



HAL
open science

Les Marca (fin XVIIe - début XIXe siècles) : itinéraires et activités d'une dynastie de stucateurs piémontais en Franche-Comté et en Bourgogne

Mickaël Zito

► **To cite this version:**

Mickaël Zito. Les Marca (fin XVIIe - début XIXe siècles) : itinéraires et activités d'une dynastie de stucateurs piémontais en Franche-Comté et en Bourgogne. Art et histoire de l'art. Université de Bourgogne, 2013. Français. NNT : 2013DIJOL038 . tel-01221300

HAL Id: tel-01221300

<https://theses.hal.science/tel-01221300>

Submitted on 27 Oct 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Bourgogne
U. F. R. SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

THESE

Pour obtenir le titre de
Docteur de l'Université de Bourgogne

HISTOIRE DE L'ART MODERNE

Par
Mickaël ZITO

le 29 novembre 2013

Les Marca (fin XVII^e – début XIX^e siècles). Itinéraires et activités d'une dynastie de stucateurs piémontais en Franche-Comté et en Bourgogne.

*

Directeur de thèse
Mademoiselle Paulette CHONÉ, Professeur (ém.) à l'Université de Bourgogne

Jury :
Monsieur Pascal JULIEN, Professeur à l'Université de Toulouse II-le Mirail, rapporteur
Monsieur Pierre SESMAT, Professeur à l'Université de Lorraine, rapporteur
Madame Catherine CHEDEAU-ARABEYRE, Maître de conférences à l'Université de Franche-Comté
Madame Alessandra ZAMPERINI, Professeur à l'Università degli Studi di Verona (Italie)

Avertissement

Cette étude consacrée aux Marca est composée de quatre volumes. Le premier correspond au texte, le second est le catalogue de leurs interventions, le troisième comprend les biographies et les pièces justificatives ; le dernier enfin contient les illustrations.

Pour une meilleure lisibilité, nous avons placé en annexe l'ensemble des biographies des membres de la famille Marca, selon l'ordre chronologique des naissances. Elles sont suivies des pièces justificatives classées en deux groupes : d'abord les documents relatifs aux chantiers - marchés, devis, quittances, – puis les pièces d'archives relatives à la vie des artistes - actes de naissance, inventaires après décès. Le classement suit l'ordre chronologique. Les pièces d'archives que nous présentons dans cette annexe sont toutes inédites. Nous avons restitué les abréviations, rétabli les accents et signalé les mots illisibles ou biffés. Ajoutons que dans certains cas nous nous sommes limité à des extraits que nous considérons comme les plus pertinents.

Sauf mentions contraires, les passages traduits en français le sont par nous-même.

Remerciements

J'exprime ici toute ma gratitude et mes remerciements les plus sincères à mon professeur, Paulette Choné, pour la confiance qu'elle m'a accordée en acceptant d'encadrer ce travail doctoral. J'aimerais également lui dire à quel point j'ai apprécié ses qualités humaines, sa grande disponibilité, ses conseils et son soutien dans les moments difficiles.

Mes remerciements s'adressent également à :

Catherine Chédeau, maître de conférences à la Faculté de Besançon, et à Christiane Roussel, ancien conservateur en chef du patrimoine de la région de Franche-Comté, pour leur disponibilité et leurs conseils avisés.

Catherine Bourdieu, maître de conférences à l'Université de Metz, qui m'a donné l'occasion en novembre 2012 d'exposer mes recherches lors d'une journée d'études consacrée aux métiers d'art.

Emmanuel Buselin, Conservateur des monuments historiques, conseiller à la valorisation du patrimoine de la région de Franche-Comté, qui m'a permis notamment de visiter l'église de Recologne et de rencontrer les restaurateurs lors de la campagne d'analyse menée par Gilles Mantoux et Sophie Barton.

Patrick Boisnard, documentaliste – recenseur des monuments historiques, pour les nombreuses discussions enrichissantes et le partage de documents très précieux.

Le personnel toujours accueillant et dévoué des Archives Départementales du Doubs, notamment Jean-Pierre Gavignet ; du Jura, de la Haute-Saône, de la Côte-d'Or, de l'Archivio di Stato de Novara et de Varallo, de la bibliothèque de la Galleria d'Arte Moderna de Turin, de la Bibliothèque Universitaire et de la Bibliothèque Municipale de Besançon

Tiziana de Marchi, une habitante de Campertogno, qui a gracieusement accepté de partager ses découvertes généalogiques précieuses.

Les prêtres ou aux habitants des villages qui m'ont ouvert les églises en France et en Italie et qui souvent m'ont fait partager leurs connaissances.

Pascal Brunet grâce à qui j'ai eu accès aux documents réunis par Annick Deridder

Nicolas Boffy et Nathalia Denninger, relecteurs courageux et attentifs, qui ont chacun exercé leur esprit critique avec constance et dévouement,

Rebecca Perruche, doctorante en archéologie, pour ses conseils, sa patience et sa persévérance au moment d'aborder la classification typologique,

Mes guides et chauffeurs, Timothée Cuomo, dans la campagne haut-saônoise, et Letizia Magliola, dans les provinces de Biella, Novara et Vercelli

Lisa Mucciarelli, Alexandra Ballet, Marie Chaufour, Mélanie Logre, Rosa De Marco et Annie Haik d'une très grande disponibilité notamment lors de la dernière « ligne droite » si éprouvante.

Ma famille, mes amis et mes collègues occasionnels du Musées des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, qui ont accompagné mon parcours par leur soutien et ont supporté sautes d'humeur et moments de doute.

Mes parents, enfin, dont le soutien moral et matériel ne s'est jamais démenti au cours de ces années d'étude. Cette thèse qui sans eux n'aurait jamais vu le jour leur est dédiée.

Abréviations

A.D.D. : Archives Départementales du Doubs

A.D.C.d'O : Archives Départementales de la Côte-d'Or

A.D.H.S. : Archives Départementales de la Haute-Saône

A.D.J. : Archives Départementales du Jura

A.M.B. : Archives Municipales de Besançon

B.M. : Bibliothèque Municipale de Besançon

ca. : *circa*

C.R.R.C.O.A. : Centre régional de restauration et de conservation des œuvres d'art

E.N.S.B.A. : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts

f° : folio

H. : hauteur

Id. : *Idem*

ill. : illustration

L. : largeur

M.B.A.A. : Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

M.H. : Monuments Historiques

M.S.E.J. : Mémoires de la Société d'Émulation du Jura

Ms : manuscrit

N° : Numéro

op. cit. : *opus citatum*

p. : page

pp. : pages de... à...

sASV : Archivio di Stato di Vercelli. Sezione di Varallo

T. : Tome

Vol. : volume

Résumé

Le sujet abordé dans cette thèse est la famille Marca, dynastie piémontaise originaire de la Valsesia spécialisée dans le travail du stuc. Au début du XVIII^e siècle, certains membres de cette famille migrèrent vers la Franche-Comté en quête de travail tandis que les autres restèrent dans le Piémont. Les Marca installés en France accueillirent ensuite les autres artistes de la famille qui ainsi purent travailler dans la même région voire dans des zones limitrophes. Leurs ouvrages sont présents dans des lieux de culte et des demeures privées italiens, franc-comtois et bourguignons. Ces œuvres (retables, chaires à prêcher, statues et bas-reliefs en stuc) ont été réalisées entre la fin du XVII^e siècle et le début du XIX^e siècle.

Ce sujet est entièrement nouveau dans la mesure où les informations concernant cette famille sont rares et dispersées et qu'aujourd'hui aucune recherche n'a été entreprise sur eux, ni en France ni en Italie. Ce travail consiste donc en une étude de cette famille italienne et de son activité. La thèse établit une biographie précise de chacun des membres, définit l'organisation, les méthodes et les techniques de travail de ces stucateurs, dresse l'inventaire de leurs œuvres et les situe dans le contexte artistique et religieux de leur temps.

Les archives de Bourgogne, du Doubs, du Jura, de la Haute-Saône et des régions de Biella et de Vercelli ont été exploitées. La visite d'un grand nombre d'édifices italiens et français possédant du mobilier de la main des Marca ou d'un style proche du leur fût également nécessaire afin de mener à bien ce travail. L'objectif principal étant de replacer les Marca dans un contexte géographique, historique et culturel, de comprendre leur organisation et leur spécificité et de définir leur style de façon précise à partir des œuvres connues afin de pouvoir tenter de nouvelles attributions.

Abstract

The topic of this thesis is the Marca dynasty, a piedmontese family from the Valsesia area, specialized in the stucco work. In the early eighteenth century, some of its members migrated to the Franche-Comté in France, in search of work, the others remaining in Piedmont. Their realizations can be studied in religious places and private houses in Italy, in Franche-Comté and Burgundy. These works (altars, pulpits, statues and bas-reliefs in stucco) were created between the late seventeenth century and the early nineteenth century.

This topic is entirely unpublished, especially as the information on this family are rare and scattered. Moreover, no research has been undertaken on it, neither in France nor in Italy. This study is well an analysis on this Italian family and its activity. The thesis provides an accurate biography of each member, defines the organization, methods and techniques of the stucco work, the inventory of their works, and position them in the artistic and religious context of their time.

The archives of Burgundy, Doubs, Jura, Haute-Saône in France and of the regions of Biella and Vercelli in Italy have been exploited. Visit a large number of Italian and French buildings decorated with Marca's furniture or near their style has been also necessary to carry out this work.

The main objective was to place the Marca dynasty in its geographical, historical and cultural context, to understand its organization and specificity, to define accurately its style from recognized works, to be able to propose new attributions.

Introduction générale

« Si les décorations en boiserie sont fréquentes en Franche-Comté tant dans les édifices civils que religieux, par contre l'emploi du stuc est beaucoup plus rare. Au XVIII^e siècle, une famille de sculpteurs italiens, les Marca, originaires de Moglia, près de Novare, en Piémont, s'installa à Besançon. Il faut attribuer la paternité de la plupart des ensembles réalisés en Franche-Comté aux membres de cette famille qui se succédèrent au XVIII^e siècle »¹. C'est en ces termes que Charles-Henri Lerch évoquait la famille Marca dans l'unique publication, aussi modeste soit-elle, consacrée à cette dynastie d'artistes et artisans d'art italiens. Ces quelques lignes ont le mérite de résumer l'ensemble des points que je vais aborder dans cette étude consacrée à la famille Marca.

Le choix d'étudier l'activité de cette grande famille est dans la continuité de mes recherches² entreprises lors des deux années de Master I et de Master II réalisées aux Universités de Turin - dans le cadre du programme européen d'échange ERASMUS -, et de Besançon. À la suite de ces travaux, il apparaissait nécessaire de s'intéresser à cette famille qui n'avait fait l'objet d'aucune étude bien qu'elle occupe une place importante dans le paysage artistique comtois et que ses membres se déplacent dans les aires géographiques proches afin d'y proposer leurs services.

Cadre géographique

Le cadre géographique de mon étude est vaste dans la mesure où les Marca étaient des artistes itinérants et n'ont pas hésité à quitter la Valsesia, dans le Piémont, afin de venir s'installer en Franche-Comté.

D'une part, j'ai porté mon intérêt sur les territoires aujourd'hui situés dans les provinces piémontaises de Biella, de Vercelli et de Novara. Rappelons qu'avant 1861, l'Italie n'était pas encore unifiée et que la Valsesia, possession du *Stato di Milano*, ne fut intégrée au duché de Savoie qu'en 1706³.

¹ C.-H. Lerch, « Décorations en stucs des Marca », in *Vieilles Maisons Françaises*, n°37, 1968, pp. 65-70.

² M. Zito, *Les Marca, une famille itinérante de stucateurs piémontais présente en Franche-Comté au XVIII^e siècle*, mémoire de Master II sous la direction de C. Chédeau, Université de Besançon, 2008, multigr.

³ C. Brice, *Histoire de l'Italie*, Paris, 2002, p. 298.

D'autre part, je me suis intéressé aux actuels départements du Doubs, de la Haute-Saône et du Jura, où les stucateurs ont été fréquemment sollicités, ainsi qu'aux zones limitrophes ou proches de la Côte-d'Or, de la Haute-Marne et de la Haute-Savoie, où l'activité des Marca est également attestée. Finalement j'ai localisé certains membres de cette famille dans la Vallée d'Aoste ainsi qu'au Portugal et même à Paris. Cependant, les travaux et les activités menés dans ces contrées dépassent le cadre de cette étude.

Chronologie

Les limites chronologiques de ce travail, que je situe entre la fin du XVII^e siècle et le début du XIX^e siècle, ont été définies par l'histoire même de la famille Marca. Le premier témoignage de leur activité remonte à l'année 1687 ; Jacques et son fils Jean Antoine travaillent alors à Bettole Sesia dans le Piémont. Jean Antoine est ensuite actif dans sa région natale puis dans le Jura. Après lui, plusieurs générations se succèdent et les différents sculpteurs proposent leurs services en Italie et en Franche-Comté, ainsi que dans les régions limitrophes dont la Bourgogne. Les descendants de Jean Antoine s'installent en Haute-Saône alors que la génération suivante choisit Besançon. C'est dans la capitale comtoise que meurt en 1834 Pierre Jacques Marca, le dernier membre de cette dynastie installée à Besançon. Comme il est sans descendants, sa disparition marque un terme à la longue période d'activité de cette famille en Franche-Comté et dans l'Est de la France. En outre, les données récoltées à Mollia indiquent que dans la seconde moitié du siècle, les générations de Marca occupent des fonctions de plâtrier et de maçon et il semblerait qu'ils aient abandonné la pratique artistique au profit d'une activité artisanale.

Je précise que si cette chronologie a été appliquée aux questions concernant l'organisation et les pratiques d'atelier des sculpteurs, je l'ai réduite en ce qui concerne la production puisque j'ai décidé de ne traiter que le mobilier et le décor des édifices religieux. Il s'agit, de loin, de la partie de la plus importante et significative de la production des Marca puisqu'elle les occupe durant près d'un siècle. En outre, aborder le mobilier religieux et les décors néoclassiques des intérieurs de la fin du XVIII^e siècle ne peut se faire avec les mêmes outils et les mêmes méthodes et j'ai donc délibérément privilégié ce que je considère comme l'essentiel de leur production.

Problèmes et structure

Il importe de comprendre la situation de la Franche-Comté et le contexte dans lequel arrive le pionnier Jean Antoine Marca, à l'aube du XVIII^e siècle, quelles sont les pratiques d'atelier de l'ensemble de la dynastie et enfin quels sont les caractères de sa production.

Il semblait alors nécessaire de répondre à plusieurs questions. Pourquoi et dans quelles conditions les Marca stucateurs de la Valsesia arrivent-ils en Franche-Comté à l'aube du XVIII^e siècle ? Quelle sont les raisons qui expliquent que cette dynastie vienne exercer dans cette nouvelle province française ? Ne doit-on pas établir un lien entre cette arrivée et l'effervescence créatrice qui caractérise alors une région qui se relève d'un terrible XVII^e siècle ? C'est une situation que de nombreux historiens se sont appliqués à expliquer et à analyser. En outre, quel est le rôle des bâtisseurs et des commanditaires prestigieux ? Il ne semble pas hasardeux d'évoquer l'architecte-religieux Dom Vincent Duchesne qui collabore fréquemment avec des constructeurs valsésiens, - les Bounder, les Gianoli –, ou le marquis de Bauffremont qui s'entoure d'artistes et d'artisans italiens qui s'activent sur le chantier de son château. Il semble d'ailleurs y avoir une corrélation entre Dom Duchesne, les constructeurs italiens et les Marca. D'ailleurs, un des premiers chantiers de Jean Antoine Marca est celui d'Orgelet, où nous retrouvons l'ensemble de ces protagonistes placés sous la responsabilité du bénédictin Dom Duchesne, considéré comme l'initiateur de l'introduction de nouveautés formelles en Franche-Comté, par exemple le recours à des décors stuqués.

Il était également indispensable d'évoquer la Valsesia, la *patria* des Marca, un foyer artistique dont la renommée est due à la fois à la présence du *Sacro Monte* de Varallo et à cette tradition migratoire qui, depuis le XVI^e siècle au moins, régit la vie des artistes et des bâtisseurs. Un phénomène que résume très bien Raymond Oursel en ces quelques lignes : « tailleurs de pierre, maçons des travaux d'art, forgerons et maréchaux réparant les outils, mineurs [...] tous sont de solides Piémontais originaires [...] des pays de Sésia [...] émigrant chaque printemps et, sous la direction de quelque chef, venant par bandes s'embaucher [...] »⁴.

⁴ R. Oursel, *Les chemins du sacré : L'art sacré en Savoie*, Montmélian, 2008, p. 271.

Cela me conduit à me poser de nombreuses questions afin de comprendre les rouages de ce phénomène. Afin d'illustrer cette propension à la migration et d'en comprendre l'ampleur, mais aussi pour replacer les Marca dans une logique commune aux habitants de la Valsesia, que partagent les artistes des régions des grands lacs, je signalerai un grand nombre de ces familles actives sur les territoires de la France actuelle. Il s'agit de véritables dynasties qui, à l'instar des Marca, s'imposent dans le paysage artistique local. Je pense, par exemple, aux Gabbio actifs entre Lyon et Saint-Etienne ou encore aux Caristia implantés en Bourgogne. D'ailleurs n'est-il pas intéressant d'avoir pu démontrer que des membres de ces deux familles ont collaboré avec les Marca et qu'Antoine Marca, accompagné de Michelangelo Gabbio, se rend à Lisbonne en plein cœur du XVIII^e siècle ? L'idée d'un véritable réseau européen, voire international, est fort bien établie et cette question mériterait d'être étudiée. Malheureusement, un tel sujet, aussi intéressant soit-il, dépasse amplement le cadre de mes travaux.

La pratique artistique implique une organisation et un processus de préparation des œuvres. Qu'il s'agisse d'un sculpteur sur bois, d'un stucateur ou d'un peintre, l'œuvre est le résultat d'un processus. J'ai donc également souhaité me plonger au cœur de l'organisation de la famille Marca. Cette partie de mon étude a pour but de définir ce qui caractérise l'organisation de cette dynastie et d'aborder l'art du stuc, leur spécialité. Il s'agit d'une approche novatrice et encore rare, mais qui permet de mieux comprendre les pratiques d'atelier et nous donne la possibilité d'avoir un regard nouveau sur les artistes, leur technique ainsi que les matériaux et les questions de mise en œuvre. C'est à Turin, auprès de Giuseppe Dardanella que j'ai été sensibilisé à ce type de questions. Mais cette démarche est également redevable aux problématiques soulevées par la grande historienne Jennifer Montagu qui, dans son ouvrage *Roman Baroque Sculpture : The Industry of Art*⁵, soulignait que les études sur la formation des sculpteurs sont peu nombreuses et que rarement les chercheurs se sont penchés sur la question de l'approvisionnement et du transport des matériaux, surtout lorsqu'il ne s'agit pas de matériaux aussi prestigieux que le marbre, par exemple.

Il est reconnu que les stucateurs formaient des équipes itinérantes et j'ai évoqué l'habitude des Valsesians qui arpentaient l'Europe. J'ai donc tenté de comprendre et

⁵ J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture : The Industry of Art*, New Heaven – Londres, 1992 [2^{nde} éd.], p. VII.

d'identifier les mouvements des sculpteurs. Où travaillent-ils ? Qui rencontre-t-on et quand ?

J'ai aussi insisté sur le caractère familial de leur organisation. Je voulais comprendre comment se formaient les jeunes sculpteurs, de quelle manière les tâches sur les chantiers étaient divisées ou encore quels étaient les rapports entre les sculpteurs restés en Italie et ceux qui étaient partis sous d'autres cieux. Autant d'informations que l'on peut peut-être mettre en relation avec l'homogénéité stylistique et technique d'une génération à l'autre.

Toutes ces considérations se nourrissent de la bibliographie existante au sujet d'autres ateliers de stucateurs et d'artistes, dont l'article de Giuseppe Dardanello sur Pietro Somasso⁶, l'ouvrage de Federica Bianchi, au sujet des Casella di Carona⁷ ou encore les multiples publications de Fabrice Giot à propos de la famille Moretti dont les membres sont actifs en Belgique⁸ et l'étude d'Olivier Geneste consacrée aux Duhamel⁹.

L'autre point essentiel de cette seconde partie est le regard que je porte sur le stuc, véritable marque de fabrique des Marca. Cette technique ancienne et réélaboree au fil des siècles a longtemps été méprisée par les historiens de l'art et considérée comme secondaire, une injustice en grande partie réparée par la publication de l'ouvrage d'Alessandra Zamperini¹⁰. Après quelques rappels généraux, je m'arrêterai sur les matériaux employés par les Marca. Je m'interrogerai sur les ingrédients que l'on trouve dans leurs stucs et j'aborderai la question de la poudre de marbre, si souvent évoquée dans les traités. Je tenterai ainsi de comprendre d'où provenaient les matériaux et comment étaient construites les œuvres, de l'âme à la dernière couche mise en couleur, polie et lustrée.

Cette question des matériaux n'est pas toujours traitée par les historiens de l'art qui semblent parfois la reléguer au second plan. Cependant, il existe d'autres études qui

⁶ G. Dardanello, « Stuccatori luganesi a Torino, disegno e pratiche di bottega, gusto e carriera », in *Ricerche di storia dell'arte, Dedicato a : il mestiere dell'artista*, a cura di Michela di Macco, n° 55, 1995, pp. 53-76.

⁷ F. Bianchi, E. Agustoni, *I Casella di Carona*, Lugano, 2002.

⁸ À ce sujet, citons par exemple : F. Giot, *Les Moretti, stucateurs tessinois dans les anciens Pays-Bas autrichiens au XVIII^{ème} siècle : étude historique et approche stylistique de leur œuvre*, mémoire de licence, Université catholique de Louvain, 1993.

F. Giot, « Les Moretti, stucateurs de Riva San Vitale en Belgique au XVIII^e siècle » in *Archivio Storico Ticinese*, n°120, Bellinzona, 1996, pp. 219-238.

F. Giot, « Giovanni Antonio Caldelli (1721-1790) dans les Pays-Bas » in *Archivio Storico Ticinese*, n°130, Bellinzona, 2001, pp. 255-274.

⁹ O. Geneste, T. Zimmer, *Les Duhamel: Sculpteurs à Tulle aux 17^e et 18^e siècles*, Limoges, 2002.

¹⁰ A. Zamperini, *Les stucs : Chefs-d'œuvre méconnus de l'histoire de l'art*, Paris, 2012.

abordent ce type de problématique. On pense notamment à l'ouvrage de Pascal Julien qui déclare au sujet de son ouvrage sur les marbres¹¹ qu'il fallait « partir de la source même : les carrières [...] pour comprendre ce matériau le plus concrètement possible ainsi que les métiers qui l'ont servi »¹².

