations pour le revers et la prédelle. Cordonnier ne s'est pas dégagé de cette esthétique dans le retable des calfats en 1526 : de chaque côté de la Pietà, Jean et Marie-Madeleine sont bien « as dous parques dessa et della »⁶³.

Les peintres, à Marseille, n'ont donc guère cherché à se dégager des formes préétablies. Ont-ils tenté de remédier à l'isolement des personnages en unifiant la composition par le biais d'un seul fond, d'un seul paysage, d'un unique décor de sol : ce n'est pas invraisemblable et quelques retables provençaux du début du XVI^e siècle en donnent l'exemple, ainsi, en particulier celui de la collégiale Saint-Pierre de Six-Fours ou celui de l'église paroissiale de Bargemon dans le Var⁶⁴. Les liaisons demeurent cependant bien difficiles et les séparations marquées : aucun de ces peintres, à Marseille même en tous cas, ne semble avoir tenté un seul et même espace à l'italienne, rassemblé les saints en une « sacra conversazione ». Et, comme pour le décor, on voit encore ici les limites de l'influence italienne.

Cette limite se trouve aussi dans l'emploi encore systématique de l'or, non seulement pour les ornements de menuiserie, pour les nimbes des saints et les étoiles du ciel mais aussi, jusque tard, pour tout le champ : en 1503 encore, Marguerite Rabasten demande à Lieferinxne un champ d'or bruni comme les moulures et la clairevoie ; en 1513, Peson peint la Vierge à l'Enfant du retable de Notre-Dame du Rouet devant un drap d'or fin. Une routine assurément, une facilité pour le peintre, certainement pas un coût moins élevé puisque ces applications d'or doivent revenir plus cher que la peinture d'un paysage, mais un goût, une intention religieuse sans doute⁶⁵.

Les calfats de Saint-Laurent pourtant, tout en optant pour l'habituel champ d'or derrière les saints des extrémités de leur retable, préfèrent, peut-être à la suggestion de Jean Cordonnier, un paysage sur les deux panneaux les plus proches de la scène centrale, une Pietà⁶⁶. Le paysage a donc probablement, ici comme ailleurs, peu à peu concurrencé les fonds dorés et les grands

63. L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 26 et 27.

64. *La peinture en Provence...* p. 60.

65. L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 12, 13, 26. Le champ damassé, assez peu courant, paraît peut-être moins luxueux : les syndics de Six-Fours veulent cependant en 1520 une Notre-Dame sur un champ de couleurs damassées (*Ibidem* doc. 23).

66. *Ibidem* doc. 27. L'interprétation des prix-faits est ici assez délicate : les fonds ne sont pas toujours mentionnés. Certes, on précise bien ceux qui devaient être peints entièrement en or car ceci influe largement sur le prix de revient. Pour les paysages, on considère peut-être qu'ils font partie de la scène représentée dont on se contente de décrire l'iconographie générale.

ateliers des années 1500 devaient l'utiliser — peut-être d'ailleurs sur l'or comme en témoignent encore les retables conservés ailleurs en Provence, celui de Ronzen pour les dominicains de Saint-Maximin notamment et la *Pietà* du musée des Beaux Arts de Marseille attribuée à Etienne Peson⁶⁷.



Le revers représente le ciel et, comme tel, a droit à un traitement particulier : on se contente d'ailleurs parfois d'y figurer un ciel étoilé⁶⁸. Mais, l'iconographie qui remporte, comme souvent, un franc succès est celle de la Trinité entre l'Annonciation, Gabriel d'un côté, la Vierge de l'autre : scènes adoptées aussi bien en 1415 par Jacques Arquan qu'en 1520 par le luminaire des Saints-Pierre-et-Paul⁶⁹. A partir de ce thème fondamental de Dieu et de l'Incarnation, on peut se livrer à quelque variantes : Dieu au milieu des étoiles (1493 et 1497) ou accompagné d'anges (1530)⁷⁰, la Trinité seule en 1532, Dieu et des saints (1497 et 1500), Dieu entre l'Annonciation (Gabriel et Marie cette fois côte à côte) et un saint (1515). Dieu et la Trinité sont parfois remplacés par une Crucifixion avec des saints, assez tardivement, vers 1520⁷¹. Tardive aussi et proche de cette Crucifixion, la *Pietà* (1526 et 1543) entourée de saints qui rapproche cette fois les deux thèmes de Dieu et de la Vierge ; la Vierge s'y trouve enfin parfois exaltée dans son Couronnement (1515, 1516, 1520), scène céleste encore.