Je voulais aussi comprendre qui, des artistes ou des commanditaires, était à l'origine de la collaboration. Comment les parties se mettaient-elles d'accord ? Quelles étaient les conditions et qu'inscrivait-on dans les marchés ? Quel était le rôle des dessins ou des estampes ? Quels étaient les rapports avec les commanditaires et comment pouvaient se résoudre les litiges ? En somme, des questions que l'on pourrait qualifier d'administratives. *In fine*, je trouvais intéressant de comparer les prix et les délais des stucateurs et des sculpteurs sur bois afin de comprendre les différences entre ces deux types de sculpture, d'autant plus qu'en Franche-Comté, où le travail du bois est la tradition, les stucateurs proposaient un art quelque peu exotique.

Après les hommes et la technique, c'est assez naturellement que j'ai voulu aborder la production de cette famille. Il s'agissait de proposer une typologie des 121 retables, sur un total de 138, que j'ai pu observer entre la France et l'Italie. Mes travaux s'inscrivent en cela dans la lignée des études publiées depuis une quarantaine d'années, comme celle de Victor-Lucien Tapié¹³ à propos des retables de Bretagne, de Michèle Ménard¹⁴ sur les retables du diocèse du Mans, de Jacques Salbert¹⁵ sur les ateliers des retableurs lavallois, de Frédéric Cousinié¹⁶ sur les maîtres-autels et les retables parisiens ou d'Élise Charabidze¹⁷ sur les retables des Alpes de Piémont-Savoie.

J'aurai également à considérer les autels et *antependia* qu'ils produisent, ainsi que des décors stuqués, dont le très riche ensemble de Postua et quelques chaires à prêcher.

¹¹ P. Julien, *Marbres : de carrières en palais*, Manosque, 2012.

¹² Se référer à l'article en ligne sur le site du CNRS disponible à l'adresse suivante : <http://www2.cnrs.fr/journal/4044.htm>.

¹³ V.-L. Tapié, *Retables baroques de Bretagne et spiritualité du XVII^e siècle : étude sémiographique et religieuse*, Paris, 1972.

¹⁴ M. Ménard, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII^e et XVIII^e siècles : Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Paris, 1980.

¹⁵ J. Salbert, *Les ateliers de retableurs lavallois aux XVII^e et XVIII^e siècles : Etude historique et artistique*, Paris, 1976.

¹⁶ F. Cousinié, *Le Saint des Saints - Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, 2006.

¹⁷ E. Charabidze, *Les retables des Alpes de Piémont-Savoie aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Thèse de doctorat d'histoire de l'art moderne sous la direction de Christian Michel, Université Paris X – Nanterre, 2009, multigr.

Quelles sont les différences ou les similitudes entre les œuvres produites dans le Piémont et celles conservées dans le Doubs, le Jura, la Haute-Saône ou la Bourgogne ? Qu'importent-ils ? À quelle culture se rattache l'art des Marca ? Nous le savons, ils viennent d'une région en contact direct avec la Lombardie et de nombreux échanges existent. Des groupes de sculpteurs originaires des grands lacs s'activent également dans la zone où travaillent les Marca. Je remarque que ce contact incite par exemple Jean Antoine à imiter des œuvres traitées selon la technique de la *scagliola*.

Comment se comportent-ils face au goût des commanditaires des régions qui les accueillent ? Je remarque l'abandon en France des *antependia*, mais ils produisent des chaires à prêcher, ce qui n'était pas le cas en Italie.

Observe-t-on des évolutions d'une génération à l'autre ? La formation en vase clos favorise, nous le verrons, la récurrence des modèles et du répertoire ornemental. Cependant, ils ne sont pas imperméables aux nouveautés formelles et le contact avec l'architecte Galezot, collaborateur de Duchesne, doit être pris en compte dans l'évolution stylistique des années 1725-1730. Un style qui marque ensuite la production des descendants de Jean Antoine Marca eux-mêmes confrontés parfois à des architectes, en raison du système monarchique de la maîtrise des Eaux et des Forêts mis en place après l'Annexion.

Finalement, malgré l'absence d'une véritable étude du mobilier comtois, ce qui pour nous aurait été un élément fort appréciable, je dresserai une comparaison entre l'approche du décor du mobilier et les types de colonnes utilisées par les Marca et par les sculpteurs locaux. De ces observations, je tenterai de comprendre les raisons de ces différences. S'agit-il uniquement d'une différence culturelle essentielle ou résulte-t-elle de la formation différente du stucateur et du sculpteur sur bois ? Si ces raisons semblent avoir une influence, je remarque que les Marca tendent vers une simplification et à une répétition des formes afin d'optimiser les temps de construction et certainement aussi pour combler un manque de maîtrise dans la finition des stucs.

Avant de conclure, j'aborderai, malgré les difficultés rencontrées en raison des repeints et des restaurations, la question de la polychromie dans l'œuvre des Marca. En effet, n'oublions pas que l'une des plus importantes propriétés du stuc était d'imiter le marbre. Il sera question de la palette chromatique employée par les stucateurs. Je m'interrogerai également sur les types de marbre qu'ils ont imités et sur les désirs des commanditaires à cet égard. D'ailleurs comment situer et interpréter cette polychromie

par rapport à la tradition comtoise ? Il convient en effet de se demander s'il existe une correspondance dans les teintes employées au sein d'un même édifice afin de créer un espace homogène destiné à émerveiller le fidèle et lui rappeler la grandeur de Dieu.

Afin de répondre à l'ensemble des questions qui viennent d'être soulevées et qui doivent permettre de comprendre le fonctionnement de la dynastie des Marca, la première partie abordera essentiellement des considérations historiques et ethnographiques. La seconde sera consacrée à l'organisation et la technique du stuc que pratiquent les Italiens alors que la dernière s'intéressera à la production artistique. Autant de pistes à explorer dans le but d' « [...] obtenir un panorama tant historique qu'artistique et sociologique des [...] artisans ayant contribué à l'enrichissement des églises [...] »¹⁸.

Méthodologie

J'ai développé mon propos en m'appuyant à la fois sur les pièces d'archives recueillies, la bibliographie et l'observation *in situ* des œuvres.

Parcourir les fonds anciens des archives départementales ou municipales avait pour but d'apporter des réponses, ou du moins des éléments de réponse, aux différentes problématiques que j'avais décidé de traiter. Les recherches se sont donc principalement déroulées en France, – Franche-Comté, Bourgogne, Haute-Marne –, et en Italie (Piémont).

Pour des raisons assez évidentes, il a été plus facile de dépouiller les fonds des archives situées en Franche-Comté, où j'habite. En outre, l'essentiel des œuvres que j'ai localisées étant situé dans cette région, elle apparaît donc comme le centre de l'activité de cette famille. Dans le nord de l'Italie, des sondages dans les archives des anciens diocèses de Vercelli ou de Novara ne m'ont rien révélé. En revanche, j'ai eu la chance de bénéficier des découvertes de Paolo et de Giuseppe Sitzia qui ont mené des recherches à la *sezione di Archivio di Stato* di Varallo. À Mollia, le village natal des Marca l'accès aux archives paroissiales n'a pas été possible en raison d'un refus du prêtre qui estimait qu'elles devaient être réorganisées avant d'être ouvertes aux chercheurs. J'ai donc eu beaucoup de chance puisque Madame de Marchi, une habitante du village passionnée de

¹⁸ O. Geneste, T. Zimmer, *op. cit.*, p. 15.

généalogie, avait préparé des arbres généalogiques lorsque les documents étaient encore accessibles. Cette rencontre a été l'occasion d'échanger des données récoltées en France contre des informations italiennes. Les résultats des découvertes dans les archives sont liés à la répartition de l'œuvre des Marca et à leurs déplacements. Leurs origines piémontaises expliquent que les documents trouvés à Mollia et à Campertogno soient si nombreux. De même, l'installation à Scey-sur-Saône de Jacques François Marca puis celle à Besançon de Joseph Marie et de Charles Marca ainsi que l'importante activité de cette famille en Franche-Comté permettent de comprendre pourquoi j'ai eu la chance de découvrir des marchés, des inventaires après décès ou encore des actes de naissance et de décès. Cependant, pour de nombreux cas, peu de documents nous sont parvenus. En revanche, les archives départementales de la Côte-d'Or n'ont rien livré pour les églises de Bézouotte, d'Oisilly ou encore d'Avosnes. Je signalerai aussi que certaines découvertes tardives et fortuites ne m'ont pas permis de me déplacer aux archives de Haute-Marne ou de Haute-Savoie.

La recherche dans les archives, une des bases de ma démarche, demande beaucoup de patience, d'abnégation et est toujours aléatoire. Le contenu des différentes liasses est très inégal et peut s'avérer très riche ou extrêmement décevant. Parmi mes grandes satisfactions, je peux citer la découverte de documents inédits dont le marché de Recologne conservé aux Archives Départementales de la Haute-Saône¹⁹ ou encore la mise au jour dans les liasses des notaires Belamy et Gaume de nombreux papiers de famille et des inventaires après décès de Joseph Marie Marca et de Pierre Jean Baptiste II, tous deux morts dans le premier quart du XIX^e siècle²⁰. Cependant, ma déception a été très grande au moment de la lecture de l'inventaire puisque le notaire évoque des « Mémoires d'ouvrages de Gypserie et autres faits par feu M. Marca », mais n'en reporte pas le contenu car il s'agit de « [...] mémoires informes, la plupart surannés [...] d'un recouvrement difficile [...] »²¹. De telles données auraient été très instructives et révélatrices, mais malheureusement il n'a pas été possible de les retrouver. J'ignore d'ailleurs si les héritiers de Joseph Marie les avaient conservées. Malgré tout, l'inventaire en question a été très précieux et a pu être exploité, surtout dans la seconde partie consacrée à l'organisation des Marca et la technique du stuc.

¹⁹ A.D.H.S. 2^e 2528.

²⁰ A.D.D. 3^e20/32, f^o95.

²¹ Inventaire de Joseph Marie Marca : A.D.D. 3^e20/32, f^o95.
Inventaire de Pierre Jean Baptiste II : A.D.D. 3^e6/16.

J'ai également eu la chance de bénéficier de documents d'archives communiqués par des membres des services de l'Inventaire et des Monuments Historiques, dont Christiane Roussel, Emmanuel Buselin ou encore Patrick Boisnard.

Je l'ai dit, les informations récoltées avaient pour but d'alimenter les points abordés dans cette thèse. La recherche généalogique a été dans le cadre de ce travail un outil essentiel. Elle était indispensable afin de remplir deux objectifs principaux. Le premier était de reconstituer de la manière la plus précise possible la généalogie de la famille Marca. Le second était d'écrire la biographie de chacun de ses représentants. Pour des raisons assez évidentes, les recherches les plus approfondies ne concernaient que les Marca ayant travaillé comme sculpteurs en Italie ou en France. Une enquête biographique pour tous les membres de la dynastie, soit plus de 50, aurait représenté un travail colossal qui ne correspondait pas aux objectifs de cette thèse. En effet, ce travail ne se limite évidemment pas à une simple étude généalogique. Une telle démarche a pour but la découverte des dates exactes de vie et de mort des membres de la famille. À partir de ces éléments, il me devenait possible de les localiser au fil du temps, de définir leur activité ou d'apporter des précisions. Elle permet aussi de se familiariser avec les sculpteurs et d'entrer dans leur intimité, en découvrant où ils vivaient et qui ils fréquentaient par exemple.

Cette généalogie devient alors un outil indispensable lors des tentatives d'attribution. En effet, plus mes informations sont précises, plus elles seront fiables et le pourcentage d'erreurs diminué. J'évite ainsi d'associer à un sculpteur des œuvres d'une autre main ou d'une autre génération²².

En outre, toutes ces précisions permettent très souvent de distinguer de façon précise les sculpteurs, contemporains ou non, ayant les mêmes prénoms. Nous verrons qu'il existait plusieurs Jean Baptiste et deux Pierre Jean Baptiste, notamment. Nous pourrions ainsi affronter les problèmes d'homonymie et j'ai pris la décision de les distinguer en leur attribuant un numéro. Nous rencontrerons, par exemple, Pierre Jean Baptiste I et Pierre Jean Baptiste II. Le premier est né en 1723 et est mort en 1778. Il n'est autre que le grand-père de Pierre Jean Baptiste II, né en 1794 et mort en 1820.

Dans le cas des artistes que j'ai rencontrés en France et que les documents citent avec un prénom francisé, j'emploierai aussi un prénom francisé. C'est le cas pour presque

²² Une erreur qui peut facilement être commise en raison de l'homogénéité stylistique.

tous les sculpteurs. Ainsi Giovanni Antonio Marca apparaît comme Jean Antoine Marca, son cousin Giuseppe Marco devient Joseph Marca. Giacomo Francesco est appelé Jacques François et son frère Giuseppe Antonio est identifié comme Joseph, conformément à la signature qu'il laisse sur le retable d'Avilley (ill.4). Antonio Francesco, le fils de Jacques François, est appelé Antoine. Il en va de même pour la génération installée à Besançon : Giuseppe Maria est mentionné comme Joseph Marie, ses frères Giovanni Battista II et Pietro Giacomo correspondent à Jean Baptiste II et Pierre Jacques alors que Carlo est traduit par Charles et finalement Pietro Giovanni Battista II est signalé comme Pierre Jean Baptiste II. En revanche, les prénoms de quelques sculpteurs sont toujours évoqués sous la forme italienne comme Giuseppe Giacomo Marca, le père de Jean Antoine, qui signe "IACOBUS" les stucs de Bettole Sesia, c'est-à-dire Giacomo (ill.1). Un de ses fils dont la présence en France n'est connue qu'au moment du mariage de Jacques François est appelé Giovanni Battista I. Sur les chantiers, il est accompagné de son fils, Carlo. J'ignore s'il correspond au stucateur Carlo Marca que l'on rencontre à Besançon en tant que Charles. Ainsi, en raison du doute, j'ai conservé la forme italienne. Je signale cependant que selon les générations, les artistes qui apposent leur signature au bas des documents ou sur les œuvres ne se comportent pas de la même façon. Giacomo signait en italien à Bettole tout comme Jean Antoine et son fils Jacques François, comme le montrent les marchés comtois (ill.2 et 3). Or Joseph Marie, Jean Baptiste II et Charles ou encore Pierre Jacques Marca avaient opté pour la forme francisée de leurs prénoms (ill.5, 6 et 7)²³.

Ce choix n'a pas d'autre fonction que de rendre plus clair le réseau formé par les membres de cette dynastie et de faire facilement le lien entre les sculpteurs et les mentions dans les documents.

Cet aspect de la question est très important pour mon raisonnement et en devient une des bases. Sous-estimer la généalogie me conduirait à de nombreuses erreurs. Je sais par exemple qu'à la fin du XIX^e siècle, l'absence d'information a conduit à des confusions voire à des inventions²⁴. Cela m'a permis de rectifier des informations douteuses ou fallacieuses dues à un auteur régionaliste qui cherchait à embellir la vie d'un artiste en lui prêtant des actions et des réalisations prestigieuses. Le plus bel exemple est certainement

²³ Est-ce un choix délibéré traduisant un état d'esprit ? Jean Antoine et Jacques Marca terminent leur vie en Italie après leurs séjours français alors que Joseph Marie s'installe définitivement à Besançon. Peut-on y voir un refus d'abandon de ses origines d'une part et une volonté d'intégration de l'autre. L'idée est séduisante, mais elle ne se vérifie pas avec Jean Baptiste II qui repart en Italie au début du XIX^e siècle.

²⁴ C'est le cas dans A. Castan, *Notes sur l'histoire municipale de Besançon*, Besançon, 1898.

celui des auteurs valsesiens du XIX^e siècle qui attribuaient à François Marca la construction de la place du commerce de Lisbonne.²⁵

Les biographies qui ont été rédigées et que j'ai jointes aux annexes ont donc pour but de remettre à jour la généalogie, de la corriger mais surtout de la compléter. Il s'agit d'une démarche prosopographique et d'un véritable travail d'enquête caractérisé par une succession de petites découvertes et d'éléments, qui m'ont aidé, tels les morceaux éparpillés d'un puzzle que l'on rassemble, à reconstituer des vies et des parcours.

En parallèle aux informations biographiques que j'ai récoltées, les documents d'archives m'ont permis de dater et d'attribuer des retables que j'avais rapprochés du corpus des Marca. Parfois, les éléments trouvés m'ont permis de confirmer des attributions à l'atelier des Marca, mais sans que je ne puisse avancer le nom d'un artiste. C'est le cas par exemple du marché pour les retables de Fontain qui évoque un « Marca doreur » sans plus de précision. Parfois l'existence d'un document prouve que des retables ont été commandés au XVIII^e siècle puis détruits à des époques successives. C'est le cas pour la commune de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur en Haute-Saône ou celle de Casapinta²⁶ dans le Piémont. Sur la base de ces informations, il a été possible de dégager des ensembles bien datés et attribués à partir desquels j'ai pu travailler et enrichir mon corpus. Nous le verrons par exemple avec le retable de Bioglio (ill.70) réalisé entre 1699 et 1700 ou encore le retable majeur de Boult (ill.49 et 75) daté des années 1727-1728. Au-delà des informations historiques indispensables que m'apportaient ces pièces d'archives, je dois également souligner que le recoupement des différents éléments qui ont pu y être consignés a été pour moi une mine de renseignements indispensables. Au corpus créé lors de mes recherches de Master 2, j'ai ajouté au fil des années des œuvres que j'ai localisées grâce à la visite des édifices, grâce à la consultation de la bibliographie et des bases de données, essentiellement la Base Palissy, ou aux informations indiquées par les acteurs régionaux du patrimoine.

La bibliographie, dont j'ai déjà cité plusieurs ouvrages, a également été indispensable à une telle étude. Il était nécessaire de se familiariser avec la pratique du

²⁵ G. Lana, *Guida ad una gita entro la Vallesesia per cui si osservano alcuni luoghi e tutte le parrocchie che in essa vi sono ; promesse diverse notizie generali intorno la medesima valle colla sua carta geografica*, Novare, 1840, p. 182.

²⁶ D. Lebole, *La scultura : arte sacra nella diocesi di Biella*, Biella, 2007, pp. 212-213.

stuc et les problématiques en rapport avec les ateliers et leur organisation. Je devais également être en mesure de comprendre les retables, une des manifestations les plus marquantes de la Réforme catholique, et le mobilier des églises dont la production est l'activité principale des Marca. En outre, la lecture des ouvrages de mes prédécesseurs a souvent été décisive et m'a permis d'exploiter les données récoltées dans les archives et bien souvent de bâtir et nourrir mes réflexions. J'ai eu la chance de pouvoir consulter à Turin les nombreux ouvrages de la bibliothèque d'histoire de l'art de la *Galleria d'Arte Moderna* (G.A.M.) et ceux de la bibliothèque du département d'histoire de l'Art de la Faculté à Palazzo Nuovo. J'ai également séjourné à Biella et ainsi profité des fonds conservés dans les différentes bibliothèques dont celle de la province de Biella ou encore celle de la sezione di Archivio di Stato di Varallo. En France, les bibliothèques universitaires ou encore les bibliothèques municipales de Dijon et de Besançon ont aussi été l'occasion d'approfondir mes recherches. La fréquentation de l'ensemble de ces structures m'a offert la possibilité de prendre connaissance des ouvrages généraux, mais également des publications régionales dont les importants travaux menés par Don Delmo Lebole à Biella qui a dépouillé une très grande quantité d'archives paroissiales : on pense par exemple ici aux églises de Bioglio, de Vallemosso ou de Casapinta.

Une autre base de ce travail a été l'observation *in situ* des œuvres localisées entre la France et l'Italie. J'ai eu la possibilité de visiter de nombreux édifices et de photographier et d'observer de près le mobilier. Malheureusement, j'ai toujours été confronté au même problème, celui de la prise des mesures des retables. Ces œuvres monumentales mesurant généralement entre 7 et 10 mètres de haut ne sont pas accessibles. Il était impossible de s'approcher des stucs placés en hauteur et de nombreux éléments n'ont pu être mesurés. De telles informations auraient permis d'élaborer des hypothèses quant à un éventuel emploi de moules ou d'éléments préfabriqués de taille identique. Ainsi, face à une telle difficulté, l'analyse des stucs de Recologne par Gilles Mantoux et Sophie Barton est apparue comme une grande chance. En effet, ces spécialistes ont installé des échafaudages et mesuré les retables. J'ai bénéficié de ces résultats et j'ai pu grâce au calcul avancer l'idée selon laquelle les retables des Marca sont proportionnés selon les principes de Vignola, le théoricien le plus largement et durablement vulgarisé, comme nous le verrons dans la troisième partie de cette étude. L'importance qu'il y a à se rendre sur place est d'autant plus explicite dans un cas comme celui de Savoyeux où j'ai pu relever la présence d'un *antependium*, le seul rencontré dans

la production française des Marca. Il est malheureusement couvert d'une couche de peinture postérieure et seule une petite fenêtre dégagée permet d'observer son décor d'origine.

Enfin, je signale que la rencontre de conservateurs du patrimoine, de restaurateurs, d'enseignants et autres spécialistes a été l'occasion de confronter et d'orienter mes recherches.

Le recoupement de ces données m'a permis d'étayer mes hypothèses et de développer mon argumentation. J'ai pu aussi proposer une série de cartes, dans la deuxième partie, dont le but est de localiser les Marca et de montrer l'étendue de leur champ d'action. Je rappelle qu'Antoine Marca s'est rendu au Portugal et à Paris.

En outre, j'ai créé un catalogue constitué d'un ensemble d'œuvres et d'interventions que j'associe aux membres de cette dynastie. Ainsi, j'ai réuni 138 retables, 14 *antependia*, 9 chaires à prêcher ainsi que de nombreux décors stuqués accompagnant le mobilier. D'autres types d'activités apparaissent, dont les quelques interventions en tant qu'architecte de Jean Antoine à Portula ou de Charles Marca à Dompnel. Bien qu'écartés de l'étude stylistique, les décors d'intérieurs de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle ont été mentionnés également, car j'ai souhaité exploiter mes découvertes et proposer un catalogue de l'œuvre des Marca le plus complet possible.

PREMIÈRE PARTIE :

L'arrivée des Marca en Franche-Comté, un contexte favorable

Avant d'aborder la famille Marca, ses membres, son activité et son style, véritable sujet de notre étude, nous allons faire un point sur la Franche-Comté entre la fin du XVI^e siècle et le début du XVIII^e siècle²⁷. Cette démarche a pour but de faire rapidement le point sur le passé de la région et de présenter la situation religieuse et le contexte économique dans lesquels elle se trouve lorsque les stucateurs arrivent. Ces deux éléments sont à prendre en compte afin d'expliquer la vague de reconstruction qui anime la province devenue française. En effet, à partir du troisième quart du XVII^e siècle, elle connaît une période de renouveau et durant près d'un siècle de nombreux bâtiments religieux et civils seront réparés, construits ou reconstruits. Cette période faste, favorable à la construction, peut paraître tardive par rapport à de nombreuses régions qui n'ont pas connu de phases d'arrêt ou de ralentissement mais se rapproche aussi de la situation des régions de l'Est comme l'Alsace qui se reconstruit à partir de 1660 environ²⁸. Ainsi, nous pouvons nous demander pourquoi tant d'édifices, de retables, de chaires à prêcher et d'autres éléments du mobilier ont été construits à partir de la fin du XVII^e siècle seulement ? Il paraissait donc pertinent de s'intéresser à l'histoire de la région afin de comprendre pourquoi nous assistons à cette soudaine recrudescence de la construction et de l'ameublement des édifices de culte ainsi qu'à une augmentation de financement de demeures privées. Une des conséquences visibles de cette phase de restauration est l'installation d'artistes et d'entrepreneurs nord-italiens en lien avec l'architecte Dom Vincent Duchesne dont nous parlerons dans un second temps. En outre, cette partie n'a pas la prétention de couvrir et d'évoquer tous les événements des périodes abordées. De nombreux historiens ont déjà travaillé à ces questions et nous nous baserons sur leurs travaux. De ce fait, le lecteur sera souvent orienté vers les ouvrages de référence. Dans un premier temps, nous reviendrons brièvement sur l'histoire de la région entre la fin du XVI^e siècle et le début du XVIII^e siècle. Une époque, nous le verrons, marquée par la fin

²⁷ Au sujet de l'histoire de la Franche-Comté à l'époque moderne voir :

L. Febvre, *Philippe II et la Franche-Comté*, Paris, 1912.

J.-F. Solnon, *Quand la Franche-Comté était espagnole*, Paris, Fayard, 1989 mais aussi Patricia Subirade, *La Franche-Comté du temps des Archiducs à la Révolution française : aspects religieux et artistiques (XVII^e XVIII^e siècles)*, Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Jean Delumeau, Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne, Ecole doctorale d'histoire de l'Université de Paris 1, U.F.R. d'histoire, 2005.

Pour une approche plus générale se référer à R. Fiétier (dir.), *Histoire de la Franche-Comté*, Lille, 1977.

L'auteur renvoie également le lecteur vers la thèse de Bénédicte Gaulard :

B. Gaulard, *Création artistique et réforme catholique en Franche-Comté (1571-1654). "Connaître Dieu invisible par les choses visibles"*, thèse de doctorat sous la direction de Paulette Choné, Université de Bourgogne, 1998, multigr.

²⁸ J.-P. Grasser, *Une histoire de l'Alsace*, Paris, 1998, p. 52.

d'une période de prospérité coïncidant avec l'apparition de nombreux troubles comme la peste ou la guerre dont les conséquences ont été terribles. Après ces événements néfastes suivis de peu de deux tentatives de conquête menées par les armées françaises, la région retrouve la paix et une phase de renouveau s'amorce lentement. Dans un second temps, nous parlerons de cette « Renaissance » de la Franche-Comté et de cette vague de reconstruction qui la caractérise. Nous montrerons comment à travers les politiques des différents archevêques de Besançon, parmi lesquels Ferdinand de Rye avant la guerre de Dix Ans et Antoine-Pierre de Grammont, l'Église a tenté de se relever après ces nombreuses crises. Nous verrons que les prélats avaient pour but de réorganiser le diocèse et de réaffirmer la foi catholique, en stimulant notamment la construction et l'entretien des édifices de culte, dans une région bordée par des terres réformées. Durant cette période, les communautés religieuses qui s'installent dans la région ont réussi à maintenir une activité grâce à la solidarité inter-ordres et l'intervention de nombreux religieux architectes. Parmi eux, un a été particulièrement actif. Il s'agit de Dom Vincent Duchesne. Nous présenterons cet architecte qui a très certainement joué un rôle dans l'arrivée d'entrepreneurs et d'artistes italiens, et dont l'installation a probablement été facilitée, en plus de la conjoncture, par les familles de Grammont et de Bauffremont qui ont donné d'importants bâtisseurs. Finalement, nous aborderons cette communauté valsésienne ainsi que l'histoire de leur région d'origine et le phénomène de migration qui la caractérise ainsi que les nombreuses familles qui ont été recensées sur l'actuel territoire français.

Chapitre I : La Franche-Comté entre la fin du XV^e siècle et la fin du XVII^e siècle

I-1 La Franche-Comté sous l'autorité des Habsbourg

Dans le dernier quart du XV^e siècle, la Franche-Comté devient une possession de la maison d'Autriche suite au mariage entre Marie de Bourgogne²⁹, fille de Charles le Téméraire³⁰, et Maximilien I^{er} d'Autriche³¹, le 19 août 1477. Cependant Louis XI³², qui avait tenté d'unir son fils à Marie de Bourgogne, qui a préféré Maximilien d'Habsbourg, envahit le duché et le comté de Bourgogne³³. À la mort de cette dernière, il obtient pour son fils, le futur Charles VIII, la main de Marguerite, fille de Marie de Bourgogne et réclame comme dot le comté de Bourgogne. Or, Charles VIII afin d'épouser Anne de Bretagne répudie sa jeune fiancée. Ainsi, Maximilien décide de reconquérir les terres offertes en dot. Il envahit donc la Comté. Le 23 mai 1493, lors de la signature du traité de Senlis, Charles VIII³⁴, occupé par ses ambitions italiennes, abandonne la province au profit de Maximilien d'Autriche³⁵. De cette date jusqu'à la conquête française, la Franche-Comté appartient aux Habsbourg mais paradoxalement reste une terre « de langue, de culture et de traditions françaises »³⁶. Elle jouit d'une organisation administrative autonome particulière sans s'extraire totalement du pouvoir du roi d'Espagne. Durant cette période, Dole est la capitale et abrite l'Université, le Parlement ou encore la Chambre des comptes. La province est formée de trois circonscriptions administratives, judiciaires et militaires dirigées par des Comtois. Il s'agit du baillage d'Amont au nord, de Dole, ou du milieu, au centre et d'Aval dans la partie méridionale. Ces trois territoires sont divisés à leur tour en baillages secondaires. Un quatrième baillage, celui de Besançon, est créé par Louis XIV en 1676 (voir Figures n°1 et 3). En

²⁹ 1457-1482, fille de Charles le Téméraire.

³⁰ 1433-1477, fils de Philippe III de Bourgogne et d'Isabelle de Portugal.

³¹ 1459-1519, fils de Frédéric III et d'Aliénor du Portugal.

³² 1423-1483, fils de Charles VII et de Marie d'Anjou.

³³ 1470-1498.

³⁴ R. Fiétier (dir.), *op. cit.*, p. 226.

³⁵ *Id.*, p. 17.

³⁶ *Id.*, p. 11.

temps de paix, la région s'organise de façon autonome vis-à-vis de l'Espagne³⁷ qui d'après Voltaire agit plus en protecteur qu'en maître :

« Cette province, assez pauvre alors en argent, mais très fertile, bien peuplée, étendue en long de quarante lieues et large de vingt, avait nom de Franche, et elle l'était en effet : les rois d'Espagne en étaient plutôt les protecteurs que les maîtres ». ³⁸



Figure 1 : Organisation judiciaire et administrative de la Franche-Comté avant la conquête.

³⁷ M. Gresset, J.-M. Debar, J.-F. Solnon *et al.* , *Le Rattachement de la Franche-Comté à la France, 1668-1678. Témoins et témoignages*, Besançon, 1978, p. 3.

³⁸ Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII*, (1756), éd. René Pomeau, Paris, Garnier, vol. I , 1963.

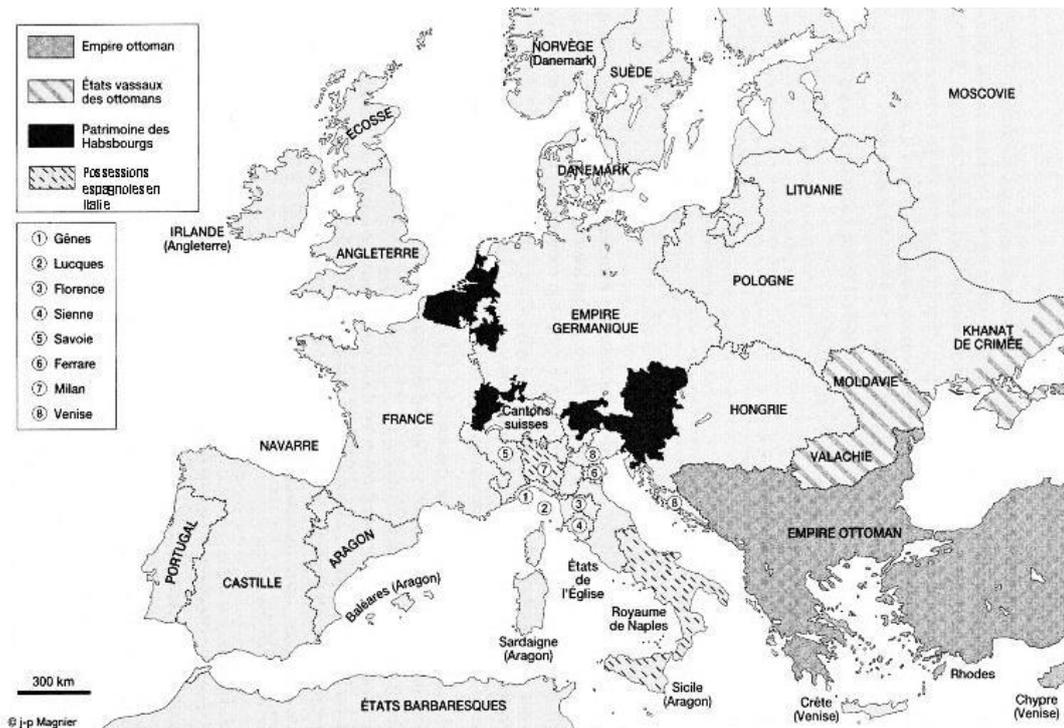


Figure 2 :L'Europe au XVI^e siècle³⁹

La région géographiquement éloignée des centres économiques et politiques est entre tous les domaines espagnols « celui où les privilèges et les libertés publiques sont les mieux respectés, où l'autorité souveraine lointaine, s'accommode d'une véritable autonomie »⁴⁰. Les Comtois ne sont ni soumis à l'impôt régulier, ni enrôlés dans une armée permanente. Jean-François Solnon rappelle que « de 1493 à 1635, cinq générations de Comtois ont ignoré la guerre ; pendant cinquante ans la province n'a jamais été directement engagée dans un conflit d'importance »⁴¹. La Franche-Comté a toujours échappée aux luttes qui ont opposé durant le XVI^e siècle le royaume des Valois aux États des Habsbourg⁴². Cependant elle a souffert d'attaques, du passage de troupes sur ses terres comme celles du terrible duc d'Albe envoyées aux Pays-Bas pour réprimer les révoltés ou d'excursions ennemies et des raids menés par les *condottieri* lorrains engagés par Henri IV. Pour François Pernot, il est nécessaire de nuancer cet optimisme : « il est donc faux de croire que, du début du XVI^e siècle à 1636, la Franche-Comté a vécu une pleine, entière et totale période de paix »⁴³. Cette période se distingue également par un fort

³⁹ J. Hélie, *Petit atlas historique des Temps modernes*, Paris, 2000, p. 31.

⁴⁰ J.-F. Solnon, *op. cit.*, p. 12.

⁴¹ *Id.*, p. 33.

⁴² *Id.*, p. 37.

⁴³ F. Pernot, *La Franche-Comté espagnole: à travers les archives de Simancas, une autre histoire des Franc-Comtois et de leurs relations avec l'Espagne de 1493 à 1678*, Besançon, 2003, p. 209.

accroissement démographique qui entraîne la création de villages et de paroisses. La paix régnante sous le règne de Charles Quint, mais qui commence à se dégrader sous Philippe II, favorise le peuplement de la région⁴⁴. De plus en plus de zones sont colonisées et les terres exploitées. Le bétail, les céréales, les produits laitiers, le sel ainsi que la culture de la vigne sont les richesses de la région. Certains vins comtois comme celui d'Arbois, dans le Jura, est apprécié à Paris ou encore au Pays-Bas. La domination espagnole est aussi caractérisée par le fait que plusieurs Comtois tels que Jean de Saint-Mauris ou Jean Richardot servent l'Empereur notamment comme diplomates. Ils préparent et négocient des traités à l'image de Jean Lallemand qui rédige et signe au nom de Charles Quint le traité de Madrid de 1526⁴⁵. Or parmi toutes ces familles, celle dont le destin est le plus éclatant est celle des Granvelle⁴⁶. Nicolas Perrenot de Granvelle et son fils Antoine sont proches de Charles Quint puis de Philippe II pendant près d'un demi-siècle, de 1530 à 1586. Tous deux sont des humanistes, des hommes de goût, des lettrés appréciant les arts. Nicolas est à l'origine de l'élévation du Palais Granvelle en plein cœur de Besançon dont la construction a débuté en 1534. Il s'agit du premier exemple de l'introduction du goût alors en vogue en Italie et au Pays-Bas dans la région. Il est considéré comme le plus bel édifice de la Renaissance en Franche-Comté avec son entrée reprenant le motif de l'arc de triomphe, sa façade rythmée par une superposition d'ordres et sa cour intérieure. Granvelle devient un des personnages clefs de la politique de Charles Quint au XVI^e. Son importance sur l'échiquier politique et son raffinement sont reconnus. Ainsi en tant que premier ministre de l'Empereur il reçoit en 1545 de la part des Médicis, de retour à Florence depuis peu, la fameuse *Déploration sur le Christ mort* du Bronzino, peinte à l'origine pour la chapelle privée d'Eléonore de Tolède située dans le Palazzo Vecchio⁴⁷. Ce bel exemple du raffiné maniérisme toscan est placé en 1551 dans la chapelle Granvelle que Nicolas a fait bâtir⁴⁸. Son fils, grand collectionneur, enrichit la bibliothèque familiale, s'informe des dernières parutions, dîne avec le Titien, s'entretient avec Juste Lipse ou

⁴⁴ J.-F. Solnon, *op. cit.*, p. 37, p. 92-93.

⁴⁵ *Id.*, p. 61.

⁴⁶ Au sujet des Granvelle que nous évoquons très brièvement ici se référer aux ouvrages suivants : J. Brune, G. Toscano (dir.), *Les Granvelle et l'Italie au XVI^e siècle : le mécénat d'une famille*, Besançon, 1992

D. Anthony, *Nicolas Perrenot de Granvelle : premier ministre de Charles Quint*, Besançon, 2006

⁴⁷ B. Bergbauer, M. Brock et al., *Bronzino : déploration sur le Christ mort : chroniques d'une restauration*, [cat. expo., M.B.A.A. de Besançon, 7 décembre 2007-24 mars 2008], Besançon, 2007.

⁴⁸ Le tableau reste dans la chapelle jusqu'à la Révolution. En 1843, après plusieurs dépôts à l'Hôtel de ville ou encore à l'école des Beaux-Arts, il est définitivement transféré au musée des Beaux-Arts et d'Archéologie qui vient d'ouvrir ses portes.

Fulvio Orsini⁴⁹. On voit également fleurir au XVI^e de nouvelles demeures ou églises. En 1509, à Dole, débute le grand chantier de la Collégiale.⁵⁰ De grandes constructions sont entreprises et marquent l'arrivée du goût moderne à travers les canaux italiens et des Pays-Bas. Nous avons cité le plus prestigieux de tous, le palais Granvelle. Ferry Carondelet, maître des requêtes au grand conseil de Malines, puis procureur en cour de Rome, fait élever une très belle chapelle dans la cathédrale Saint-Etienne de Besançon et entreprend la reconstruction de l'abbaye de Montbenoît, dans le Doubs, durant le premier tiers du siècle⁵¹. Petit à petit, l'exemple du palais Granvelle inspire les commanditaires comme à Luxeuil où François de la Palud grâce aux bénéfices de l'abbaye fait ériger une demeure rythmée par différents ordres, entre 1535 et 1541⁵². Des cas de figures semblables se rencontrent à Dole, à Amance. Dans les années 1556-1563, la chapelle dédiée à Jean d'Andelot est élevée dans l'église de Pesmes sur les ordres de son frère, abbé de Bellevaux⁵³. À Dole, au début du XVII^e siècle est entreprise la construction de l'Hôtel-Dieu.

Or cette situation paisible et prospère, ce « siècle d'or »⁵⁴, avec toutes les nuances que nous lui connaissons et qu'il est nécessaire d'apporter, perdure plus ou moins jusque dans la première moitié du XVII^e siècle moment où la situation commence à se dégrader petit à petit à cause de crises, d'excursions ennemies ou de la Peste, et bascule totalement avec la Guerre de Dix Ans. Après environ un siècle et demi globalement tranquille, une situation que l'on peut qualifier de « catastrophique » et d'« éprouvante » s'installe. De plus, la position stratégique de la région ne laisse pas insensible Louis XIV qui tente puis réussit à l'annexer et la rattacher au Royaume de France⁵⁵ à la fin du siècle. Ce changement de statut est accompagné d'une réorganisation de la province et d'un contrôle strict de la part de l'administration monarchique. Après le retour au calme, la région entre dans une période plus sereine et la reprise économique est perceptible. Alors, les Comtois peuvent enfin penser à la reconstruction.

⁴⁹ J.-F. Solnon, *op. cit.*, p. 70.

⁵⁰ J. P. Jacquemart, *Architectures comtoises de la Renaissance en Franche-Comté. 1525-1636*, Besançon, 2007, p. 12.

⁵¹ *Id.*, p. 18.

⁵² *Id.*, p. 37.

⁵³ *Id.*, pp. 15-16.

⁵⁴ *Id.*, p.13.

⁵⁵ M. Gresset, J.-M. Debard, J.-F. Solnon *et al.*, *op. cit.*, p. 3.

I-2 1595, les premières menaces sur la stabilité

Les historiens sont d'accord pour affirmer que les premiers signes de la décadence à venir apparaissent à l'extrême fin du XVI^e siècle lorsque Henri IV, au début de l'année 1595, déclare la guerre à l'Espagne. Le souverain peu soucieux du respect du statut de neutralité qui a préservé la Franche-Comté jusqu'à présent accepte les services de deux Lorrains afin d'envahir la Comté. Ainsi, le baron de Haussonville et Louis de Tremblecourt, à la tête de « 6000 fantassins, de 1500 cavaliers et six canons » se ruent sur le baillage d'Amont, au nord⁵⁶, où plusieurs villes tombent sans résistance. Le total des rançons versées par les villes de ce baillage comme Jussey, Vesoul, Scey-sur-Saône ou encore Gy, Luxeuil et Favorney s'élève à 300000 écus⁵⁷. Les envahisseurs ne s'enfuient que lorsque Valesco, le connétable de Castille intervient. Cependant Henri IV à la tête de son armée attaque et pille les villes du baillage du Milieu. Elles doivent à leur tour verser de lourds tributs afin d'éviter le saccage, 30 000 écus pour Besançon et 20 000 pour Poligny⁵⁸. Pendant trois mois toute cette zone nommée le plat pays, par opposition à la zone montagneuse, est ravagée. Il faut attendre la paix de Vervins, signée en 1598, pour que le conflit entre Philippe II d'Espagne et le roi français cesse⁵⁹. Or, la trêve n'est que de courte durée. En effet, en 1635, lorsque la France s'engage dans la Guerre de Trente Ans et déclare la guerre à l'Espagne, la Franche-Comté apparaît comme une proie tentante et la convention de neutralité de 1610 n'arrête pas Richelieu⁶⁰. En l'espace de quatre décennies, la province qui baignait dans la paix va connaître les affres de la guerre.

I-3 La Guerre de Dix Ans (1636-1644)

Un des épisodes les plus noirs de cette période est la « Guerre de Dix ans ». Cette expression que nous devons à Jean Girardot de Nozeroy⁶¹, conseiller au parlement de Dole, désigne l'épisode comtois de la Guerre de Trente ans⁶² qui dure en vérité huit ans.

⁵⁶ J.-F. Solnon, *op. cit.*, p. 226.

⁵⁷ F. Pernot, *op. cit.*, p. 200.

⁵⁸ J.-F. Solnon, *op. cit.*, p. 228.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ J.-F. Solnon, *op. cit.*, p. 228.

⁶¹ Salins, 1580 – Salins, 1651.

⁶² J. Girardot de Nozeroy, *Histoire de dix ans de la Franche-Comté de Bourgogne (1632-1642)*, Besançon, 1843.

La Franche-Comté comme beaucoup de régions de L'Est de l'Europe est victime de ce conflit qui perdure de 1618 à 1638 et qui mêle plusieurs puissances européennes. En effet, Richelieu désirant envahir la région prend pour prétexte l'hospitalité offerte à Gaston d'Orléans et au duc de Lorraine. Le 28 mai 1636, les Français démarrent le siège de la ville de Dole, « la tête politique de la Franche-Comté »⁶³. De cette année jusqu'en 1644, les Comtois assistent aux horreurs de la guerre. Ils ne peuvent éviter la prise et le saccage des villes de Poligny ou d'Arbois réduites « en cendres jusques aux fondements » en 1638⁶⁴, ni défendre les cités de Maîche, de Pontarlier, de Morteau, de Saint-Claude ou de Nozeroy, au cours de l'année 1639, face aux attaques menées par les Suédois, c'est-à-dire les mercenaires allemands, de Bernard de Saxe-Weimar. Girardot de Nozeroy nous relate le passage de Weimar à Pontarlier :

furent fermées les portes de la ville et gardes posées pour empêcher aucun de sortir; puis les boutefeux disposés embrasèrent la ville en tous endroits, afin que tout d'un temps l'exécution se fit, ceux de Pontarlier qui restoient, pensans courir aux portes, les trouvoient fermées et gardées; ils se jetoient dans les caves des maisons mais les boutefeux qui estaient par les rues les en retiroient et les jetoient dans les feux; et quelques personnages d'honnestes conditions qui étoient restés malades furent rôtiz et consummez dans leurs maisons; le feu parut toute la nuict tel et si grand qu'à Sainte Anne où nous étions esloignés de 6 lieues on voyoit aussi clair que de jour sur noz remparts⁶⁵.

L'armée locale dispersée depuis 1637 ne peut éviter le pire. Les Comtois subissent l'occupation des soldats français ou encore suédois qui parcourent la province en tous sens, la dévastant, brûlant les villes et les villages, pillant, volant les paysans et contribuant à faire régner la famine ainsi qu'un sentiment de crainte⁶⁶. De plus, la peur d'une guerre civile ou d'affrontements entre alliés plane⁶⁷. Les habitants fuient, se réfugient dans les forêts et dans les grottes. La nourriture fait cruellement défaut, les témoignages sont unanimes : « les paysans et le menu peuple ne vivaient plus que d'herbes et de racines qu'ils cueillaient indifféremment, ce qui les rendait jaunâtres, décharnés et plus semblables aux morts qu'aux vivants »⁶⁸. Partout on cherche de quoi se nourrir : « les chiens, les chats, les rats étaient des délicatesses ; les avortons de jument et

⁶³ M. Gresset, J.-M. Debard, J.-F. Solnon *et al.*, *op. cit.*, p. 219.

⁶⁴ J.-F. Solnon, *op. cit.*, p. 264.