Il est rare d'y trouver d'autres images (saints ou prophètes). Moins courantes encore, les histoires : en 1485 cependant, ce sont six histoires de la vie de saint Etienne que réclame Jacques Chabas et, en 1525, huit histoires de saint Antoine que demandent les prieurs du luminaire placé sous son invocation⁷². Mais, aussi bien Chabas que les prieurs de Saint-Antoine voulaient des retables relatant tous les épisodes de la vie des deux saints : celui de Saint-Etienne devait porter dix-sept histoires en tout, celui de saint-Antoine, vingt. Problème de place donc ici.

De la même façon, les prédelles se prêtent à quelques interprétations

67. *La peinture en Provence...* p. 64.

68. En 1443, retable peint par Jean Miraillet pour le prêtre Jean Dominique ou, en 1459, retable de Villate pour les Prêcheurs (L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » p. 375.

69. *Ibidem* doc. 1 et 21.

70. H. REQUIN : « Documents inédits... » doc. 16 p. 69. C'est ce qu'affectionnent aussi les peintres aixois et avignonnais : parmi tant d'autres, Jean Changenet encore en 1491 dans le retable destiné à Françoise Rangois (Dieu en majesté entouré d'anges), Enguerrand Quarton en 1446 à Tarascon (Dieu le père entouré d'anges), Pierre Choquet en 1517 pour Thomas Giraud de Bonnieux (L.H. LABANDE : *Peintres...* pp. 77, 76 et 78). Dans la région de Nice et en Ligurie, très nombreux exemples encore : G. BRES : *L'arte nella estrema Liguria occidentale*, Nice 1914 (à Briga Marittima, Bussana, Camporosso etc.). Voir aussi G. BRES : *Breve notizia inedita di alcuni pittori nicesi*, Nice 1906.

71. Les syndics de Six-Fours demandent, pour le retable de la Vierge à l'Enfant entre deux saints, un revers avec une crucifixion entourée aussi de deux saints (L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 23). En 1526, pour la luminaire des callats, c'est toute la Passion qui accompagne la *Pietà* centrale dans les parties hautes et sur les revers (*Ibidem* doc. 27).

72. *Ibidem* doc. 11 et 26.

précises. La plus ancienne à Marseille semble celle, habituelle, du Christ au milieu des apôtres et ses variantes : apôtres seuls (1432 et 1484) ou scènes de la Passion remplaçant la simple figure du Christ (Crucifixion en 1443, Pietà en 1462), scènes de la Passion accostées de deux saints en 1459 et 1500⁷³. Cette iconographie cohérente semble indépendante des scènes des parquets du centre du retable fort variées. Ce sont les fondements mêmes de la religion chrétienne qui sont présentés ici, le Christ et son sacrifice et les apôtres soutiens de l'Eglise ; un thème qui répond fort bien à celui du revers, la Trinité au-dessus du Christ de la prédelle et l'Annonciation au-dessus du sacrifice. Répétitives, ces peintures de revers et de prédelle ont aussi le mérite de permettre la reprise de formules bien connues sans souci d'innover : une belle cohésion religieuse et certains avantages matériels sans doute.

On s'attend aussi, bien entendu, à trouver sur ces prédelles des épisodes de la vie des saints des panneaux du centre : les ateliers marseillais n'en usent qu'assez tard. En 1471 seulement apparaît, en tous cas dans les documents conservés, une prédelle peinte par Villate et douze miracles de sainte Catherine de Sienne. A partir de ce moment-là en revanche, la mode s'en développe largement : neuf histoires de saint Etienne, deux de saint Jacques en 1485, miracles de saint Claude sous le retable de la confrérie en 1514, de Roch en 1515 pour les prieurs de la lumineaire⁷⁴, histoires encore de l'enfance du Christ ou de la vie de la Vierge et de ses parents, les premières pour les retables dédiés à saint Joseph (1512 et 1520), les secondes pour les Pietà (1526), Vierge à l'Enfant et Vierge de consolation (1516). Le nombre des histoires varie considérablement : de quatre à douze, ce qui doit jouer sur le prix du retable⁷⁵.