⁶⁵ J. Girardot de Nozeroy, *op. cit.*, p. 233.

⁶⁶ R. Fiétier (dir.), *op. cit.*, p. 230.

⁶⁷ J.-F. Solnon, *op. cit.*, p. 262.

⁶⁸ *Id.*, p. 264.

de vache, les charognes étaient des régals ». Même la chair humaine est très prisée⁶⁹. Les français font faucher les blés autour des villes afin d'affamer les populations, les routes et les chemins sont bloqués afin d'empêcher tout ravitaillement. Le bilan de toutes ces catastrophes est très lourd.

I-4 Crises et peste au XVII^e siècle

Bien entendu, toute l'économie est touchée par cette période d'instabilité. Les semences, les outils, le bétail manquent aux paysans, les vignobles ont été saccagés. À Salins, par exemple, la production de sel a été affectée par les problèmes d'acheminement de bois et l'activité est extrêmement réduite. D'autre part, les villages doivent participer à l'effort de guerre. Leurs devoirs sont de fournir les munitions, de nourrir et de loger les miliciens ou les soldats venus en renfort, de redresser les fortifications, de contribuer aux frais d'acheminement des vivres et du matériel, de rembourser les propriétaires de chariots ou de chevaux lorsqu'ils ont été volés. Cette participation a un coût très élevé et les villages empruntent pour y faire face⁷⁰. La commune d'Arc-sous-Cicon dans le Doubs a déboursé 31500 francs pour l'hébergement durant trois semaines du colonel Prélet et de ses hommes. Le village de Montgesoye toujours dans le Doubs a dépensé pour des officiers 759 francs en 10 jours⁷¹. Après le conflit, les communes se retrouvent endettées et ruinées. Bien souvent, elles ont vendu une partie de leurs biens.

Cependant, cette situation n'est pas due uniquement à la guerre même si elle est en très grande partie la responsable. En effet, la conjoncture dès le premier quart du siècle, est peu favorable. Avant le conflit, plusieurs crises avaient frappé la région. Une première se déclare entre 1618 et 1622, en raison d'un climat défavorable et de la dépréciation monétaire. L'étude de l'évolution des cours du prix des grains faite par P.Subirade en témoigne : « À partir de 1620, il y a un renversement brutal de conjoncture. [...] La conjoncture économique est particulièrement mauvaise, comme en témoigne l'évolution des prix des grains : les mercuriales de plusieurs villes de la province, comme Besançon,

⁶⁹ *Id.*, p. 265.

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Id.*, p. 272.

ou de sa marge comme Montbéliard, montrent une stagnation puis une reprise à la hausse jusqu'en 1635, date à laquelle la tendance s'inverse à la baisse »⁷².

De nouvelles crises de subsistance se succèdent de 1624-1625 et de 1626-1632⁷³. Quelques années après la fin du conflit, signé en 1644, une nouvelle récession, très grave se déclare. Elle se prolonge sur une période de trois ans entre 1649 et 1652. Elle assène encore un coup terrible aux rescapés et à l'économie qui tentent de se relever. Le redressement de la situation de la région amorcé vers 1660 est ponctué jusqu'au début du XVIII^e siècle de plusieurs pénuries. Une première se déclare juste après la conquête, ce qui est logique et s'explique par les événements militaires, l'occupation du pays et la pression fiscale engendrée par l'installation de la nouvelle administration. D'autres succèdent à celle-ci dans la dernière décennie du siècle et durant le premier quart du XVIII^e siècle. Elles s'expliquent par des conditions météorologiques désastreuses et le poids du nouveau régime fiscal⁷⁴.

Les dépressions et la guerre ne sont à cette époque pas les seuls malheurs qui touchent les Comtois. En effet, la peste qui déjà durant le XVI^e siècle frappe les villes et les villages de la Comté est à mettre aux nombres des calamités faisant du XVII^e siècle une période terrible. À Vesoul, dans le baillage d'Amont, elle règne de mai 1585 à mai 1587 puis d'octobre 1588 à avril 1589⁷⁵. Quelques années après, en 1629, elle tue à nouveau. Habitants des villes et des campagnes s'activent, s'organisent. Les pestiférés sont isolés, enfermés chez eux ou portés à l'écart des habitations. On fait appel à des nettoyeurs chargés de balayer, nettoyer et purifier les maisons infestées⁷⁶. La contagion est très rapide et les morts augmentent de façon impressionnante, jusqu'à une centaine par jour à Salins. Le fléau dure et la guerre qui arrive dans la Province en 1636 n'arrange pas les choses. Les ouvriers refusent de vendre leurs services à des villages touchés. Ainsi de nombreuses récoltes se perdent puisqu'elles sont laissées à l'abandon ce qui favorise la famine, elle aussi très meurtrière.

⁷² P. Subirade, *op. cit.*, p. 99.

⁷³ J.-F. Solnon, *op. cit.*, p. 230

⁷⁴ *Id.*, p. 263.

⁷⁵ *Id.*, p. 171.

⁷⁶ *Id.*, p. 173.

I-5 Les conséquences de ces événements tragiques

Entre les nombreuses guerres, les invasions, les massacres, la famine et la peste, nous comptons environ 270 000 victimes, soit plus de la moitié de la population. De plus, de nombreux châteaux⁷⁷ ont été livrés au feu et détruits. Des villages et des hameaux ont été rayés de la carte comme Le Montot et Le Vivier dans le plat pays, zone qui a été la plus touchée⁷⁸. Les églises ont été profanées et les monastères pillés. Le témoignage des chroniqueurs est sans équivoque et d'après eux « la postérité ne croira jamais » l'ampleur et l'atrocité des événements⁷⁹. Même les mémorialistes de Louis XIII, comme le souligne J.F. Solnon, confirment ce triste bilan suite aux conflits : « Jamais rien n'a été si ruiné [...] tous les villages étant brûlés, les habitants morts et la campagne telle déshabité, qu'elle ressemblait plutôt à un désert qu'à un pays qui eût jamais été peuplé. »⁸⁰. La somme de ces événements néfastes a comme conséquences la destruction de l'infrastructure économique et une baisse considérable de la démographie. De nombreux villages comme celui de Bouhans-les-Lure sont restés inhabités jusqu'à vingt ans après la fin du conflit⁸¹. Le repeuplement se fait difficilement comme l'indiquent les registres paroissiaux des villes. À Pontarlier, par exemple, à la paroisse de Sainte-Bénigne, on ne baptise plus beaucoup d'enfants entre 1640 et 1660. D'une soixantaine d'enfants baptisés par année avant la guerre on arrive à des chiffres jusqu'à six fois plus bas⁸². Cette situation de paralysie entraîne entre autre un ralentissement voire un arrêt brusque et complet de la production architecturale et artistique en Franche-Comté. De plus, de nombreux architectes quittent leurs terres et se réfugient dans des régions voisines comme la Savoie, d'autres disparaissent ou meurent, victimes de la guerre ou de la peste. Parmi eux, se trouve l'architecte Jacques de Rupt, actif au début du XVII^e siècle à Dole, ancienne capitale comtoise, dont nous perdons la trace après le premier tiers du siècle⁸³. Citons aussi Louis Maire et Louis Prévost qui perdent la vie durant le siège de la ville en 1636⁸⁴.

⁷⁷ J.-F. Solnon, *op. cit.*, p. 264.

⁷⁸ Gérard Louis, *La guerre de Dix Ans : 1634-1644*, Paris, 1998, p. 330.

⁷⁹ J.-F. Solnon, *op. cit.*, p. 261.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Id.*, p. 282.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ C. Roussel « Les religieux architectes en Franche-Comté au XVII^e siècle », in M. Chatenet et C. Mignot (dir.), *L'architecture religieuse européenne au temps des réformes: héritage de la Renaissance et nouvelles problématiques*, Paris, 2009, p. 37.

⁸⁴ C. Roussel, in M. Chatenet, C. Mignot (dir.), *op. cit.*, p. 37.

ou encore François Cuenot⁸⁵, originaire de Béliou dans le Doubs, réfugié en Savoie et qui travaille au service de la cour piémontaise, auprès de laquelle il connaît un grand succès.

À peine remise de toutes ces souffrances, la Franche-Comté alors ruinée, et vidée de ses habitants, s'apprête à subir une nouvelle épreuve. Après Henri IV et Richelieu, c'est au tour de Louis XIV de tenter l'annexion de la région.

I-6 La conquête de Louis XIV (1668-1674)

À la fin du deuxième tiers du XVII^e, la province toujours sous l'autorité espagnole pense pouvoir jouir à nouveau de son autonomie et de sa neutralité. Or, en 1663, suite à l'invasion des Pays-Bas par la France, l'Espagne déclare la guerre à Louis XIV. La Comté qui n'a plus d'argent ne peut s'attacher les services de mercenaires suisses indispensables à sa défense⁸⁶. Dans le même temps, Louvois ministre de Louis XIV négocie sournoisement une fausse reconduction de la neutralité des deux Bourgognes. Ce stratagème a pour but de rassurer les Comtois alors que Condé finalise les derniers préparatifs d'invasion⁸⁷. Le 4 février 1668, l'armée française débute sa conquête. Le 7 février Besançon est prise, le 13 le fort de Joux, près de Pontarlier se rend, Dole la capitale capitule le 14. L'armée française prend la région en quelques jours. Cette première conquête éclair est suivie du traité d'Aix-la-Chapelle signé la même année. La Comté est rendue à l'Espagne. Mais avant de partir les armées françaises ont ruiné les châteaux, démantelé les remparts, vidé les arsenaux. Le peuple jugeant indigne le peu de résistance des notables se révolte, pille et parfois tue. La menace française est toujours présente et Charles II qui souhaite conserver ses terres durcit son attitude envers les Comtois. Entre 1668 et 1674, les villes étaient dans l'obligation de verser de lourds impôts afin d'entretenir les troupes placées par les espagnols, de financer la construction ou la réparation des remparts, ce qui entraîna de nouveaux troubles⁸⁸. Cette première tentative de Louis XIV n'est que l'amorce de la seconde conquête. En effet, en février 1674, l'armée du roi guidée par le duc de Navailles revient à la charge. En une semaine elle occupe presque tout le baillage d'Amont, la cité de Gray tombe le 28 février. Le conflit

⁸⁵ 1610-1686.

⁸⁶ R. Fiétier (dir.), *op. cit.*, p. 233.

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ *Id.*, pp. 234-235.

s'étend sur plusieurs mois. Certaines villes comme Besançon résistent mieux. La région est une fois encore plongée dans une période de troubles. Des actes horribles, rappelant la Guerre de Dix Ans, sont commis de la part des deux camps, comme à Arcey dans le Doubs, où les soldats français enferment et brûlent dans le clocher de leur propre église 123 habitants. Au mois de juillet, le conflit se termine et l'annexion est un succès. Ainsi, la Franche-Comté est intégrée au Royaume de France. Cette situation est officialisée quatre ans après avec la signature du traité de Nimègue en 1678⁸⁹

À la fin du XVII^e siècle, la Franche-Comté est rattachée à la France. Nous l'avons vu, la conquête s'est faite en deux temps, l'alerte de 1668 n'étant que les prémices de l'action définitive menée par Louis XIV en 1674. Après ce siècle de crise, se concluant par l'annexion de la région, la paix s'installe et les Comtois reprennent, petit à petit, le cours normal de leurs vies. Louis XIV et ses ministres entreprennent alors la réorganisation de ce nouveau territoire. Dole l'ancienne capitale est remplacée par Besançon où l'Intendant et le Gouverneur résident. Le roi charge Vauban de construire une ceinture défensive afin de protéger la cité. Cette citadelle, aujourd'hui patrimoine de l'UNESCO, abrite à cette époque de nombreux régiments mis en garnison. Elle fait partie de l'impressionnant réseau de fortifications construit par l'ingénieur du souverain.

Cette nouvelle organisation a pour conséquence le transfert, de l'ancienne capitale à la nouvelle, du Parlement en 1676, puis de l'Université en 1691. De surcroît, un nouveau baillage, celui de Besançon, est créé en 1676 (voir Figure n°3). L'Intendant afin de contrôler efficacement la région place de nombreux subdélégués dans les différents baillages. Dès lors, les Comtois se tournent vers ces différents acteurs pour régler leurs différends⁹⁰.

La monarchie introduit progressivement une fiscalité nouvelle et ses lois. En 1679, l'ordonnance criminelle, en 1684, l'ordonnance civile ou encore l'ordonnance des eaux-et-forêts, en 1694⁹¹. Cette dernière comprend la nomination des contrôleurs de la maîtrise des eaux et des forêts et d'experts dans le domaine de l'architecture, et entraîne la disparition des sculpteurs-architectes tel que Galezot à propos duquel nous reviendrons. De plus en plus, ces figures nommées par les représentants de la monarchie prennent en main les devis et les travaux. Par exemple, Jean-Charles Colombot occupe cette fonction

⁸⁹ R. Fiétier (dir.), *op. cit.*, pp. 235-238.

⁹⁰ *Id.*, pp. 240-241.

⁹¹ *Id.*, p. 242.

d'architecte en titre depuis la moitié du XVIII^e siècle. À la fin du troisième quart du siècle, il partage cette tâche avec Anatoile Amoudru⁹².

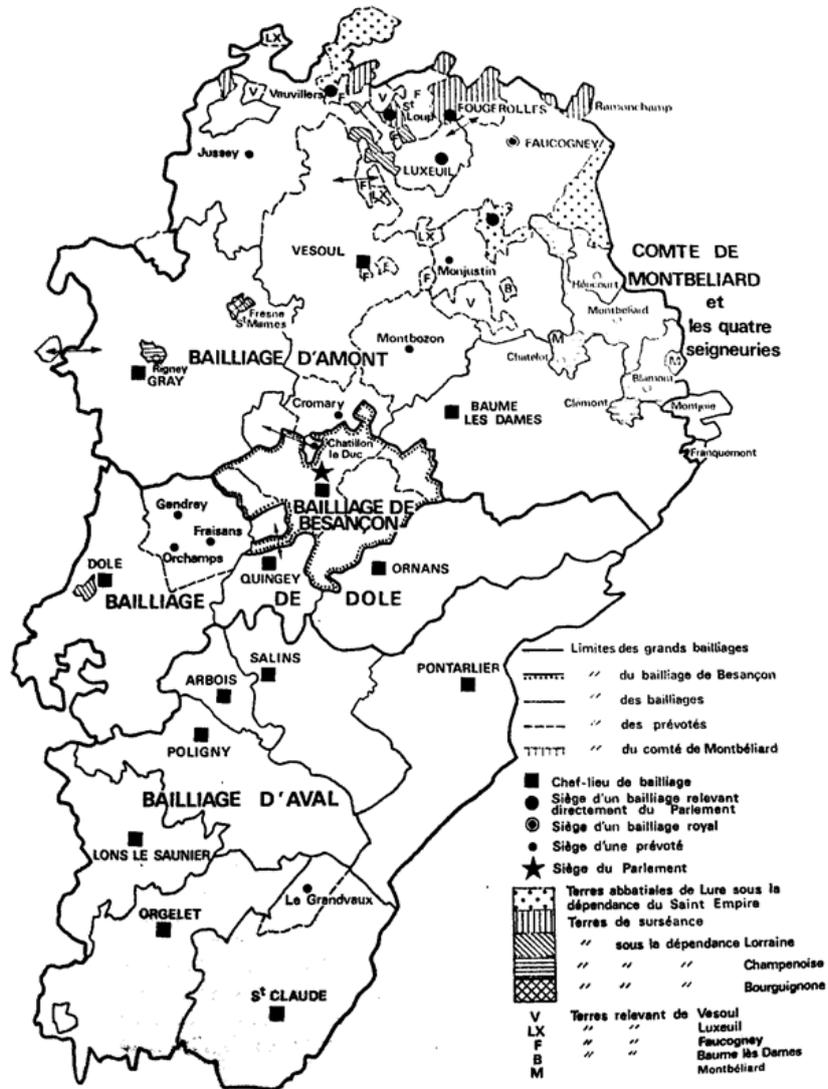


Figure 3 : Organisation judiciaire et administrative de la Franche-Comté à la fin du XVII^e siècle (après la Conquête)⁹³.

⁹² J.-L. Langrognet, *L'œuvre de l'architecte dolois Anatoile Amoudru (1739-1812)*, Lons-le-Saunier, 1990.

J.-L. Langrognet, *Anatoile Amoudru (1739-1812) architecte ou Les bois devenus pierres*, Dole, 2013.

⁹³ Source : J.-F. Solnon, *op. cit.*

Chapitre II : Le diocèse de Besançon et l'action des archevêques entre la fin du XVI^e siècle et la première moitié du XVIII^e siècle

Nous avons évoqué et fait le point sur la situation économique de la Franche-Comté après toutes ces épreuves. Il est maintenant nécessaire de faire un bilan de l'état moral et matériel dans lequel se trouve le très vaste diocèse de Besançon. Notre travail se base sur les recherches que des historiens comme Patricia Subirade ont menées à propos des archevêques comtois, leur politique et son application. D'abord nous parlerons de Ferdinand de Rye dont l'épiscopat marque le début de l'application des réformes tridentines. Il occupe cette fonction jusqu'au début de la Guerre de Dix Ans, événement qui est un véritable coup d'arrêt à cette politique. Ensuite nous mentionnerons les efforts entrepris par les archevêques qui lui succèdent, notamment Claude d'Achey puis les de Grammont, entre le deuxième tiers du XVII^e siècle et la première moitié du XVIII^e siècle. Face aux crises qui affectent cette époque, l'Église aussi doit panser ses blessures et réfléchir à sa reconstruction matérielle et spirituelle. Or, nous l'avons souligné, les édifices notamment dans les campagnes sont dans un état lamentable et ils ont besoin d'être reconstruits, réparés et meublés. Plusieurs témoignages des archevêques ou du clergé l'indiquent, notamment les très précieuses visites.

Visite d'Antoine-Pierre de Grammont le 12 avril 1665 :

Il y avait à Baume, avant les guerres, une autre église paroissiale sous l'invocation de saint Sulpice. Elle a été détruite dans ces temps malheureux, et comme on n'avait pas de ressources nécessaires pour la rebâtir [...] le peuple de cette paroisse s'est uni au peuple de Saint-Martin pour la reconstruction de l'église actuelle [...] dédiée à saint Martin. Dans les malheurs des guerres précédents, cette église a été complètement détruite ; mais depuis quelques années les habitants l'ont rebâtie de nouveau, et d'une manière élégante. Ils l'ont dotée du mobilier et des ornements nécessaires [...] Cependant, grâce à la piété d'un bon nombre d'habitants de la ville, on a érigé dans le lieu où s'élevait l'église de Saint-Sulpice, une chapelle dédiée à la Sainte Croix⁹⁴.

⁹⁴ J. Morey, *Le diocèse de Besançon au dix-septième siècle. Visite pastorale d'Antoine Pierre de Grammont (1665-1668)*, Besançon, 1869, pp. 14-15.

Visite d'Antoine-Pierre de Grammont le 6 mai 1665 :

Après avoir passé quatre jours à Villersexel, nous nous sommes dirigés vers Montbozon. L'église paroissiale [...] est en ruine et inhabitable. Le maître-autel a été brisé par la chute de la voûte du chœur ; il se trouve ainsi exécré [...]. On fait cependant les offices paroissiaux dans la nef de cette église en ruines⁹⁵.

Visite d'Antoine-Pierre de Grammont dans le baillage d'Aval en mai 1667 :

Arlay, où les cérémonies se font dans l'église du bourg inférieur, parce que l'édifice paroissial, qui est au bourg supérieur, se trouve inabordable et ruinée. [...] à Bletterans la nef de l'église est renversée, le chœur seul reste debout. [...] Cinq jours suffisent à visiter les paroisses qui entourent Arlay. On y trouve des ruines plus qu'en tout endroit [...] Le 9 mai, on arrive à Chaussin [...] Deux chapelles attenantes à la nef sont détruites ; on n'en peut connaître ni les saints titulaires ni les collateurs⁹⁶.

Les communautés à l'inverse des ordres religieux ont totalement abandonné l'élévation ou la décoration de leurs lieux de culte : « les calamités de l'époque n'ont point permis de les réparer plus tôt ». De plus, les paroisses sont souvent désertes, le clergé et les fidèles sont beaucoup moins nombreux puisque la population a été décimée ou s'est enfuie comme le souligne ce témoignage : « la plupart des habitants [sont] contraints d'abandonner leurs maisons et leurs familles, vagabonds et fugitifs s'en allant mendiant par le monde »⁹⁷. Tout cela a désorganisé la vie spirituelle de la région et porté préjudice à l'action de reconquête catholique et à l'application des décrets du concile de Trente. Il apparaît donc obligatoire aux yeux des prélats de l'Église d'agir rapidement et de poursuivre l'œuvre des archevêques précédents. Cette nécessité d'action est motivée par plusieurs éléments importants qu'il est indispensable de prendre en compte. Tout d'abord, la position géographique de la Franche-Comté. En effet, la région partage ses frontières avec plusieurs églises réformées : la Suisse calviniste et au nord les terres luthériennes. Dans ce bastion du catholicisme, l'Église veut se réaffirmer notamment à travers l'art qui est, nous le savons, un des moyens dont elle dispose. Cela passe par la

⁹⁵ J. Morey, *op. cit.*, p 19.

⁹⁶ *Id.*, p. 30.

⁹⁷ J.-F. Solnon, *op. cit.*, p. 272.

reconstruction des édifices, leur décoration et leur entretien. De plus, l'Église a la volonté ferme de lutter contre les idées nouvelles qui se diffusent comme le Jansénisme condamné dès 1653. Elle s'attèle donc à la mise en place des réformes très tôt entreprises par ses prédécesseurs suite au Concile de Trente mais interrompues par les conflits. Le diocèse, de par sa situation géographique, est depuis longtemps tourné vers Rome et reste ultramontain malgré les efforts du gouvernement français. Cet attachement au Saint-Siège est fortement perceptible, puisque comme le souligne P. Subirade, très rapidement, dès 1571 : « la Franche-Comté va diffuser les décrets du Concile de Trente et obéir à ses prescriptions. On préconise une attention particulière à la surveillance des images mal peintes, laides et on préconise le retrait ou la destruction de ces dernières. Cette démarche est le signe que dans le discours épiscopal bisontin se trouve une volonté précoce de répression iconographique. »⁹⁸

En outre, le clergé comtois fait preuve d'une certaine méfiance à l'égard de la France après l'annexion. En effet, la province ne voit pas d'un bon œil son nouveau maître qui tolère encore le protestantisme. Pour les Francs-Comtois la défense de la foi catholique est un devoir très important à ne surtout pas négliger⁹⁹. Ce très fort ancrage de la religion catholique en Franche-Comté est confirmé par l'Article II de la capitulation de 1668, dont voici un extrait : « La religion catholique apostolique et romaine sera conservée et maintenue dans la Franche-Comté, sans qu'aucune hérésie, secte ou liberté de conscience y jouissent être exercées, permises ou tolérées [...] »¹⁰⁰. Les études concernant le diocèse montrent que jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, les crises religieuses secouant le royaume ne rencontrent aucun écho dans la province. Ce particularisme religieux demeure et il est défendu avec ferveur et ce malgré les efforts de la monarchie. En effet, après 1717, deux archevêques étrangers à la Comté sont imposés. Il s'agit de René de Mornay du Plessis-Montchevreuil¹⁰¹ puis Honoré de Grimaldi, fils du prince de Monaco¹⁰². On pense ainsi favoriser l'influence religieuse française, or c'est un échec. Après cette tentative infructueuse, Honoré de Grimaldi s'est notamment fâché avec les autochtones, vont être élus François de Blisterwick de Moncley¹⁰³, ancien Vicaire Général du diocèse puis Antoine-Pierre II de Grammont¹⁰⁴, le neveu de François-Joseph,

⁹⁸ P. Subirade, *op. cit.*, p. 273.

⁹⁹ *Id.*, p. 140.

¹⁰⁰ R. Fiétier (dir.), *op. cit.*, pp. 294-295.

¹⁰¹ Archevêque de 1717 à 1721.

¹⁰² Archevêque de 1723 à 1731.

¹⁰³ Archevêque de 1732 à 1734.

¹⁰⁴ Archevêque de 1735 à 1754.

tous deux issus du clergé local. Ce dernier, malgré plusieurs années d'étude à Paris, défend le particularisme comtois et la pureté de la foi catholique. La peur du Jansénisme et du Gallicanisme incite l'archevêque de Grammont à n'accepter comme séminaristes ou comme prêtres que ceux qui ont étudié dans le diocèse. En se fermant ainsi à l'extérieur, il diminue les risques d'entrée d'orthodoxie. La région vit comme dans le passé, enfermée sur elle-même. Il faut attendre la seconde moitié du XVIII^e siècle pour qu'apparaissent les premiers archevêques gallicans. Il s'agit d'Antoine-Clériade de Choiseul¹⁰⁵ et de Raymond de Durfort¹⁰⁶. Ils entrent en scène après la mort du troisième membre de la famille de Grammont en 1754¹⁰⁷. Cependant, les limites de l'influence française se sentent encore dans la seconde moitié du XVIII^e. En effet, en 1764, le parlement de Besançon s'oppose à l'expulsion des Jésuites¹⁰⁸. Cet enracinement et ce conservatisme expliquent probablement certaines particularités de l'art religieux dans les campagnes et l'attachement à des formes baroques anciennes jusque dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Nous allons maintenant évoquer rapidement l'action des archevêques entre la fin du XVI^e siècle et le premier quart du XVIII^e siècle. Pour les prélats élus pendant les périodes de troubles la tâche va être ardue. Ils doivent relever et réorganiser le diocèse. Nous rappellerons brièvement l'action de Ferdinand de Rye, celle de Claude d'Achey archevêque de 1636 à 1654. Puis celle d'Antoine Pierre de Grammont et de son neveu François-Joseph qui lui succède en 1698.

II-1 Ferdinand de Rye et les réformes du Concile de Trente

Ferdinand de Rye est nommé archevêque de Besançon en 1586 par le pape Sixte Quint. Avec cette nomination démarre le temps des réformes en Franche-Comté¹⁰⁹. En effet, pendant près d'une cinquantaine d'années, il veille à l'application des réformes tridentines. Suivant les prescriptions du concile, il remet de l'ordre dans son clergé et soumet les nouvelles nominations à un contrôle strict. Afin de rendre efficace son action, il a recours aux synodes diocésains encouragés par le Concile de Trente. Après chaque

¹⁰⁵ Archevêque de 1754 à 1774.

¹⁰⁶ Archevêque de 1774-1792.

¹⁰⁷ P. Subirade, *op. cit.*, 2005, p. 144.

¹⁰⁸ *Id.*, p. 145.

¹⁰⁹ J.-F. Solnon, *op. cit.*, p. 226.

session les doyens qui ont été convoqués réunissent les curés et les informent des nouvelles décisions. Ils jouent le rôle de relais entre l'archevêque et son clergé¹¹⁰. Au début du XVII^e siècle, il confie à ses collaborateurs la tâche d'effectuer des visites dans son diocèse. Ainsi, ces derniers en 1603 puis de 1614 à 1616 parcourent la région et un tiers du diocèse est concerné¹¹¹. Ferdinand comme ses successeurs est très attaché à l'état du lieu de culte, à son respect, à la discipline des paroissiens qu'il encourage à la fréquentation des offices. En 1589, il fait imprimer 3000 missels et oblige chaque curé dans acheter un exemplaire. Preuve de sa volonté de les diffuser, il en baisse le coût car « les simples prêtres tardent à l'acheter vu son haut prix »¹¹². Ces ouvrages, dont plusieurs exemplaires des différentes éditions sont conservés à la Bibliothèque Municipale de Besançon, sont utilisés également comme des livres de modèles. En effet, comme nous le verrons lorsque nous aborderons la question de l'iconographie dans l'œuvre des Marca, les curés de campagne ou les membres des ordres demandent que les sculptures ou les peintures soient réalisées d'après les images contenues dans les missels. La décence des images conformément aux directives tridentines est un sujet auquel il porte beaucoup d'intérêt. Que ce soit pour les images fixes placées dans les lieux de culte ou les images volantes diffusées par le colportage, comme l'indique P. Subirade dans l'article « Le Verbe et l'Image. L'Église de Besançon et les images du XVI^e au XVIII^e siècle »¹¹³. Antoine-Pierre publie d'ailleurs un statut à ce sujet en 1603 et y évoque la décence des images :

Il faut notamment posséder ou conserver dans les églises autant d'images que l'on veut du Christ, de la Vierge mère de Dieu et des autres saints, et il faut leur accorder un honneur dû aux prototypes auxquels elles ressemblent, que personne à moins d'être un impie n'ose le nier ; qu'elles ne soient pas cependant peintes ou érigées avec une grâce lascive ou bien avec quelque difformité, adhérant aux décrets du concile de Trente, nous l'interdisons absolument, et nous recommandons que l'on détruise complètement les images peintes, érigées ou sculptées ainsi¹¹⁴.

¹¹⁰ J.-F. Solnon, *op. cit.*, p. 227.

¹¹¹ *Id.*, p.228.

¹¹² *Id.*, p.229.

¹¹³ P. Subirade, « Le Verbe et l'Image. L'Église de Besançon et les images du XVI^e au XVIII^e siècle », in N. Pierrot (dir.), *Hypothèses*, Paris, 2001, pp. 125-138.

¹¹⁴ P. Subirade, in N. Pierrot (dir.), *op. cit.*, 2001, pp. 125-138.

Ferdinand de Rye dans son élan réformateur se penche également sur la question du mobilier. En 1600, il édite un statut à propos du tabernacle, une des pièces les plus importantes du mobilier depuis la fin du Concile :

Le tabernacle dans lequel on conserve le très saint Sacrement est, extérieurement, doré dans son entier ou du moins en grande partie, les parties restantes étant peintes de façon décente ; il pourra être placé au milieu du maître-autel et à un endroit qui attire les regards, dans la mesure où ce sera approprié dans chaque église ; qu'il soit établi convenablement et solidement de sorte qu'il ne faille graver l'autel pour retirer et replacer le sacrement de l'Eucharistie ; à l'intérieur, d'autre part, il est décoré de façon décente et qu'il demeure vide, sans les reliques, l'huile sacrée et tous les autres objets, à l'exception du récipient où l'on conserve le saint sacrement¹¹⁵.

Les historiens ont montré que l'épiscopat de Ferdinand de Rye est favorable à l'implantation des ordres religieux dans le diocèse. Ainsi, les Pères de la Compagnie de Jésus s'installent à Besançon en 1597 puis à Vesoul en 1610. Les Capucins dont la vie austère, l'action et les prêches sont très appréciés fondent de nombreux couvents. La réforme de Saint-Vanne est introduite à Saint-Vincent, l'abbaye bénédictine de Besançon et se diffuse dans la province¹¹⁶. Entre la fin du XVI^e siècle et la Conquête de 1674, 90 couvents, dont les deux tiers avant la Guerre de Dix Ans, sont créés par les Minimes, les Ursulines, les Tiercelines, les Annonciades ou encore les Carmélites. La région est atteinte par une véritable « ferveur monastique », pour reprendre en partie les termes de J.F. Solnon, comparable à celles que connaissent la France et les Pays-Bas à cette époque. Toutes ces fondations apparaissent suite à des initiatives locales, grâce à la volonté de riches protecteurs qui achètent des maisons ou des terrains et font des dons¹¹⁷. Près des frontières avec des terres ralliées aux réformés, l'implantation des ordres permet de

¹¹⁵ Traduction extraite de P. Subirade, *op. cit.*, 2005, p. 275. Le document en question est conservé à la B.M.B. sous la cote 235.866, réserve comtoise : *Statua seu decreta synodalia Bisuntinae diocesis publicata ab anno 1480 ad annum 1680*, Besançon, Rigoine, « Titulus XXVI De Ecclesiis, Altaribus et Coemeteriis, Statutum V De decentia tabernaculi SS Sacramenti » (« De la décence du tabernacle du saint et sacré sacrement »).

« Tabernaculum in quo sanctissimum Sacromentum conservatur, fit totum extrinsecus, aut saltem magna ex parte inauratum reliquis partibus decenter pictis : in majoris Altaris medio conspicuoque loco, in quantum commodè in una quaque Ecclesia fieri poterit, ita aptè et firmiter collocetur, ut ad extrahendum reponendumque Eucharistiae Sacramentum, Altare ascendere non oporteat, intrinsecus autem decenter ornatum, et Reliquiis, sacri Olei, aliisque rebus omnibus, praeter vas in quo asservetur, vacuum remaneat ».

¹¹⁶ P. Subirade, *op. cit.*, 2005, pp. 230-231.

¹¹⁷ Le passage de son ouvrage abondant ce sujet s'intitule « Une incomparable ferveur monastique » et est inscrit dans le chapitre « Une terre de fidélité », in J.-F. Solnon, *op. cit.*, pp. 233-239.

préserver les habitants de l'influence protestante. Il faut attendre la fin du premier tiers du XVII^e siècle pour que les autorités s'élèvent contre ces créations de plus en plus nombreuses car elles posent des problèmes économiques divers¹¹⁸. Ferdinand de Rye meurt en 1636, année du début du conflit sans avoir rechigné à organiser avec Jean Boyvin et le Parlement la défense de la capitale assiégée à la tête de 3800 hommes¹¹⁹.

II-2 Claude d'Achey (1636-1654)

En raison des graves troubles qui s'accumulent, la tâche s'annonce donc difficile pour les archevêques qui vont se succéder. Parmi eux, Claude d'Achey élu en 1637¹²⁰ applique une politique visant à redresser la situation malgré cette période de conflits. Il poursuit l'œuvre de son prédécesseur qui a en partie été remise en question par les événements. Durant l'importante fonction qu'il occupe jusqu'à sa mort, en 1654, il réside constamment dans son diocèse. Il instaure une nouvelle discipline en imposant des règles strictes au clergé. Les prêtres sont tenus de toujours porter l'habit, ils doivent montrer le bon exemple, les messes doivent être célébrées à heure fixe, chaque dimanche et chaque jour de fête. Il impose que les linges et les vases sacrés soient conservés dans la plus grande propreté. Les hosties consacrées doivent être renouvelées tous les mois¹²¹. Afin de lutter contre l'ignorance chaque prêtre doit être examiné et approuvé tandis que le peuple doit être instruit grâce au catéchisme dominical¹²². Claude d'Achey est attentif aux moindres détails et il fait relever les croix le long des chemins publics, par exemple. En 1653 il travaille lui-même à la nouvelle édition du *Bréviaire*¹²³. Il adopte les bulles des papes Urbain VIII et Innocent X notamment celles attaquant la doctrine de Jansénius. Il utilise la censure et condamne des ouvrages comme ceux de M. Arnauld et de l'abbé de Saint-Cyran¹²⁴. Il interdit aux Comtois qui se sont rendus en Suisse pendant la guerre de continuer de discuter au sujet du Protestantisme comme ils ont pris l'habitude de le faire, là-bas. Après sa mort, deux archevêques Charles-Emmanuel de Gorrevod¹²⁵ et Jean-

¹¹⁸ J.-F. Solnon, *op. cit.*, p. 237

¹¹⁹ M. Gresset, J.-M. Debard, J.-F. Solnon *et al.*, *op. cit.*, p.219

¹²⁰ J.-F.-N. Richard, *Histoire des diocèses de Besançon et de Saint-Claude*, Besançon, tome I, 1847, p. 321.

¹²¹ *Id.*, p. 322.

¹²² *Id.*, p. 323.

¹²³ *Id.*, p. 324.

¹²⁴ *Id.*, p. 325.

¹²⁵ Archevêque de 1654 à 1659.

Jacques Fauche¹²⁶ se succèdent très rapidement entre 1654 et 1662. Il faut attendre l'élection de Pierre Antoine 1^{er} de Grammont, en 1662, pour que le diocèse retrouve une figure active.

II-3 Antoine-Pierre de Grammont

Antoine-Pierre de Grammont tente de rapidement mettre en place sa politique réformatrice. Cependant, il faut attendre l'amélioration de la situation économique et l'instauration de la paix pour que son entreprise soit pleinement efficace, nous entrons alors dans l'avant dernière décennie du siècle. Au moment de sa prise de fonction, et ce malgré la politique de Claude d'Achey, la situation dans le diocèse est encore difficile. De nombreux pauvres se retrouvent sans asile et les malades sans secours. Le clergé est encore bien souvent ignorant et mal organisé. Or, cette situation ne décourage pas le nouvel archevêque qui a plusieurs projets à l'esprit. Son action très vaste a pour but l'établissement de missions diocésaines, la visite générale de son diocèse ou le rétablissement des synodes diocésains¹²⁷ ainsi qu'une réforme des mœurs et des aptitudes du clergé¹²⁸. Il interdit à ce dernier la chasse, la fréquentation des spectacles, des jeux publics ou le commerce du vin¹²⁹. Il attache beaucoup d'importance aux visites encouragées par le Concile, il veille à l'état matériel des églises ainsi qu'à la décence du mobilier. Le 8 juillet lors de son passage à Vuillafans, il fait disparaître plusieurs autels pollués et ornés d'une manière ridicule¹³⁰. Il favorise les missionnaires comme ceux de Beaupré¹³¹ ainsi que l'action des curés. Sa présence sur le terrain est accompagnée de publications, notamment une compilation de statuts synodaux édictés pendant deux siècles par ses prédécesseurs sous le titre : *Statuta seu decreta synodalia Bisuntinae*

¹²⁶ Archevêque de 1659 à 1662.

¹²⁷ J.-F.-N. Richard, *op. cit.*, p. 347.

¹²⁸ *Id.*, p. 352.

¹²⁹ *Id.*, p. 351.

¹³⁰ J. Morey, *op. cit.*, p. 20.

¹³¹ Antoine-Pierre 1^{er} de Grammont établit en 1682 dans sa résidence de Beaupré, située dans le doyenné de Sexte, à proximité de Besançon, des prêtres missionnaires, qui depuis 1676 avaient commencé à instruire la population du diocèse. Les missionnaires s'établissent dans une paroisse centrale à partir de laquelle ils rayonnent à pied ou à cheval. Un des objectifs de ces missions leur est rappelé par François Joseph de Grammont : « ils s'informeront de l'état du linge et des ornements de l'église, ils visiteront les baptistaires, les cimetières et tout ce qui se rapporte à la décence du culte. Ils remarqueront sur toutes ces choses tout ce qu'ils jugeront devoir nous être rapporté. », in J.B. Bergier, *L'histoire de la communauté des prêtres missionnaires de Beaupré et des missions faites en Franche-Comté depuis 1676 jusqu'en 1850*, Besançon, 1853, p.47.

diocesis publicata ab anno 1480 ad annum 1680, qu'il complète d'une série de statuts édités entre 1686 et 1696. Son neveu, François Joseph de Grammont a complété cette œuvre en publiant une nouvelle édition en 1707 : *Statua seu decreta synodalia Bisuntinae diocesis publicata ab anno 1480 ad annum 1707*.

II-4 Les archevêques veillent à la reconstruction.

Parmi les questions qui tiennent à cœur à l'archevêque Antoine Pierre de Grammont se trouve celle du maintien en bon état des édifices, car d'après lui, les peuples :

[...] ressentent beaucoup plus de dévotion, et fréquentent bien plus volontiers leurs églises, lorsqu'ils les voyent décentement et somptueusement ornées, car étant grossiers comme ils sont la plupart, ce n'est, dit saint Bernard, que par la pompe extérieure qu'ils peuvent s'élever à la considération des choses spirituelles.

À partir de 1665, trois ans après son élection, il commence la visite générale de son diocèse. Cependant, il doit l'interrompre en raison de la menace française. À la suite de ses visites ou de celles de ses représentants un bilan de l'état des édifices de culte est dressé. Nous connaissons aujourd'hui une partie des rapports établis par l'archevêque. Ils ont été publiés dans l'ouvrage de l'abbé Joseph Morey intitulé *Le diocèse de Besançon au dix-septième siècle. Visite pastorale d'Antoine Pierre de Grammont (1665-1668)*¹³². Ils nous permettent de comprendre la démarche de l'archevêque puisque ce dernier explique de quelle façon il procède. Lors de la visite de l'église Saint-Martin de Baumeles-Dames, il déclare :

Nous sommes allés d'abord à l'église paroissiale, dans laquelle nous avons fait les actes pontificaux [...]. Ensuite nous avons visité la très sainte eucharistie, les vases des saintes onctions, les fonts baptismaux et chacun des autels »¹³³. Pour chaque visite l'opération est la même comme il l'explique « qu'il suffise de dire ici que nous avons procédé partout de la même sorte [...] Que cela soit dit aussi pour les églises qui auront été visitées par les

¹³² J. Morey, *op. cit.*, p. 14.

¹³³ *Ibidem*.

procureurs, à qui nous avons confié ce soin. Ils n'ont rien omis d'essentiel, et se sont rendu compte de tout [...] ¹³⁴.

Suite à une visite, il donne ses directives : « Nous avons décrété les réparations qu'il fallait faire aux églises, aux chapelles et à leurs autels » ¹³⁵. Une autre indication de l'état très mauvais dans lequel se trouve bon nombre d'édifices est le statut du livre XXVII, datant de 1682, intitulé *Capellarum restauratio et ornatus parecipitur, nec non officiorum in iis fundatorum celebratio* et qui porte sur les réparations et la décoration des chapelles :

Nous apprenons par un rapport de nos doyens ruraux que la plupart des chapelles et autels dans ce diocèse restent sans culte ni ornement ; bien plus elles tombent en ruines ; c'est pourquoi nous ordonnons aux chapelains et à tous les autres à qui incombe la charge de les décorer et réparer, de remettre en l'état, comme il se doit, les autels et les chapelles de cette sorte, pour la fin de la présente année, toute licence ayant maintenu un état contraire cessant après cette date, de façon à ce que les prêtres des paroisses obéissent scrupuleusement au statut de l'année précédente édité à ce sujet ¹³⁶.

Antoine Pierre 1^{er} de Grammont, parfois surnommé le « Borromée de la Franche-Comté » a ouvert la voie de la réforme au siècle précédent. À partir des années 1680, son entreprise est à l'origine de nombreuses constructions de retables et d'églises. D'ailleurs, il ne manque pas de rappeler dans ses *Relationes dioecesanae* qu'il a été un grand bâtisseur : « les églises paroissiales et collégiales de la cité de Besançon, Sainte Marie Madeleine, Saint Pierre, Saint Jean Baptiste, Saint Maurice, menaçaient ruine par vétusté ; elles ont été réparées et ornées » ¹³⁷. Preuve de sa volonté de maintenir les édifices de culte en bon état, il impose de ne pas « travailler les jours de dimanches et de

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ J. Morey, *op. cit.*, p. 16.

¹³⁶

Ex Decanorum nostrorum Ruralium relatione comperimus quamplurimas Capelleas et Altaria inhae Diocesi, sine cultu & ornatu remanere, imo' etiam in ruinam vergere ; Idèò praecipimus Capellanis aliisque omnibus, quibus illa decorandi, & reparandi onu incumbit, hujusmodi Capellas et Altaria in debitum Statum intra finem praesentis anni reponere, atque in iis Officia fundata diligenter per se vel alios sacerdotes persolvere, quâvis licentiâ in contrarium obtentâ post illud tempus cessante. Ordinantes Parochis ut Statuto superiori anno hac de re edito, diligenter pareant

Traduction extraite P. Subirade, *op. cit.*, 2005, p. 299.

¹³⁷ P. Subirade, *op. cit.*, 2005, p. 299.

fêtes, si ce n'est pour récolter les fruits de la terre qui seraient en danger de se perdre ou pour rétablir les édifices, les églises et les cimetières ruinés pendant la guerre ». ¹³⁸ Son neveu nommé au même poste à la mort de son oncle poursuit cette politique de réforme. Il publie également des statuts anciens accompagnés de nouvelles dispositions. Il s'agit de l'édition de 1707 *Statuta seu decreta...* citée précédemment. Plusieurs questions y sont abordées. Le titre XXVI traite du culte des saints, des images et des reliques, le titre XXVII s'intitule *Des églises, autels et cimetières*, le titre XXIX *Des fabriques et des confréries au sujet du financement des réparations*¹³⁹. En plein cœur du XVIII^e siècle, un troisième membre de la famille de Grammont est élu archevêque de Besançon. Il s'agit Pierre-Antoine II de Grammont qui occupe cette charge de 1735 à 1754. Ses préoccupations ne s'écartent guère de celles de ses illustres ancêtres et sous son autorité un contrôle strict de l'état matériel du décor des églises est fait¹⁴⁰. Il tente également durant son mandat de reconquérir les âmes des fidèles des Quatre Terres, autrefois seigneuries de la Principauté de Montbéliard, occupées depuis 1697 par les français. L'importance donnée aux ornements se résume dans cette phrase d'Antoine-Pierre II : « attirer ceux qui ne le sont pas encore par la décoration de nos églises, et par la vue édifiante des Images de nos Misteres et des vertus de nos Saints »¹⁴¹.

Nous venons donc, en évoquant les grandes lignes, de voir comment les archevêques et l'ensemble du clergé veillent conformément, aux consignes du concile de Trente, et stimulent les paroisses à réparer et remeubler « décentement » leurs églises ou chapelles sous peine d'interdiction. Or, si la volonté religieuse est un excellent moteur, il ne faut pas oublier que les constructions ne sont possibles que si les communautés disposent de moyens nécessaires. Nous allons maintenant aborder cette phase de construction qui symbolise le renouveau et qui est permis par le retour de la paix et le redressement économique, deux conditions indispensables. Notre propos illustrera les nombreuses élévations, réparations, modifications ou modernisations des édifices privés, laïcs et surtout religieux en ville et dans les campagnes. Puis nous ferons un point sur le renouvellement du mobilier, auquel les Marca participent pleinement durant plusieurs décennies.