73. Une fois de plus, cette iconographie se retrouve largement à Aix, Avignon et dans toute la région (par exemple, retable de Guillaume Dombet pour les Cordeliers de Tarascon en 1429 : L.H. LABANDE : *Peintres...* p. 80). Quarton l'utilise en 1462 pour la Major d'Arles (*ibidem* p. 78) et Nicolas d'Ypres encore en 1499 (*Ibidem* p. 109) pour Brisson Novet de Saint-Rémy. Même chose en Languedoc, tardivement encore : en 1526, Pierre de Maumez et Pierre de Paris font figurer les douze apôtres sur la prédelle du retable qu'ils exécutent pour Notre-Dame de Vauvert et, en 1539, pour le retable de Saint-Pierre de Gignac (P. FALGAIROLLE : « Pierre de Paris et Jean de Maumez, peintres-imagiers du XVI^e siècle », dans *Mémoires de la société archéologique de Montpellier* t. VIII, 1922, pp. 377-389). Même chose encore à Nice et en Ligurie où les exemples sont très nombreux jusque vers 1540 (G. BRES : *Questioni d'arte regionale... Breve notizie inedite...* et L.H. LABANDE : « Les peintres niçois... »). Même chose enfin en Sicile durant tout le XV^e siècle (G. BRESC-BAUTIER : *Artistes...* p. 51).

74. J.H. ALBANES : « Nouveaux documents sur le peintre... » doc. III p. 291. L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 8, 11, 14.

75. Les quelques rares ensembles sculptés réalisés dans ces années-là reprennent à peu près et les formes générales et l'iconographie des peintures : celui commandé à Laurana et Malvito en 1478-1480 par le chapitre de la Major montre trois statues posées sur une prédelle sculptée, divisée en sept compartiments avec sept histoires de la vie de Lazare ; cet ensemble surmonte, comme les retables peints, l'autel. En 1486, Jean Dauron fait tailler cinq statues surmontées d'arcatures ; au-dessous, un soubassement de cinq compartiments avec les miracles et les martyres des saints et l'Annonciation sous la Vierge à l'Enfant (L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 2 p. 452).

La si habituelle prédelle en forme de commentaire de la vie du saint, si courante très tôt en Italie, ne s'est donc imposée que dans la seconde moitié du XV^e siècle à Marseille où l'on a pendant longtemps privilégié des schémas iconographiques plus simples⁷⁶. Mais cette mode nouvelle révèle des contacts renforcés avec l'Italie, l'arrivée de modèles ou de peintres suivis d'abord dans ce qui a sans doute semblé le plus immédiat, plus facile à admettre que l'abandon des fonds d'or et des parquets.

Les confréries font, naturellement, peindre au centre du tableau la figure du saint ou de la sainte protecteurs de leur association. Ceci ne souffre aucune exception. On préfère le plus souvent le portrait en pied, remplacé parfois par le martyre comme sur le retable du luminaire de Saint-Sébastien en 1497⁷⁷, mais ceci est rare. Rien donc que de fort classique ici et, bien entendu, une iconographie répétée sur les bannières de procession.

Les particuliers par contre, beaucoup plus libres, délaissent nettement les figures de saints en pied⁷⁸. Les faveurs vont, sans conteste, aux scènes de la vie du Christ et de la Vierge et, surtout à la Vierge à l'Enfant qui se taille la plus belle part aussi bien en 1400 qu'en 1500⁷⁹.