¹³⁸ J.-F.-N. Richard, *op. cit.*, p. 347.

¹³⁹ P. Subirade, *op. cit.*, 2005, p. 299.

¹⁴⁰ *Id.*, p. 342.

¹⁴¹ P. Subirade, in N. Pierrot (dir.), *op. cit.*, 2001, pp. 125-138.

II-5 « Une spectaculaire campagne de reconstruction [...] »

La guerre de Conquête est le dernier conflit que la Comté connaît. Dès lors, la situation s'améliore. À partir de 1715, l'économie se redresse et les Comtois ne meurent plus de faim. De 1720 à l'aube de la Révolution, les bonnes années se succèdent. Ainsi, le XVIII^e siècle s'annonce bien différent¹⁴² : « La conjoncture favorable, une telle succession de bonnes années, ont donné aux paysans une prospérité qu'ils avaient oubliée ! Le signe de cette heureuse transformation après les dures réalités du XVII^e siècle est perceptible dans tous les villages de la province. Si celle-ci se couvre d'un « blanc manteau » de nouvelles églises paroissiales et les villes d'un grand nombre d'hôtels particuliers et de maisons moins importantes, les paysans édifièrent d'innombrables maisons, le XVIII^e siècle est le siècle des constructions villageoises »¹⁴³.

La phase qui s'amorce progressivement après le rattachement au royaume de France est qualifiée par certains spécialistes de « renaissance »¹⁴⁴ de la Franche-Comté. La province se repeuple, l'économie se relance. Ainsi, en 1735, la région, dont près de 80% de la population habite à la campagne¹⁴⁵, compte 428 000 habitants ce qui correspond à son peuplement d'avant la guerre de Dix Ans¹⁴⁶. Il s'agit également pour les Comtois d'une phase de reconstruction dont une des conséquences, mais aussi un des symboles, est la reprise de l'activité créatrice de la part des populations urbaines et campagnardes. De la simple maison à l'église du village, les communautés vont tout mettre en œuvre afin d'effacer les marques, encore fraîches, de la désolation. Nous l'avons mentionné précédemment, l'Église à travers la politique de ses archevêques met tout en œuvre afin de se réformer et de toucher l'âme et le cœur d'une population déjà fortement ancrée dans un catholicisme tourné vers Rome. Ainsi, comme nous allons le voir, la construction des édifices de culte prend une part très importante durant cette phase¹⁴⁷. De plus, elle est accompagnée d'un renouvellement du mobilier dont le dynamisme est comparable.

¹⁴² R. Fiétier (dir.), *op. cit.*, p.267.

¹⁴³ *Id.*, p. 270.

¹⁴⁴ I. Mouret, in M. Gresset (dir.), *op. cit.*, p. 96.

¹⁴⁵ *Id.*, p. 7.

¹⁴⁶ R. Fiétier (dir.), *op. cit.*, p.268-270.

¹⁴⁷ « le prélat déclare qu'il a mis tous ses soins à stimuler les peuples et à donner des ordres pour qu'ils fassent les réparations nécessaires, selon leurs forces », in J. Morey, *op. cit.*, p. 30.

II-5.1 Reconstruire les édifices

L'activité est très féconde de la plaine à la montagne, de la ville à la campagne. À cette époque, les exemples de chantiers¹⁴⁸ menés dans la région ne manquent pas. Trois-quarts des édifices ont été construits entre 1678 et 1789¹⁴⁹. En ce qui concerne les lieux de culte, les cas de figure ne sont pas toujours les mêmes et les moyens à la disposition des communautés non plus. Cependant, ils soulignent tous cette volonté et cette nécessité de renouveau. Il existe les travaux de rénovation ou de modernisation. Ils concernent selon les cas une ou plusieurs parties de l'édifice. Ainsi, à Ornans au XVIII^e siècle, on décide de reconstruire la tour-cloché. À Mouthier-Haute-Pierre, les fenêtres gothiques de l'église sont détruites en 1747. À Oye-et-Pallet, un nouveau chœur est élevé en 1712. À Pontarlier, l'église est entièrement reconstruite après l'incendie de 1639. Cependant entre 1739 et 1753 des travaux sont nécessaires pour le toit et la façade latérale. À Chapelle-des-Bois, la chapelle élevée en 1634 est modifiée entre 1733 et 1738. À Bletterans, l'état dans lequel se trouve l'église, que dans sa visite de mai 1667 l'archevêque de Grammont évoque, oblige les habitants à réparer la nef, les bas-côtés et la voûte en plusieurs étapes entre 1706 et 1721. En outre, lorsque le bâtiment est dans un trop mauvais état pour être conservé ou réparé, les habitants se réunissent afin d'obtenir la permission de le démolir et d'en faire construire un nouveau. Cette situation est celle du village de Mouthe dans le premier tiers du XVIII^e siècle. En effet, les habitants en 1728 demandent une nouvelle église afin de remplacer la précédente. Les travaux sont menés par l'architecte Jean-Pierre Galezot. En 1732, l'ancien sanctuaire est démoli. Le chantier s'étend de 1732 à 1742. Ailleurs, dans les campagnes du Doubs de nouvelles églises ou chapelles sont dressées comme à Boujailles vers 1707, à Bonnay entre 1710 et 1715, à Bannans en 1725, à Arc-sous-Cicon vers 1748, où à la Longeville entre 1743 et 1776. En Haute-Saône, les communes de Montagney, Lieucourt, Motey-Besuche, Traves, Tromarey, pour ne citer que celles-ci, se parent d'une nouvelle église. À la fin du siècle, plusieurs chantiers sont encore nécessaires ainsi à Saint-Gorgon-la-Main l'église est construite entre 1782 et 1784. La liste est extrêmement longue et il suffit d'interroger la base de données de

¹⁴⁸ Les dossiers en ligne sur la base de l'Inventaire nous ont permis de retrouver de nombreuses informations à ce sujet. Ils permettent, lorsqu'une étude a été menée, de retracer la chronologie et de mettre en évidence les différentes phases de construction.

¹⁴⁹ P. Subirade, *op. cit.*, 2005, p. 331.

l'Inventaire pour se rendre compte que le phénomène concerne les différents départements. Les seigneurs élèvent ou modernisent des châteaux sur leurs terres.

Les villes ne sont pas en reste et de somptueuses constructions laïques et religieuses voient le jour notamment dans la nouvelle capitale comtoise. René Tournier dans son étude sur l'urbanisme de Besançon déclare que : « les Bisontins du XVIII^e siècle ne cessèrent de vivre au milieu des chantiers de construction »¹⁵⁰. Il est vrai que des édifices fleurissent dans toutes les zones de la ville. À Saint-Jean, suite à l'effondrement du clocher de la cathédrale en 1729, on reconstruit le contre-chœur et la décoration intérieure est projetée par le parisien Germain Boffrand vers 1740. La chapelle Notre-Dame-du-Refuge, dont la façade surmontée d'une coupole rappelle l'église Saint-Agnès-in-Agone de Rome ou la chapelle du Collège des Quatre-Nations à Paris, est construite entre 1739 et 1745 par Nicolas Nicole. Il est également chargé de l'élévation de la nouvelle église de la Madeleine à partir de 1746. Les jésuites dotent, dans le premier quart du siècle, leur église d'un très bel autel accompagné de son retable architecturé mêlant marbres prestigieux, bois et dorure. Cette très élégante construction est encore en place dans l'église Saint-François-Xavier. De nombreux hôtels particuliers sont élevés en ville comme ceux de François-Michel Petit de Marivat en 1732 ou de Joseph Le bas de Clévans en 1739, deux étrangers à la Comté en fonction à Besançon¹⁵¹. Les dignitaires locaux, tel que le parlementaire Claude-Antoine Bocquet de Courbouzon entre 1732 et 1735, élèvent aussi de nouvelles demeures¹⁵². Dans la décennie 1780, les constructions des églises Saint-Pierre et du théâtre de Ledoux sont achevées. Dole l'ancienne capitale se pare également de nouveaux immeubles, d'un hôpital dit de la Charité, de fontaines et les hôtels privés sont modernisés.

Voici donc le bilan général que nous pouvons dresser de cette région alors en pleine effervescence. Nous allons maintenant aborder la question du mobilier et de la décoration des lieux de culte. En effet, nous l'avons signalé, l'élévation de nouveaux bâtiments est presque systématiquement suivie d'un renouvellement du mobilier. Là encore les motivations sont diverses mais bien souvent, l'état lamentable des édifices a entraîné la dégradation du mobilier. Les rapports des visites de l'archevêque nous renseignent à ce sujet. Il exprime sa tristesse lorsqu'il se rend compte que : « [...] le maître-autel a été

¹⁵⁰ R. Tournier, *L'expansion urbaine de Besançon au XVIII^e siècle*, Besançon, 1946, p. 31.

¹⁵¹ C. Roussel, « Entre tradition et modernité : les hôtels à Besançon de 1730 à 1750 », in *In Situ* n°6, 2005, pp. 10-11.

¹⁵² *Id.*, p. 18.

brisé [...] »¹⁵³, que « [...] le couronnement du tabernacle et le baldaquin porté sur des colonnes qui surmontait l'autel ont disparu [...] » ou que « [...] le baptistère n'a pas d'ornement [...] »¹⁵⁴.

II-5.2 Renouveler le mobilier

Comme l'affirme Jean Louis Langrognet la province connaît « une spectaculaire campagne de reconstruction de ses édifices publics et religieux, ainsi que le renouvellement pratiquement complet du mobilier des églises conventuelles et paroissiales »¹⁵⁵. Selon leurs moyens, les communautés procèdent de différentes façons. Parfois, elles utilisent d'abord les fonds dont elles disposent afin de financer les travaux de construction puis se penche sur les dépenses nécessaires pour les retables et autres. Dans certains, cas comme à Fontain, par exemple, la première vente d'une partie du quart de réserve ne permet pas de s'attacher, après les travaux, les services d'un artiste. Ainsi, la communauté est contrainte de formuler une autre demande afin de pouvoir commander le mobilier. Parfois, un entrepreneur peut négocier l'intégralité des travaux, construction et ameublement, et propose donc un devis unique et normalement sans surprise. Nous savons que depuis la réforme tridentine et la réaffirmation du culte de l'Eucharistie, l'accent et les efforts sont tournés vers le maître-autel, son retable et le tabernacle. Les autels et retables latéraux, les fonts baptismaux, les chaires à prêcher ou les confessionnaux sont également considérés avec beaucoup d'attention. Les études consacrées au mobilier des lieux de culte, et notamment les retables, permettent d'avancer quelques chiffres. De plus, les bases de données recensant le patrimoine français sont des outils extrêmement précieux et utiles pour tous chercheurs. Qu'il s'agisse de fiches succinctes ou de dossiers plus complets, les informations fournies s'avèrent toujours utiles. Elles permettent même dans les cas les plus limités de localiser un édifice, une œuvre ou du mobilier et d'avoir accès à une photographie, bien souvent, et des informations comme le millésime ou la période d'exécution, l'exécutant et les matériaux utilisés. Parfois, le bâtiment, le tableau ou le retable en question a fait l'objet d'une étude

¹⁵³ J. Mourey, *op. cit.*, p. 19.

¹⁵⁴ *Id.*, p. 7.

¹⁵⁵ J.-L. Langrognet, « Retables francs-comtois du XVIII^e siècle », in C. Langé et H. Palouzié (dir.), *Regards sur les retables : architecture ou théâtres d'images*, Arles, 2004, pp. 25-34.

plus approfondie ce qui augmente sensiblement la quantité d'éléments exploitables. Assez naturellement, pour cette étude, nous avons eu recours à ces fiches et plus particulièrement à celles en ligne sur la Base Palissy¹⁵⁶. D'une part, afin de recueillir des informations sur les retables comtois ou nationaux. Et d'autre part, dans le but de mettre en avant grâce aux chiffres cette importante vague de renouveau et plus particulièrement celle concernant le mobilier. Pour cela, nous avons compté, d'après les renseignements obtenus après questionnement de cette base, le nombre de retables et de chaires à prêcher réalisés durant la période qui s'étend entre le dernier quart du XVII^e siècle et la Révolution. Cette démarche comme nous le verrons concerne les trois départements actuels du Jura, du Doubs et de la Haute-Saône. Les résultats ont permis de publier le tableau ci-dessous.

¹⁵⁶ « La base du patrimoine Mobilier-Palissy recense le patrimoine mobilier français dans toute sa diversité : meubles et objets religieux, domestiques, scientifiques et industriels.

Elle contient environ 350000 notices, dont près de 90000 sont illustrées. Les notices sont réparties en deux fonds interrogeables séparément ou simultanément. Le premier s'enrichit à mesure des enquêtes de l'Inventaire général du patrimoine culturel sur le terrain (environ 65 000 dossiers d'inventaire complets disponibles en ligne). Le second, constitué à partir des mesures nationales de protection au titre de la loi de 1913 sur les Monuments historiques, est mis à jour annuellement. La base Palissy s'inscrit dans un ensemble cohérent et organisé de cinq bases documentaires (Thésaurus, Mérimée, Mémoire, Archidoc)», d'après base de données Palissy ministère de la Culture et de la Communication - direction de l'Architecture et du Patrimoine.

Départements	Autel, retables majeurs et secondaires (avant le dernier quart du XVII ^e siècle)	Autel, retables majeurs et secondaires (dernier quart du XVII ^e siècle – dernier quart XVIII ^e siècle)	Chaires à prêcher (avant le dernier quart du XVII ^e siècle)	Chaires à prêcher (dernier quart du XVII ^e siècle – dernier quart XVIII ^e siècle)
<i>Doubs</i>	entre 5 et 10	env. 300	entre 10 et 15	env. 150
<i>Haute-Saône</i>	entre 0 et 5	env. 365	entre 0 et 5	env. 200
<i>Jura</i>	entre 15 et 20	env. 100	entre 0 et 5	env. 100

Figure 4 : Quantité d'autels, de retables et de chaires à prêcher construits dans les départements du Doubs, de la Haute-Saône et du Jura, avant et après la conquête française (1678), d'après les fiches en ligne de l'Inventaire.

Avant, de l'analyser, nous devons préciser que les résultats obtenus illustrent notre connaissance du patrimoine à l'heure actuelle. Ils ne sont pas définitifs et évolueront grâce aux recherches qui alimentent la base chaque année. En outre, nous ne connaissons de notre patrimoine que ce que le temps a laissé arriver jusqu'à nous ou que des documents anciens évoquent. Or, il ne faut pas oublier qu'en raison de la destruction du mobilier et de la disparition de nombreuses archives notre savoir ne pourra jamais prétendre tout redécouvrir. Cependant, il nous est possible de jouir de ce patrimoine comme Jacques Esterle le souligne : « L'essentiel du patrimoine mobilier de la Franche-Comté se trouve

dans ses églises. Les aléas de l'histoire ont concentré toute une production artistique dont la qualité exceptionnelle n'a d'égale que l'étonnante diversité dans la période comprise entre 1690, date de la fin des guerres épuisantes du XVII^e siècle, et 1789. Nous avons la chance inouïe que la grande majorité de ce patrimoine soit parvenue jusqu'à nous »¹⁵⁷.

Notre tableau relativement simple a le mérite de clairement expliciter la différence dans la production d'autels, de retables et de chaires à prêcher entre les deux siècles. Nous avons réuni les chiffres obtenus après le décompte dans le tableau ci-dessus. Les informations concernent les retables majeurs et secondaires réalisés entre la fin du XVII^e siècle et le dernier quart du XVIII^e siècle. Les constructions prises en compte sont de stuc, de bois ou autre. Aucune distinction n'est faite. De même pour les chaires à prêcher. Par ailleurs, nous n'avons pas séparé les œuvres commandées par les ordres de celles des églises paroissiales qui sont de loin les plus nombreuses. Près de 765 retables ont été érigés entre la Conquête et la Révolution. Les Marca en sept décennies réalisent en Franche-Comté et dans les environs plus d'une centaine de retables et de quelques chaires à prêcher. Sur l'ensemble de la production comtoise, d'après nos données, ils sont auteurs d'entre 15 et 20% de la production de retables. En Haute-Saône, d'après nos estimations, est concentrée la moitié du patrimoine¹⁵⁸. Or, les chiffres ont changé depuis puisque nous en comptons environ 120 de plus. Le constat est identique pour les chaires à prêcher. Ces résultats font écho aux nombreux édifices qui sortent de terre à la même époque et mettent en évidence cette volonté de célébrer le culte dans des églises dignes avec un mobilier convenable. En comparaison, dans une région comme la Haute-Auvergne, d'après une étude de Léonce Bouyssou, la répartition de la construction des retables se partage ainsi : 25% entre 1628 et 1715, 31 % de 1715 à la Révolution et le reste au XIX^e. Ce calcul, nous explique l'auteur, a été fait d'après les retables datés sur les 369 qu'elle a recensés¹⁵⁹.

Parmi toutes ces églises, plusieurs d'entre elles présentent des solutions diverses d'adaptation du vocabulaire baroque illustrant la flexibilité et la possibilité d'adaptation de ce style selon les régions. Le bois est très présent comme matériau de base à la

¹⁵⁷ J. Esterle, « Les retables comtois et leur mise en valeur », in *Monuments historiques*, n° 183, 1992, p. 26.

¹⁵⁸ D'après les chiffres avancés par la revue *Le Jura Français*, en 1992, dans ce département on comptait 234 retables classés du XVIII^e siècle. Voir J.-L. Langrognet, « Haute-Saône le prodigieux trésor des retables du XVIII^e siècle », in *le Jura Français*, n° 252, 2001, pp. 3-4.

¹⁵⁹ L. Bouyssou, *Retables de Haute-Auvergne : XVII^e-XIX^e siècles*, Clermont-Ferrand, 1991, p. 23.

construction du mobilier mais la présence de la communauté valesienne entraîne l'apparition de techniques nouvelles comme celle du stuc. De plus, la plupart des commandes étant pour des villages, les moyens à disposition sont bien différents de ceux des grandes villes. Or comme nous le verrons, cela n'empêche pas à toute une gamme d'artistes et artisans de s'exprimer et nous livrer de somptueux ensembles. Les études menées sur le baroque Franc-Comtois ont conclu à la mise en évidence de différents styles. Selon les départements, il s'est adapté aux exigences et à la culture locale prenant donc des formes diverses mais pouvant également présenter des caractéristiques identiques d'un département à l'autre. Il s'agit d'une période pendant laquelle les architectes et les artistes vont pouvoir s'exprimer pleinement. Qu'ils soient Comtois, Français ou étrangers ils occupent le devant de la scène artistique et participent à ce grand élan créateur. On voit apparaître selon les régions, des dynasties ou des figures vers qui les commanditaires peuvent se tourner. En Haute-Saône, Les Deschamps et les Marca réalisent de nombreux retables. Dans le Doubs, les Poyard de Vercel, Augustin Fauconnet « le maître de Val d'Usier », les Sire de Morteau sont très actifs dans des petits périmètres.

C'est donc une région en pleine reconstruction, connaissant un nouvel élan économique, où l'action de l'archevêque et du clergé a pour but de consolider la foi catholique, qui s'apprête à accueillir les Italiens et autres étrangers venus proposer leurs services. La volonté de redonner vie et couleur à la Franche-Comté est clairement exprimée. On voit, par conséquent, fleurir dans les édifices de culte nouvellement bâtis ou réparés des maîtres-autels, des retables latéraux, des chaires à prêcher, ou autres fonts baptismaux et confessionnaux riches de décorations. De même, le monde profane est marqué par la reprise de la construction et de la décoration des hôtels¹⁶⁰ et des châteaux. Les premières vagues de reconstruction se font dans les villes et villages proches des grands axes de communication puis à partir de la décennie 1750, les retables sont sculptés pour les communes éloignées et isolées¹⁶¹, en raison peut-être de l'amélioration des réseaux. De plus, la politique d'immigration favorisant le repeuplement mise en place par le Parlement au sortir de la guerre de Dix ans et que poursuit l'Intendant est peut-être aussi un facteur à prendre en compte afin d'expliquer l'installation des populations étrangères. En effet, le Parlement inquiet en raison de cette faible densité démographique favorise l'arrivée d'étrangers. Nombreux sont les propriétaires de seigneuries qui les

¹⁶⁰ C. Rousel, *op. cit.*, 2005, pp. 1-26.

¹⁶¹ P. Subirade, *op. cit.*, 2005, p.117

attirent sur leurs terres afin de les repeupler. Près de la frontière arrivent des Suisses alors que des Français s'installent près de Gray en Haute-Saône. Dans le Nord débarquent des Lorrains et au Sud des Savoyards. Tous sont des artisans, des commerçants ou des fermiers¹⁶². À partir de 1675, les Intendants continuent dans la même voie avec une politique les exemptant d'impôts pendant dix ans¹⁶³. Cependant, il est plus facile pour eux de s'installer dans les campagnes que dans les villes, comme à Besançon.

Ce besoin de repeuplement et cette vague de reconstruction, nécessitant une main d'œuvre qualifiée, ne sont probablement pas les seules explications à l'arrivée d'une importante communauté italienne sur le sol comtois. Nous devons considérer ces éléments, ayant facilité leur venue et leur installation, tout en prenant en compte le rôle joué par le bénédictin Dom Vincent Duchesne très actif à cette époque. En effet, comme nous allons le voir dans la partie qui va suivre, dans le sillon de l'architecte bénédictin Dom Duchesne nous rencontrons à de nombreuses reprises les transalpins qu'ils soient des exécutants ou des collaborateurs. Cette association « Duchesne/Italiens » est prouvée en Champagne, en Lorraine et en Franche-Comté. Une question nous vient alors à l'esprit : doit-on au réseau d'architectes religieux qui se forme au XVII^e siècle et à ce fameux Duchesne, la venue de bâtisseurs transalpins ? Ensuite, il est assez aisé d'imaginer que ces derniers constatant que la demande est élevée proposent également leurs services aux communautés et aux seigneurs. N'est-ce pas le cas de Jean Antoine Marca, comme nous allons le voir, qui en 1717 travaille à la fois pour la commune de Bletterans et pour les Bernardines d'Orgelet pour qui Duchesne et des Piémontais viennent d'édifier une nouvelle chapelle ?

¹⁶² J.-F. Solnon, *op. cit.*, p. 283.

¹⁶³ P. Subirade, *op. cit.*, 2005, p.117.

Chapitre III : Une ouverture d'esprit favorable aux innovations techniques et stylistiques

III-1 Les religieux maintiennent la construction au XVII^e siècle

Nous retiendrons de la partie précédente que la Franche-Comté, suite à une période de paralysie, conséquence des troubles qui la touchent pendant plus d'un demi-siècle, se relève progressivement dès la fin du XVII^e siècle. La campagne comtoise ne ressemble plus qu'à un vaste champ de ruines. Les églises, les chapelles, les maisons sont détruites, délabrées et bien souvent hors d'usage. La reconstruction matérielle des villes et des campagnes est indispensable. Ainsi, l'effervescence qui accompagne le nouveau siècle s'oppose au marasme presque général dans lequel était plongée la province. Cependant, comme certains spécialistes l'ont prouvé¹⁶⁴, il ne faut pas oublier que les communautés religieuses, un peu plus épargnées par le conflit que les populations, maintiennent paradoxalement une « activité créatrice »¹⁶⁵. Nous l'avons vu, de nombreux ordres, notamment avant la guerre sous l'épiscopat de Ferdinand de Rye, arrivent dans la région. Ces implantations entraînent la construction de couvents, de monastères, de maisons, d'églises et de chapelles et comme le fait remarquer Christiane Roussel « [...] sauf entre 1636 et 1645, les congrégations religieuses n'ont jamais cessé de bâtir [...] »¹⁶⁶. Ainsi, ils participent eux aussi très activement à la reconquête catholique dans cette région partageant ses frontières avec des terres protestantes, comme nous l'avons souligné au moment d'évoquer la politique des archevêques. Or, n'oublions pas que la catastrophe qui a touché la région a entraîné la fuite ou la disparition des architectes laïcs. La conséquence de ces pertes est l'entrée en scène des religieux architectes qui comblent ainsi ce vide et occupent le paysage architectural jusqu'au début du XVIII^e siècle.

Ces derniers travaillant pour leurs propres ordres ou se mettant au service des autres sont les garants d'une activité de construction malgré le contexte difficile. L'étude qui leur est consacrée, « Les religieux architectes en Franche-Comté au XVII^e siècle »¹⁶⁷, prouve qu'ils sont à l'origine de la reconstruction ou de la restauration de plus d'une

¹⁶⁴ C. Roussel, in M. Chatenet, C. Mignot (dir.), *op. cit.*, p. 37.

¹⁶⁵ *Ibidem.*

¹⁶⁶ *Ibidem.*

¹⁶⁷ *Ibidem.*

centaine de couvents et qu'ils prennent en charge également des projets de constructions civiles, publiques voire privées¹⁶⁸. Parmi ces derniers, citons Etienne Bacquet, un Carme déchaussé de Gray, qui réalise le couvent des Visitandines venues s'installer dans cette ville. Le chanoine bisontin Jean Magnin est employé par les Ursulines des villes de Vesoul et de Nozeroy et nous lui devons aussi l'église des Visitandines de Besançon¹⁶⁹. D'autres sont actifs déjà avant la guerre comme Antoine Dufour qui projette l'église des Jésuites de Dole¹⁷⁰. De nombreux autres édifices fleurissent comme l'église des Carmes déchaussés de Saint-Claude construite en 1661, celle des Carmélites de Gray réalisée entre 1660 et 1667. À Besançon, l'église des Jésuites est construite entre 1680 et 1688¹⁷¹ et quelques années auparavant l'archevêque Antoine-Pierre de Grammont avait fait bâtir la chapelle du Grand Séminaire, réalisant ainsi un projet qui lui tenait à cœur, et dont l'architecte était le Jésuite Pierre Durne¹⁷². Au sein de cette cohorte de religieux architectes, se détache une figure s'inscrivant parfaitement dans cette tradition, il s'agit de Dom Vincent Duchesne. Omniprésent, ce dernier est actif sur les chantiers religieux et civils. Son influence et sa présence dans l'Est de la France, et notamment en Franche-Comté, nous le verrons, ne doivent pas être négligées. En effet, il a été prouvé que son passage est synonyme d'introduction de nombreuses innovations techniques dont les origines semblent souvent alpines ou italiennes. De plus, les études qui lui sont consacrées tendent à démontrer qu'il joue le rôle d'interface entre les entrepreneurs et artistes italiens et les commanditaires, notamment les ordres religieux, entre l'extrême fin du XVII^e siècle et le début du siècle suivant. Ainsi, lui accorder quelques lignes semble tout à fait approprié dans le cadre de ce travail. Nous présenterons d'abord ce Bénédictin avant d'évoquer sa carrière d'architecte et d'aborder ses nombreuses collaborations avec les Italiens.

¹⁶⁸ C. Roussel, in M. Chatenet et C. Mignot (dir.), *op. cit.*, p. 38.

¹⁶⁹ *Id.*, p.40

¹⁷⁰ *Ibidem.*

¹⁷¹ *Ibidem.*

¹⁷² *Id.*, p.42.

III-2 Dom Vincent Duchesne

Aujourd'hui nous connaissons plutôt bien ce personnage. En effet, déjà au XVIII^e siècle, deux biographies très courtes, dont une du bénédictin Dom Grappin¹⁷³, lui avaient été consacrées alors qu'une précieuse étude, intitulée « Dom Vincent Duchesne, inventeur et architecte (1661-1724) »¹⁷⁴ a été publiée par Annick Deridder et Patrick Boisnard en 2005. Il s'agit d'une figure locale puisqu'il naît à Besançon en 1661 et qu'il meurt dans la même ville en 1724. Il est à la fois religieux de l'ordre des Bénédictins de Saint-Vanne¹⁷⁵, historien, mécanicien, pédagogue et architecte. Il s'illustre dans plusieurs domaines comme l'enseignement ou la géographie. Il participe à l'éducation de Louis XV comme le prouvent plusieurs gravures datées de 1716 le représentant aux Tuileries en train d'inculquer au jeune enfant de sept ans une méthode, qu'il a mise au point, afin d'apprendre à écrire rapidement¹⁷⁶. L'estampe montre que sont présents également la gouvernante Madame de Ventadour et le cardinal Fleury, précepteur du jeune Louis et soutien du Bénédictin. D'après ses biographes, il est aussi l'inventeur de plusieurs machines dont une permettant de scier, de polir, de piler, de couper en rond de grosses pièces de marbre. Il voyage entre l'Est de la France et les grands centres comme Paris et Rome. Dans la capitale, il réside chez les Mauristes de Saint-Germain-des-Près ou des Blancs-Manteaux¹⁷⁷. Nous savons aussi qu'il se rend plusieurs fois dans la ville éternelle comme l'attestent les mémoires rédigés par l'architecte lui-même¹⁷⁸ ou les échanges épistolaires entre Claude Estiennot, procureur général de la congrégation de Saint-Maur

¹⁷³ Dom Grappin, *Mémoire sur l'abbaye de Faverney par un bénédictin de la congrégation de saint-Vanne et saint-Hydulphe*, Besançon, 1776.

¹⁷⁴ A. Deridder A, P. Boisnard, « Dom Vincent Duchesne, inventeur et architecte (1661-1724) », in *Haute-Saône Salsa*, supplément annuel au n°60, Octobre-Décembre 2005, pp. 5-62.

¹⁷⁵ La congrégation, à l'origine de la réforme bénédictine, est née à Verdun sous l'impulsion de Dom Didier de La Cour (1550-1623) qui obtient du Pape Clément VIII les bulles d'érection en 1604. D'après G. Michaux, « Dom Didier de La Cour et la réforme des Bénédictins de Saint-Vanne », in *Les Prémontrés et la Lorraine : XVII^e – XVIII^e siècle*, Actes du XXIII^e Colloque du Centre d'Etudes et de Recherches Prémontrés, Pont-à-Mousson, Octobre 1997, organisés par Dominique-Marie Dautet et Martine Plouvier, Paris, 1998, pp. 129-146.

¹⁷⁶ Sur la gravure les vers suivants sont inscrits : « En trois heures de temps le roi sait bien écrire. Par un secret nouveau que tout le monde admire, Et le seul Dom Duchène, enfant de Besançon, Sut faire ce prodige en moins de six leçons »

D'après J.- Fr. Michaud et L.-G. Michaud, *Biographie universelle, ancienne et moderne; ou, Histoire, par ordre alphabétique: de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*, chez L. G. Michaud imprimeur-libraire, Paris, Volume 12, 1814, p. 111-112.

Une des gravures est conservée à la B.M. de Besançon sous la côte Port.Est.10, Duchesne comme le signale C.Roussel dans C. Roussel, in M. Chatenet et C. Mignot (dir.), *op. cit.*, p. 39

¹⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁸ *Ibidem.*

à Rome, et Mabillon¹⁷⁹ un moine de la même congrégation. Voici donc le portrait, très succinct, que nous pouvons dresser du religieux. Nous allons maintenant nous tourner vers la facette du personnage qui pour nous présente le plus d'intérêt celle du bâtisseur. Nous aurons ainsi l'occasion d'évoquer d'une part les chantiers qu'il a dirigés et les innovations qu'il a apportées et d'autre part, de montrer qu'il est probablement un des personnages ayant contribué à l'arrivée ou à l'installation des Italiens avec qui il collabore à plusieurs reprises.

III-2.1 Dom Vincent Duchesne « [...] un père bénédictin qui s'entend parfaitement à l'architecture [...] »¹⁸⁰

Sa formation aujourd'hui est encore sujette à des interrogations. Plusieurs éléments sont probablement à prendre en compte. Christiane Roussel nous rappelle qu'il a à sa disposition la bibliothèque de la famille Granvelle constituée au XVI^e siècle et qui avait été léguée à l'abbaye bénédictine Saint-Vincent de Besançon. La particularité de ce fonds est qu'il était composé essentiellement d'ouvrages de théoriciens du Nord de l'Europe et d'Italie. L'absence notable de références françaises semble perdurer jusqu'à la fin du premier quart du XVIII^e siècle¹⁸¹. L'architecte lui-même possède-t-il sa propre bibliothèque ? Quels enseignements tire-t-il de ses déplacements à Paris ? Se perfectionne-t-il lors de voyages à Rome comme semble le laisser entendre la lettre déjà citée de Claude Estiennot : « J'ai eu ici à casa cinq ou six mois le R.P. Dom Vincent Duchesne, qui était venu à Rome pour se perfectionner dans l'architecture [...] il a du génie pour cela [...] »¹⁸² ?

Fort heureusement, il y a moins de zones d'ombre quant à son activité d'« architecte de l'Ordre des bénédictins de Saint-Vanne en charge de la Lorraine, de la Franche-Comté et de la Champagne »¹⁸³. Il dirige de nombreux chantiers entre la fin du XVII^e siècle et le premier quart du XVIII^e siècle. Nous le retrouvons logiquement dans

¹⁷⁹ « J'ai eu ici à casa cinq ou six mois le R. P. Dom Vincent Duchesne, qui était venu à Rome [...] » extrait d'une lettre de Claude Estiennot à Mabillon, rédigée le 29 juillet 1698 à Rome d'après J. Mabillon, Bernard de Montfaucon et Pasquier Quesnel, *Correspondance inédite de Mabillon et de Montfaucon avec l'Italie : contenant un grand nombre de faits sur l'histoire religieuse et littéraire du 17^e siècle*, chez Guilbert Libraire, Paris, Tome I, 1847, p. 21.

¹⁸⁰ C. Roussel, in M. Chatenet et C. Mignot (dir.), *op. cit.*, p. 39.

¹⁸¹ *Id.*, p.41-42

¹⁸² J. Mabillon, B. de Montfaucon et Pasquier Quesnel, *op. cit.*, p.21

¹⁸³ C. Roussel, *op. cit.*, 2005, p. 38.

les régions dont il a la responsabilité. En Franche-Comté, il est particulièrement actif, comme le souligne Christiane Roussel par ces quelques lignes : « à partir de 1698, Vincent Duchesne fut excessivement sollicité. [...] de simple conseil à la création d'hôpitaux, de halle de marché ou de grenier à sel, on peut affirmer qu'il participera à la construction d'au moins dix couvents de son ordre, dont deux à l'extérieur de la région et d'environ six autres couvents, en particulier pour des communautés d'Annonciades, de Cisterciennes, de Prémontrés et de Bernardines. »¹⁸⁴

Il donne les plans de nombreuses constructions conventuelles, comme en 1700 lorsqu'il est employé par les Annonciades de la ville de Gray¹⁸⁵. De 1711 à 1715, il s'active à la reconstruction totale des bâtiments du prieuré bénédictin de la ville de Lons-le-Saunier¹⁸⁶. Nous lui devons également ceux de l'abbaye de Favernay en Haute-Saône, dont il est nommé abbé coadjuteur en 1721¹⁸⁷, ainsi que les bâtiments des halles. À Saint-Broing, toujours en Haute-Saône, il se charge de la reconstruction de l'abbaye des Prémontrés Notre-Dame de Corneux, alors que l'église est élevée entre 1759 et 1763 sur les plans de l'architecte Jean-Charles Colombot¹⁸⁸. À Besançon, il travaille également pour son ordre installé alors dans l'abbaye Saint-Vincent¹⁸⁹, dont une partie de l'édifice accueille aujourd'hui la Faculté des Lettres¹⁹⁰. Il est également l'auteur de plans pour le couvent et l'église du Refuge de la même ville. Cependant, ses propositions n'ont pas été retenues et l'architecte Nicolas Nicole se charge plus tard de l'élévation du lieu de culte¹⁹¹. Il est le responsable de la construction de l'église-halle de Chantrans dans le Doubs dans le premier quart du XVIII^e siècle¹⁹². À ce sujet, il est intéressant de souligner qu'il s'agit, avec l'église du monastère des Bénédictins Notre-Dame du Mont-Roland

¹⁸⁴ C. Roussel dans C. Roussel, in M. Chatenet et C. Mignot (dir.), *op. cit.*, p. 39.

¹⁸⁵ Voir le dossier « IA00076734 annonciades Gray », en ligne sur le site de la Base Palissy.

¹⁸⁶ Voir le dossier « IA00015613 église, prieuré, bénédictins Lons-le-Saunier », en ligne sur le site de la Base Palissy.

¹⁸⁷ J.-F.-N. Richard, *op. cit.*, p. 415

¹⁸⁸ Voir fiche « Ancienne abbaye de Prémontré Notre-Dame de Corneux, Saint-Broing » en ligne sur le site de la Base Palissy.

¹⁸⁹ Informations tirées d'une étude sur l'historique du bâtiment menée par Nicolas Boffy. Il cite Dom Guillo auteur de l'histoire de l'abbaye en 1720 : « on travaille actuellement » au portail de l'église, qui « sera des plus propres et des plus riches en architectures, ayant deux ordres l'un sur l'autre et étant enrichi de plusieurs statues et autres ornements d'architecture d'un goût tout nouveau, le tout du dessein et sous la conduite du R[évérénd]. P[ère]. D[om]. Vincent Duchêne ».

¹⁹⁰ 30-32 rue Mégevand à Besançon

¹⁹¹ Ces plans non signés mais attribués à Dom Vincent Duchesne sont mentionnés à la note n°41 de C. Roussel, in M. Chatenet et C. Mignot (dir.), *op. cit.*, p.43

¹⁹² Voir le dossier « IA00014463 église paroissiale de l'Assomption, Chantrans », en ligne sur le site de la Base Palissy

également de Duchesne, de l'un des premiers exemples de l'utilisation d'une élévation de ce type dans la région¹⁹³. Nous reviendrons sur ce point, par la suite, lorsque nous évoquerons les innovations apportées par le bénédictin. Outre, les Annonciades, les Bernardines font appel à lui. En effet, en 1708, elles se tournent vers celui qu'elles considèrent comme « un père bénédictin qui s'entend parfaitement à l'architecture et qui connaît l'art surtout de dresser les plans des maisons religieuses d'un bon goût et qui s'exécutent à peu de frais »¹⁹⁴. En dehors de la région, il est actif à Metz lors de la reconstruction du monastère bénédictin¹⁹⁵. Nous le retrouvons également sur les chantiers de l'abbaye de Saint-Pierre-aux-Monts à Châlons-sur-Marne et de Saint-Pierre de Chalon-sur-Saône¹⁹⁶ mais son rôle n'est pas toujours très clair.

Voici un bilan rapide de sa participation à l'élan de reconstruction qui touche la région après la conquête. Son activité, nous venons de le voir, est très intense. Sa notoriété et sa réputation incitent les ordres et les laïcs à se tourner vers lui. Nous allons maintenant montrer à partir de ces exemples en quoi sa présence a été synonyme d'introduction de nouveautés techniques et stylistiques dans la région. Ces innovations se notent dans l'architecture mais aussi dans la décoration des édifices. L'étude de son parcours, et les analyses de ses plans et édifices ont démontré qu'il est, sinon à l'origine, du moins lié à l'introduction de nouveautés dans la région. Il s'inscrit en cela dans la lignée des religieux-architectes qui dans un premier temps maintiennent une activité encore liée aux modèles de la Renaissance puis se livrent à des expériences « dont plusieurs constitueront le fondement de l'architecture religieuse du XVIII^e siècle dans la province »¹⁹⁷.

III.2.2 L'apport de Dom Vincent Duchesne

L'article « Les religieux architectes en Franche-Comté au XVII^e siècle » propose plusieurs hypothèses qui tendent à démontrer que Duchesne ou ses collaborateurs piémontais peuvent être responsables de la pénétration de modèles, jusque-là inconnus en Franche-Comté, relevant des pratiques alors répandues dans l'arc alpin voire à l'Est, en Lorraine ou en Champagne, des régions avec lesquelles l'architecte a de nombreux

¹⁹³ C. Roussel, in M. Chatenet et C. Mignot (dir.), *op. cit.*, p.44.

¹⁹⁴ *Id.*, p.39.

¹⁹⁵ A. Deridder, P. Boisnard, *op. cit.*, 2005, pp. 19-20.

¹⁹⁶ C. Roussel, in M. Chatenet et C. Mignot (dir.), *op. cit.*, p.39.

¹⁹⁷ *Ibidem.*

contacts¹⁹⁸ et entre lesquelles voyagent les constructeurs nord-italiens. Nous avons cité plus haut l'église paroissiale de la commune de Chantrans ainsi que celle du couvent bénédictin Notre-Dame du Mont-Roland dont l'élévation est celle de l'église-halle, un schéma d'organisation spatiale qui apparaît à l'aube du XVIII^e siècle dans la région¹⁹⁹. Les deux édifices ont été attribués à Duchesne et nous savons que dans le cas de l'église bénédictine, il collabore avec un Italien, originaire du diocèse de Novare, nommé Jean Ragozzi²⁰⁰. À la question : à travers quels canaux ce modèle a-t-il été diffusé dans la région, deux réponses sont possibles. La première nous orienterait vers le réseau vanniste auquel l'architecte appartient. En effet, ces derniers sont en permanence en lien avec la Lorraine et la Champagne où de nombreuses églises de ce type sont répandues, ce qui pourrait en expliquer la propagation en Franche-Comté. La seconde, se base sur « les liens avec la Savoie qui comptait déjà au XVII^e siècle une vingtaine d'églises-halles²⁰¹, toutes bâties entre 1669 et 1699, par des maîtres d'œuvre locaux ou originaires du Piémont »²⁰². Cette seconde solution peut également impliquer le religieux puisque nous savons que son frère est installé en Savoie²⁰³ et nous l'avons dit, Duchesne collabore avec des entrepreneurs du Piémont à plusieurs reprises, un point important que nous aborderons un peu plus loin. En outre, à cette époque, une pratique constructive nouvelle s'installe pour se fixer durablement dans les habitudes comtoises. Il s'agit de la voûte d'arêtes dont l'usage se différencie des habitudes romaines et parisiennes préférant les voûtes en berceau à lunette²⁰⁴. Il faut peut-être lier l'utilisation d'un tel type de voûte, une fois encore, aux habitudes diffusées à cette époque dans l'arc alpin. Ce qui voudrait dire qu'à l'origine de cette nouveauté se trouvent les entrepreneurs valsesiens, ou peut-être les savoyards, arrivés après les guerres²⁰⁵. Ainsi, une fois encore l'ombre de Duchesne plane du fait que ce dernier a collaboré à de nombreuses reprises avec des entrepreneurs-architectes venus des Alpes. Cette mise à jour des modes de constructions est

¹⁹⁸ C. Roussel, in M. Chatenet et C. Mignot (dir.), *op. cit.*, pp. 37-48.

¹⁹⁹ *Id.*, p.44.

²⁰⁰ *Ibidem.*

²⁰¹ Au sujet des églises halles se référer à :

P. Sesmat, *Les églises-halles en Lorraine aux XV^e et XVI^e siècles*, thèse de doctorat sous la direction de Carol heitz, Univeristé Paris X-Nanterre, 1995.

P. Sesmat, *Les églises-halles : histoire d'un espace sacré (XII^e-XVIII^e siècle)*, in *Bulletin Monumental*, 2005, pp. 3-78.

²⁰² C.Roussel, in M. Chatenet et C. Mignot (dir.), *op. cit.*, p.44.

²⁰³ A. Deridder, P. Boisnard, *op. cit.*, 2005, pp.19-20.

²⁰⁴ « [...] les voûtes d'arêtes, [...] devinrent « un classique » des églises paroissiales comtoises au XVIII^e siècle [...] in *Id.*, p. 43.

²⁰⁵ *Ibidem.*

accompagnée d'un renouvellement des techniques et des modèles décoratifs. En effet, l'introduction du stuc en Franche-Comté se fait simultanément et dans ce milieu « franco-italien ». Ce qui nous amène, de nouveau, à considérer Duchesne, si ce n'est comme le facteur déclencheur de l'arrivée des stucateurs en Franche-Comté, au moins comme un des éléments contribuant à leur implantation dans une région où la pratique était alors inexistante. En effet, dans plusieurs des chantiers dont il a la charge ou sur lesquels il intervient, on remarque l'utilisation de ce matériau : « [...] non seulement dans les décors, mais aussi dans la modénature : à Saint-Pierre de Chalon-sur-Saône, chapiteaux des pilastres intérieurs, corniches et autres moulures sont en stuc sur brique, et à l'église des Annonciades de Gray, le projet connu –non réalisé tel quel–, concevait également chapiteaux et corniche en stuc, ainsi que la partie supérieure des pilastres sur moellon et non sur brique [...]. »²⁰⁶.

L'église de l'ancienne abbaye bénédictine de Saint-Vincent, aujourd'hui église Notre-Dame, a été reconstruite au début du XVIII^e siècle, sous la houlette de François Gaspard de Grammont. Un nouveau plan est proposé, une nouvelle façade est projetée alors que le décor intérieur est renouvelé. Plusieurs personnages ressortent des documents, conservés aux A.D.D., liés à la construction et à l'embellissement de l'édifice. Il s'agit de Dom Vincent Duchesne et des Galezot. Duchesne responsable des travaux emploie les sculpteurs Jean-Pierre Galezot et son père. Ils se chargent de la porte d'entrée, du surhaussement du buffet des orgues ainsi que de la pose du grand retable. Plus tard, en 1720, lors de la reconstruction des voûtes et de la façade, nous retrouvons le Vanniste et Jean-Pierre Galezot sur le chantier. Un des deux est l'auteur du dessin de la façade²⁰⁷. Il est intéressant de noter que dans cette église est conservé un retable en stuc que nous pouvons dater du premier tiers du XVIII^e siècle. Or, même si nous ignorons qui l'a réalisé, il est la preuve, encore une fois, que dans le sillon de Duchesne l'ouverture aux nouveautés formelles et techniques est de mise. Même s'il est impossible d'avancer un nom, il paraît raisonnable de rattacher le retable et sa technique au réseau d'Italiens collaborant fréquemment avec le bénédictin. Il est tentant de le rapprocher de la production des Marca alors spécialisés dans ce genre de travaux. Toutefois, cela semble hasardeux puisque le retable diffère quelque peu des autres exemples connus et attribués

²⁰⁶ A. Deridder, P. Boisnard, *op. cit.*, p. 15.