Ces goûts classiques, fort présents aussi dans toute l'Italie, se nuancent par la présence, à gauche et à droite de ces Vierges, de figures de saints, repris aussi sur les retables des confréries de part et d'autre du saint patron. Presque toujours aussi grands que le personnage central, ils révèlent les ferveurs des Marseillais qui s'expriment peut-être ici avec davantage de fantaisie que dans les autres parties du retable. Ce qui frappe cependant, c'est en fait une extrême diversité et le succès des saints vénéérés dans toute la chrétienté au détriment de saints plus locaux. Même les illustres saints « provençaux », Lazare, Marthe, Marie-Madeleine et les Maries retiennent assez peu l'atten-

76. On connaît, dans la peinture toscane, pisane surtout, du XIII^e siècle, l'emploi de ces petites scènes annexes autour d'une Crucifixion ou d'une figure de saint (œuvres de Giunta Pisano ou de Bonaventura Berlinghieri) qui, très vite, se transforment en ces prédelles promises à un si bel avenir. A Barcelone, fortement marquée au XIV^e siècle par l'art italien, les frères Serra, pour ne citer qu'un seul exemple, dans le retable de la Vierge du monastère de Siguena (vers 1375) développent douze épisodes de la vie de la Vierge et du Christ de chaque côté de la Vierge à l'Enfant et de la Crucifixion (*Barcelone, musée d'art catalan*).

77. J.H. ALBANES : « Josse Lifferin... » doc. III p. 253.

78. Certes, le prêtre Jean Dominique demande bien en 1443 une sainte Catherine, dame Romée Arnieuve un saint François en 1485, Paulette Candolle un saint Vincent en 1510 (L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » p. 375 et doc. 10) mais ceci reste très limité. Peintres et commanditaires s'en remettent souvent, pour le choix des sujets, aux ecclésiastiques, prêtres, abbés des couvents : en 1471, les confrères du luminaire de Sainte-Catherine de Sienné font préciser que Pierre Villate devra prendre ses instructions auprès du frère Antoine Leydet père prieur du couvent, aussi bien pour Catherine, Sébastien et Pantaléon que pour les vingt miracles de la sainte (*Ibidem* doc. 8).

79. A côté de neuf Vierges à l'Enfant, une Notre-Dame de consolation (Vierge au manteau), une Annonciation et une Visitation seulement. Les deux seules scènes de la Passion (Crucifixion et Mise au tombeau) sont anciennes (1484 et 1415 respectivement) (*Ibidem* doc. 9 et 1), tout comme cette exceptionnelle Transfiguration de 1462 (celle demandée par Jacques Forbin ; H. REQUIN : « Documents inédits... » doc. 17 p. 70).

tion⁸⁰. Ceci étonne un peu dans cette Provence où l'on a toujours voué une grande dévotion à la famille de Lazare et où la cour de Sicile, par les fouilles des Saintes-Maries de la Mer, s'était attachée à vivifier les cultes des saintes femmes associées à la Passion⁸¹.

Peu de saints protecteurs de la peste non plus. Certes, deux luminaires, l'une de Saint-Sébastien, l'autre de Saint-Roch, se sont créées à Marseille et, bien entendu, les confrères commandent des retables dédiés à leur saint patron. Roch apparaît d'ailleurs, association habituelle, dans le retable de Saint-Sébastien, à la gauche du saint, tout comme Sébastien, à la même place dans celui de Saint-Roch⁸².

Mais, à l'évidence, les cultes les plus populaires, ici comme ailleurs sont ceux de saint Jean-Baptiste, de sainte Catherine et de saint Antoine⁸³. Des apôtres aussi, Jean, Pierre et Jacques surtout, de façon, là encore fort classique, isolés plutôt que groupés. Pas de grande originalité somme toute ni de fort particularisme⁸⁴.

*
* *

80. Les trois premiers n'apparaissent qu'une fois en groupe constitué dans l'autel sculpté de la Major. En 1519, Monet Olivier demande Lazare, Marie Jacobé et Marie Salomé, probablement sur les portes (L.H. LABANDE : *Peintres...* p. 134). Marie-Madeleine et Marthe figurent ensemble sur le retable de la léproserie Saint-Lazare, de chaque côté de la Vierge au manteau (J.H. ALBANES : « Josse Lifferin... » doc. 1 p. 260), et sur celui de Guillaume Tiénaud, cette fois en-dessous de Pierre, en petites figures annexes, peut-être à mi-corps, en 1497 (*Ibidem* doc. II p. 252).

81. Sur les fouilles de Notre-Dame de la Mer au printemps 1448, voir F. ROBIN : *La cour...* p. 57.

82. J.H. ALBANES : « Josse Lifferin... » doc. III p. 253 et « Nouveaux documents sur le peintre... » doc. III p. 291. Certaines protections paraissent indispensables, le saint patron du commanditaire, les saints vénérés dans le couvent auquel on offre le retable souvent : en 1485, dame Romée Arnieuve fait placer sur un tableau destiné aux frères mineurs, François, Bonaventure et Elisabeth et, sur la prédelle, Thomas de Cantorbéry (L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 10).

83. On retrouve en Ligurie les mêmes ferveurs, encore que là Catherine de Sienne vienne sans doute renforcer Catherine d'Alexandrie et saint Antoine de Padoue l'ermite (B.Z. KEDAR : « Noms de saints et mentalités populaires à Gênes au XIV^e siècle », *Le Moyen Age*, 1967. F. ROBIN : *Sestri Levante, un bourg de la Ligurie génoise*, Gênes 1976 pp. 181 et sq). A Marseille, malgré un luminaire de Sainte-Catherine de Sienne et un autre de Saint-Antoine de Padoue, bien entendu aux Prêcheurs et aux Mineurs, les deux saints ne paraissent pas l'objet d'une dévotion appuyée.

84. Bien entendu, les donateurs se font volontiers représenter en prières sur les côtés de la partie centrale. En 1415, Jacques Arquan, sous l'égide de saint Vincent, sa femme et sa mère sous celles de François et d'Antoine encadrent la Mise au tombeau. Sur le retable d'Honorat de Gardanne, figurent sept priants, le couple et ses enfants sans doute. Les confréries elles, placent sur les bannières de procession leur blason souvent associé à celui du roi et de la ville, ainsi les confrères du luminaire de Sainte-Catherine de Sienne en 1457. Les confrères de Saint-Eloi eux, portent une bannière où figurent les outils de leur métier, enclumes, marteaux, tenailles (L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 1, 3, 1886, pp. 411 et 412).

Ces retables toujours bornés par les revers et la prédelle, se présentent donc en général comme des surfaces subdivisées dans le sens de la hauteur en trois parties. Un modèle simple et largement adopté, par Romée Arnieuve en 1485 comme par le luminaire de Saint-Maur en 1515 ou les syndics de Six-Fours en 1520⁸⁵. Le retable se complique naturellement lorsque l'on ajoute des histoires : en 1459 déjà, trois histoires se superposent de chaque côtés d'un saint Vincent⁸⁶. Leur multiplication oblige certaines confréries, dans les années 1520, à les continuer, nous l'avons vu, sur le revers ou la prédelle. Les peintres les disposent, à vrai dire, de façons diverses : de part et d'autre de la figure centrale pour le retable de Sainte-Catherine de Sienne ; en 1484, pour Barthélemy Raynaud, Jean de Cour et Jean Boucher ont dessiné cinq ou six histoires de la Passion sous la Crucifixion centrale, elle-même encadrée de Jean-Baptiste et d'Ursule, juste au-dessus des apôtres de la prédelle, ce qui devait donner l'illusion d'une prédelle double⁸⁷. Naturellement, les portes se couvrent, à l'intérieur surtout, d'histoires : pour le retable des calfats en 1526, orné au centre d'une Pietà et de saints, les portes intérieures portaient huit histoires de la Vie de la Vierge et de la Résurrection ; mêmes divisions à l'extérieur avec, cette fois, quatre histoires et quatre aspects du travail des calfats. Les portes intérieures du retable de Sainte-Barbe en 1524 étaient découpées en six parties, six histoires de la sainte⁸⁸.

Au-delà de styles mal connus, entrevus à travers quelques rares œuvres conservées, attribuées d'ailleurs avec beaucoup d'incertitudes⁸⁹, seuls ces documents d'archives nous ont permis de lire l'iconographie et surtout d'évoquer les formes de ces grands décors d'églises. Les retables marseillais du XV^eme et du début du XVI^eme siècle, on a pu le constater à maintes reprises et il faut le souligner ici, ne paraissent guère différents de ceux d'Aix ou d'Avignon, bien souvent exécutés d'ailleurs par les mêmes artistes. Et l'on peut aisément conclure, sous réserve d'analyses plus poussées malgré tout, à une spécificité de la Provence. Il est certes difficile d'apprécier la richesse de l'entourage de bois sculpté mais, pour le reste, malgré quelques variantes de détails, tous se ressemblent : surfaces simples et grandes figures centrales, répétition de cer-

85. L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 10, 15, 23. En 1497, Barthélemy Cappel a fait élargir le schéma et son retable présente deux saints de chaque côté de la partie centrale (J.H. ALBANES : « Josse Lifferin... » doc. IV p. 257).

86. H. REQUIN : « Documents inédits... » doc. 6 p. 69.

87. L. BARTHELEMY : « Documents inédits... » doc. 8 et 9.

88. *Ibidem* doc. 27 et 25.

89. Il ne reste, à Marseille même, de ces œuvres qui ont été sans aucun doute fort nombreuses, pratiquement rien ; le *Retable de Saint-Lazare* à la Major et peut-être les scènes de la *Vie de saint Sébastien* de Philadelphie, celles aussi de Baltimore, Rome et Léningrad où l'on a voulu voir le travail de Bernardino Simondi et Josse Lieferinx pour le luminaire du saint aux Accoules en 1497-1498 (Ch. Sterling : « Two XVth century provençal painters revived ; II : the master of Saint-Sebastian (Josse Lieferinx ?) » dans, *Gazette des Beaux-Arts*, déc. 1942 et M. LACLOTTE, D. THIEBAUD : *L'école d'Avignon*, Paris 1983, catalogue pp. 225 et sq.). La moisson est un peu plus abondante pour le reste de la Provence (outre le livre de M. LACLOTTE et D. THIEBAUD cité ci-dessus, voir : *La peinture en Provence au XVI^e siècle...*).



Nice, musée Masséna, retable de Saint-Jean-Baptiste de Jacques Durandi, détail (cliché de l'auteur)

tains thèmes et traditions longtemps maintenues. Ils se compliquent avec le développement des histoires mais restent bien éloignés de l'exubérance de leurs frères niçois, des onze panneaux du *retable de la Vierge de miséricorde* que Miraillet exécute vers 1418 pour les Pénitents Noirs de Nice, des seize compartiments du *Retable de Fréjus* peint par Jacques Durandi en 1450 ou des 23 de celui de la *Madeleine* par François Bréa en 1520 pour Contes⁹⁰. Certes, en 1497, le marseillais Guillaume Tiénard a adopté une disposition qui se rapproche de l'esthétique niçoise : Jean et Pierre encadrent une Vierge à l'Enfant ; Laurent et Antoine viennent se placer au-dessous de Jean, Marie-Madeleine et Marthe au-dessous de Pierre⁹¹. Mais ceci reste exceptionnel et on ne retrouve pas à Marseille ce goût pour les alignements verticaux de saints à mi-corps qui permet de multiplier les dévotions mais donne des surfaces très morcelées.

Cette enquête sur les formes, les agencements, la conception même de l'objet, ces tentatives de reconstitution qui sont pour l'historien de l'art un champ d'études essentiel, montrent bien que si les peintres du nord et les Italiens apportent sans doute leur style, certains aspects plus matériels, certaines compositions comme le grand polyptyque à la flamande ou la *Sacra Conversazione* à l'italienne ont bien du mal à s'imposer. Les peintres nouveaux venus, certes bien accueillis, se plient pourtant à des habitudes solidement ancrées. Entre la région niçoise et la Ligurie d'une part, la Catalogne et le Languedoc d'autre part, la Provence, et Marseille en est bien l'illustration, si pénétrée, si ouverte pourtant, garde une certaine originalité, ne se fond pas tout à fait dans les grands courants artistiques des autres régions de la Méditerranée.

Françoise ROBIN

90. L.H. LABANDE : « Les peintures niçois... » pp. 283, 292, 388 ; G. BRES : *L'arte nella estrema Liguria...*, retable de Dolceacqua en particulier).

91. J.H. ALBANES : « Josse Lifferin... » doc. II p. 252.