²⁰⁷ A. Deridder, « Jean-Pierre Galezot, architecte et sculpteur (1686-1742) », in *Mémoires de la Société d'Emulation du Doubs*, n°42, 2000, p.79.

à ces derniers. À moins qu'un dessin ait été imposé au sculpteur en stuc. Malheureusement, en l'absence d'informations, il est impossible de dépasser le stade de l'hypothèse. En outre, le Bénédictin est chargé en 1701 de diriger la reconstruction de la chapelle des Annonciades de Gray. Après les travaux, en 1721 il s'occupe de la réalisation de l'autel, du retable et du décor du sanctuaire. Les ouvrages de sculpture sont confiés à Jean-Pierre Galezot qui d'après « des instructions précises de Don Duchesne [...] fournissait les « moules des motifs décoratifs de stuc » et employait les membres de sa famille »²⁰⁸. Or, le projet est modifié et les éléments prévus à l'origine en stuc sont réalisés en pierre.

À plusieurs reprises nous avons évoqué la collaboration de Dom Vincent Duchesne avec des bâtisseurs piémontais montrant ainsi qu'il ne s'agissait pas d'un fait rare. Cette attitude explique probablement l'apport de nouveautés dans les modes de constructions et les pratiques décoratives. En outre, à cette époque, ses connaissances et son goût pour la culture italienne trouvent un terrain fertile en Franche-Comté. En effet, il est proche de personnalités comme Antoine François Blisterwick de Moncley, le grand vicaire du diocèse et directeur des établissements religieux féminins de la province, qui lui confie plusieurs chantiers dont le monastère d'Orgelet²⁰⁹. Il a aussi noué des relations avec les membres de la famille de Grammont, tel que l'archevêque François-Joseph de Grammont, son frère le marquis Michel de Grammont, seigneur de Villersexel et François-Gaspard de Grammont, haut-doyen du chapitre de la cathédrale, évêque d'Aréthuse, abbé de Saint-Vincent, lointain cousin des précédents²¹⁰. Il partage avec ces derniers, dont la ligne de conduite est de faire appliquer les décisions du concile de Trente en Franche-Comté²¹¹, un goût pour le style italien²¹². Un tel contexte peut être considéré comme un des éléments favorables, en parallèle au grand effort de reconstruction, à l'arrivée d'équipes d'artistes et d'artisans du Nord de l'Italie.

Nous savons qu'il travaille avec au moins sept ou huit familles différentes entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle. Ainsi, dans un dernier point, nous allons nous intéresser à cette relation privilégiée. D'abord, nous dresserons une liste des chantiers, puis nous tenterons de montrer que le Vanniste est peut-être à l'origine de leur arrivée ou de leur implantation dans la région. Or, il semble essentiel de parler aussi de la

²⁰⁸ A. Deridder, *op. cit.*, 2000, p. 82.

²⁰⁹ A. Deridder, P. Boisnard, *op. cit.*, p. 15.

²¹⁰ *Id.*, p. 23.

²¹¹ *Id.*, p. 17.

²¹² *Id.*, p.23.

famille de Bauffremont dont certains membres ont su très rapidement profiter de la présence des Valsesians afin d'ouvrir d'importants chantiers et ainsi contribuer à leur intégration dans le paysage artistique local.

III.2.3 Duchesne et la communauté piémontaise

« [...] les religieux architectes, en particulier les vannistes, surent s'entourer sur leurs chantiers de ces équipes de maçons et de stucateurs du Nord de l'Italie, aguerris aux métiers du bâtiment depuis des générations »²¹³.

Cette attitude est particulièrement bien illustrée par l'exemple de Dom Vincent Duchesne. En effet, nous le retrouvons dans de très nombreux cas en collaboration avec des maçons, artisans et entrepreneurs du Piémont et plus particulièrement de la Valsesia. Cette entente entre le Bénédictin et les Italiens se vérifie en Franche-Comté mais également en Lorraine et en Champagne. L'architecte, comme nous le verrons, apprécie ses collaborateurs ultramontains et parfois, semble-t-il, leur accorde une grande autonomie, preuve de sa confiance. En 1708, il est sollicité par les Bernardines d'Orgelet, installées depuis la moitié du siècle précédent dans cette petite commune du sud du Jura. Il offre à cette communauté féminine la possibilité :

De trouver à la communauté de très habiles entrepreneurs italiens qui travaillaient pour lors à Besançon et qui avoient souvent exécuté ses plants avec un heureux succès [...] très honnêtes gens en qui il n'y avait rien à dire pour les mœurs. L'entrepreneur était maître Jean Janolti italien très habile de sa profession ; il avait avec luy trois de ses fils et deux de ses neveux. Ils demeurèrent ici quelques jours tant pour examiner le terrain que pour s'informer de la valeur des matériaux²¹⁴.

Ses fils sont Jean, Pierre et Melchior et ses neveux sont les frères Antoine et Christophe Bunder²¹⁵. La réalisation du retable est confiée après l'élévation de la chapelle à Jean Antoine Marca. En 1717, une dizaine d'années plus tard, le religieux délègue à Jean Ragouzy (ou Jean Ragozzi), la construction de l'église du monastère du Montroland,

²¹³ C.Roussel, in M. Chatenet et C. Mignot (dir.), *op. cit.*, p. 43.

²¹⁴ A. Deridder, P. Boisnard, *op. cit.*, p. 57.

²¹⁵ *Id.*, pp. 57-58.

à Jouhe²¹⁶, près de Dole. Il semble laisser les entrepreneurs italiens mener les chantiers à sa place. Ainsi, à Luxeuil en 1716, « Antoine Malbert [...] entrepreneur, tailleur de pierre ou appareilleur, [...] est qualifié "d'architecte du monastère de Faverney" »²¹⁷ en présence de Duchesne qui en est l'auteur. Hors de la Franche-Comté, il collabore également avec d'autres Piémontais. Dom Grappin évoque une intervention à Metz, au monastère bénédictin de Saint-Symphorien, où l'architecte valesian Spinga est également présent²¹⁸. Dans le premier quart du XVIII^e siècle, à Chalon-sur-Saône, l'église bénédictine Saint-Pierre est en construction. Sur un document apparaît la signature de Vincent Duchesne. Nous ignorons quelle est la nature de son intervention mais nous savons qu'un marché est passé avec les entrepreneurs Pierre Vercelli et Pierre Drogue, originaires de la Rive, en Milanais²¹⁹.

Suite à ce constat, de nombreuses questions viennent à nous. Où le religieux comtois a-t-il croisé pour la première fois cette communauté italienne ? Lors de ses voyages en Italie ? Nous savons qu'il est allé à Rome, certes, mais nous ignorons tout de ses autres destinations. Doit-on évoquer la présence de son frère Mathieu dans la ville savoyarde de Talloires au moins dès 1699²²⁰ ? Se sont-ils rencontrés en Franche-Comté ou lors de leurs incessants va-et-vient sur les routes de l'Est ? La région se trouve au centre d'une zone où les Valsesians sont actifs depuis de nombreuses décennies. En effet, nous les rencontrons dans les contrées limitrophes, en Savoie et Haute-Savoie, en Bourgogne, près de Lausanne ou encore en Alsace et en Lorraine. Ces réseaux interrégionaux ont probablement favorisé les contacts et comme le rappelle Patricia Subirade : « la Franche-Comté est une province au carrefour de courants est-ouest et nord-sud et sa position de frontière constamment disputée y explique de multiples influences artistiques. Tout comme la Savoie et l'Alsace où se multiplient les retables, la Franche-Comté est une terre de circulation. La Franche-Comté est un carrefour de routes commerciales »²²¹.

²¹⁶ L. Jeannez, *Notes historiques sur N.-D. de Montroland: et sur le prieuré de Jouhe*, Lons-Le-Saunier, 1856, p.313.

²¹⁷ A. Deridder, P. Boisnard, *op. cit.*, p. 15.

²¹⁸ *Id.*, pp. 19-20

²¹⁹ « Le marché de maçonnerie fut passé le 13 juin 1698 par Pierre Vercelli et Pierre Drogue, entrepreneurs, demeurant à La Rive, en Milanais, devant Dom Vincent Duchesne, architecte » extrait de A. Burthe d'Annelet, « Églises et monuments classés », in *Bulletin monumental*, vol. 109, Paris, 1951, p. 330.

L'église a été consacrée en 1713. « La Rive » correspond probablement à la francisation du nom de la commune nommée Riva Valdobbia, un vivier d'architectes et de bâtisseurs.

²²⁰ *Id.*, pp.19-20

²²¹ P. Subirade, *op. cit.*, 2005, p. 13. Elle souligne aussi le fait que « Depuis le Concile de Trente, la Franche-Comté est inscrite dans un territoire, avec l'Italie du Nord, la Lorraine, les Pays-Bas méridionaux, de stricte

Évidemment, il ne s'agit là que d'hypothèses puisque nous ignorons encore dans quelles circonstances Duchesne a rencontré ces Piémontais. Une chose est sûre, les modèles et les techniques de construction utilisés dans ces régions alpines sont arrivés en Franche-Comté très rapidement. En effet, nous voyons apparaître à cette époque des pratiques constructives dont les origines pourraient se situer dans l'arc alpin, c'est le cas par exemple de l'utilisation de la voûte d'arêtes dans de nombreuses églises paroissiales au cours du XVIII^e siècle²²². En Franche-Comté comme ailleurs, les membres de la congrégation de Saint-Vanne ont joué un rôle important dans l'assimilation des populations émigrées pratiquant les métiers du bâtiment²²³. Par ailleurs, le fait que les premiers architectes laïcs du XVIII^e siècle se soient formés sur les chantiers au contact de ces derniers a pu favoriser l'acceptation, l'assimilation et la diffusion de techniques et modèles nouveaux. Dans le cas de la Franche-Comté, le sculpteur-architecte Galezot²²⁴ est probablement le plus bel exemple. Jean-Pierre Galezot est né en 1682 et mort en 1742. Il est issu d'une famille jurassienne de sculpteur sur bois comme on en rencontrait beaucoup à cette époque. Malgré les malheurs du XVII^e siècle, les Galezot maintiennent une activité artistique dans la région alors que la création architecturale est au point mort. Après la conquête, l'effervescence que connaît la nouvelle capitale comtoise, Besançon, attire plusieurs membres de cette dynastie²²⁵. Comme dans beaucoup de cas, il apprend d'abord le métier dans l'atelier de son père. Il rencontre le Bénédictin Duchesne dans ce contexte. Dans le premier quart du XVIII^e siècle, les exemples de collaboration entre les deux ne manquent pas. L'architecte devient peut-être « son mentor ou tout du moins son initiateur dans la pratique architecturale »²²⁶ et comme l'affirmait Annick Deridder : « c'est probablement à son contact que Jean-Pierre Galezot acquit une culture architecturale plus vaste que celle que pouvait lui procurer son milieu »²²⁷. Grâce à son protecteur, l'intendant Charles Deschiens de la Neuville²²⁸, il obtient ensuite de nombreux contrats d'architecture. Après cette expérience, il se tourne « vers le domaine de

obédience romaine. Cette dorsale catholique est le lieu d'une intense circulation : s'y pressent pèlerins, marchands, ambassadeurs... », *Id.*, p.234.

²²² C. Roussel, in M. Chatenet et C. Mignot (dir.), *op. cit.*, p.43

²²³ *Ibidem.*

²²⁴ C. Roussel, *op. cit.*, 2005, p. 3.

²²⁵ Voir II-5.1 « Reconstruire les édifices », p.31

²²⁶ C. Roussel, *op. cit.*, 2005, p. 3.

²²⁷ A. Deridder, *op. cit.*, 2000, p.82.

²²⁸ En poste en Franche-Comté entre 1718 et 1734.

l'architecture privée où il put proposer à sa clientèle des édifices en quelque sorte « clé en main » grâce à sa double formation de sculpteur sur bois et d'architecte »²²⁹.

Le contact avec les Italiens a pu être facilité par Dom Vincent Duchesne notamment sur le chantier de Saint-Vincent à Besançon ou à Gray puisque des stucs étaient initialement prévus à l'intérieur de l'église des Annonciades. De plus, il semble que les premiers Marca actifs dans la région côtoient Jean-Pierre Galezot sur plusieurs chantiers. D'après Paul Brune, à Nozeroy le Comtois sculpte un retable majeur pour le compte des Annonciades en 1730²³⁰, alors qu'un certain « Sieur Marca l'italien »²³¹, probablement Joseph Marc, à la même époque blanchit la nef de l'église paroissiale et réalise un retable latéral en stuc pour ces mêmes religieuses. Cet exemple est la preuve du mélange et du croisement des goûts et des traditions issus de cultures différentes. La collaboration avec le sculpteur et architecte Galezot illustre aussi cette assimilation des références italiennes dans l'architecture et la décoration. Les études existantes dessinent à son sujet le portrait d'un homme très ouvert et malléable. Un état d'esprit favorisant donc l'apport de modèles, de techniques et de méthodes de travail nouveaux. Il se montre capable de proposer à la même période, à différents commanditaires, des projets pour du mobilier dont les styles sont très éloignés. D'après Patrick Boissard, Jean-Pierre Galezot est présent sur le chantier de l'église de Boulton (ill.49 et 75) que décorent Jean Antoine Marca et son fils. Il agit comme architecte-décorateur chargé de fournir les modèles du mobilier en stuc. Il se peut que ce soit dans ce contexte qu'apparaissent pour la première fois les modèles qui font ensuite le succès des Italiens. S'agit-il de formes inventées sur place ou ont-elles été importées ? Une chose est sûre en France comme en Italie, c'est à partir de la fin du premier quart du XVIII^e siècle que nous commençons à les rencontrer. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous évoquerons la carrière de Jean Antoine Marca. Ainsi, ce n'est peut-être pas un hasard si, en plein cœur du XVIII^e siècle, l'architecte Jean-Joseph Galezot son frère demande aux Marca de reproduire pour les retables de l'église de Fretigney-et-Velloreille les modèles de Boulton une trentaine d'années après. D'autre part, à Mouthe et à Scey-sur-Saône, l'architecte est Jean-Pierre Galezot alors que le mobilier en stuc est réalisé par les Marca. Cependant, nous ne pouvons affirmer qu'il s'agit de la preuve d'une entente entre les deux, qui n'est d'ailleurs pas systématique, ou

²²⁹ C. Roussel, *op. cit.*, 2005, p. 3.

²³⁰ P. Brune, *Dictionnaire des artistes et ouvriers de la Franche-Comté*, Paris, 1912, p. 179.

²³¹ *Ibidem*. Il s'agit peut-être de Joseph Marc Marca qui est chargé du blanchissage de l'église en 1730.

d'un simple hasard, d'autant plus que le Piémontais intervient de nombreuses années plus tard alors que l'architecte est déjà mort.

Ce que nous pouvons affirmer, en revanche, est qu'à cette époque les mentalités des constructeurs comtois semblent ouvertes et prêtes à accepter des ouvrages dus à des artistes venus d'horizons différents. Le fait que les architectes des générations futures aient été « élevés » dans cette culture a favorisé la diffusion des innovations. D'autres part, à l'instar des Bernardines ou des Annonciades, de nombreux commanditaires comme les importantes familles de Grammont et de Bauffremont, rapidement imitées, manifestent un intérêt pour ce goût nouveau notamment au moment de moderniser la décoration de bâtiments conventuels, d'édifices religieux ou de demeures privées. Nous allons donc, comme annoncé, terminer par une évocation des chantiers confiés par les de Bauffremont, notamment, Charles-Emmanuel de Bauffremont²³², à cette communauté italienne.

III-3 La Famille de Bauffremont

Il semble que le mécénat de certaines familles comtoises importantes, dont celle des de Bauffremont, soit à prendre en compte dans l'arrivée, ou du moins dans l'implantation et la diffusion de ces goûts et techniques nouveaux. Le recoupement des informations, dont nous disposons, tend à montrer que la famille de Bauffremont, de Scey-sur-Saône, avait placé sa confiance entre les mains des artistes italiens. Nous observons, que cette branche de la famille emploie de nombreux Italiens dès le 1^{er} quart du XVIII^e siècle. L'exemple le plus significatif est celui de Charles-Emmanuel de Bauffremont, baron de Scey et abbé commendataire des abbayes de Luxeuil et de Saint-Paul de Besançon, qui a fait moderniser le château de Scey-sur-Saône, sa résidence. À son sujet, Dom Guillo, auteur de l'histoire de l'abbaye de Luxeuil, en 1725, déclare que l'abbé a refait « de fond en comble le château de Scey-sur-Saône, avec les forges, les

²³² 1664-1733. Un des nombreux enfants de Charles-louis de Bauffremont, marquis de Meximieux, de Listenais et de Clervaux, vicomte de Marigny, seigneur baron de Scey, de Traves, de Durnes... et de Louise François de Vienne de Bauffremont, sa cousine germaine d'après J.-B. Jullien de Courcelles, Pierre, *Histoire Généalogique et héraldique des pairs de France. Des grands dignitaires de la couronne, des principales familles nobles du royaume, et des maisons princières de l'Europe, précédée de la généalogie de la maison de France*, Tome IV, Paris, 1826, pp. 20-21

jardins et le parc, en l'état où il est » et admire « le bon ordre de sa maison qui est un véritable palais »²³³. Charles-Emmanuel est également abbé commendataire de Luxeuil à l'époque où plusieurs Italiens travaillent à l'abbaye. On élève le pavillon d'angle en 1720, quelques années plus tard la bibliothèque et la salle des princes²³⁴. Les intérieurs de ces nouveaux espaces ont reçu de très beaux décors peu de temps après leur construction. La technique italienne du stuc a été utilisée afin de créer un décor dans un style rocaille, preuve de la connaissance du goût alors en vogue à l'époque en France et dans l'aristocratie. Ce décor doit-il être attribué aux Marca ? A-t-il été réalisé par d'autres Piémontais ? Le manque d'information nous empêche encore une fois de trancher, mais la technique permet de nous orienter vers une main d'œuvre italienne, sûrement liée à l'auteur des fonts-baptismaux de Saint-Vincent. Volonté des élites religieuses et séculières de construire et de décorer monastères et châteaux sur le modèle des constructions princières et royales ? Il semblerait que ce soit le cas pour l'abbé de Bauffremont, chez qui ressort cette volonté de grandeur et de splendeur de tous les témoignages contemporains, que ce soit pour son château ou pour l'abbaye dont il avait la charge entre 1680 et 1733. Dom Guillo le soulignait au sujet de la résidence de Scey. Un autre auteur, plus tardif, L. Ecrément, fait le même constat : « de tous les abbés qui s'appuyèrent sur la crosse de saint Colomban, nul ne fut moins soucieux de la splendeur et de la puissance de l'abbaye que Charles-Emmanuel²³⁵ ». L'abbé de Bauffremont est-il à l'origine de la venue des Italiens sur le chantier ? Les décors en stuc de l'abbaye témoignent d'un goût pour les motifs de ce type. Est-il hasardeux d'évoquer la possible influence de cette famille dans le choix du sculpteur chargé de réaliser un retable en 1728 pour les sœurs de l'Annonciade de Nozeroy, ordre auquel Dorothée de Bauffremont²³⁶, sœur de Charles-Emmanuel, appartient ? Peut-être pas, d'autant plus que cette famille fait encore appel aux Marca installés, justement à Scey-sur-Saône, en plein cœur du XVIII^e siècle. On ne peut passer sous silence les nombreux liens et rapports entre ces commanditaires et les artistes et artisans italiens. Ce n'est pas un hasard si les grands chantiers, du début du XVIII^e siècle, et ceux qui suivent, sont dans de nombreux cas menés par des équipes italiennes. Nous sommes en droit de nous demander, si les Marca

²³³ S. Brault-Lerch, *Les orfèvres de la Franche-Comté et de la Principauté de Montbéliard du Moyen-Age au XIX^e siècle*, Droz, Genève, 1976, p. 743.

²³⁴ COLLECTIF, *Luxeuil-les-bains. Histoire et patrimoine*, Luxeuil, 2011, pp. 40-41 et p. 97.

²³⁵ L. Ecrément., *Essai historique sur la ville et l'abbaye de Luxeuil*, Lure, 1863, p. 416.

²³⁶ J.-B., *op. cit.*, p. 21.

ne se sont pas implantés en Franche-Comté grâce, aussi, à la volonté des hauts dignitaires et de leurs entourages.

Chapitre IV : « Le phénomène séculaire de l'émigration des habitants de la Valsesia [...] »²³⁷

IV-1 Histoire sommaire de la Valsesia

Les lignes qui suivent relatent les faits importants de l'histoire de la Valsesia de l'Antiquité à nos jours. Les Marca sont originaires de la Valsesia dans le Piémont, une vallée parsemée d'une douzaine de bourgades distantes de quelques kilomètres. Parmi les lieux importants de cette région se trouvent les villes d'Alagna mais surtout celle de Varallo²³⁸ connue pour son « Mont sacré » considéré par beaucoup comme un des plus beaux du Nord de l'Italie. Varallo a été un chantier permanent entre le XV^e et le XVIII^e siècle sur lequel ont travaillé de grands artistes italiens et des sculpteurs architectes de la vallée, et nombreux d'entre eux avaient fondé une « bottega » (« un atelier »), centre d'apprentissage et de formation. Ce chantier est un bon exemple de ces traditions artistiques et artisanales ancrées depuis des siècles dans cette région. De ce foyer artistique, de nombreux Valsesians partirent et offrirent leurs services en Italie mais également dans d'autres pays d'Europe dont la France, la Suisse ou encore l'Allemagne. Cette vallée est traversée par une rivière nommée la Sesia qui prend source et descend du Mont Rose. D'un profil encaissé, elle ne laisse que peu de place à l'agriculture et seules quelques prairies le long du cours d'eau sont disponibles pour l'élevage. La paroisse de Mollia²³⁹, qui s'affranchit de Campertogno en 1722, d'où les Marca sont originaires est bien entendu incluse dans la série d'évènements relatés.

²³⁷ Équipe des Cahiers de l'Institut universitaire d'étude du développement (dir.), *Vers un ailleurs prometteur--: l'émigration, une réponse universelle à une situation de crise ?*, Genève, 1993.

²³⁸ Au XV^e siècle, des capucins fondent à Varallo un sanctuaire composé de quarante chapelles qui abritent des statues grandeur nature de terre cuite représentant des scènes de la vie du Christ et des fresques que l'on doit à des artistes tel les frères d'Enrico ou encore Gaudenzio Ferrari.

²³⁹ G. Molino, *Mollia (La Mo'jia) tre secoli di storia di un paese dell'alta valsesia*, Savillan, 2006.

IV-1.1 La Valsesia durant l'Antiquité

Autour de 34 ap. J.C., la partie inférieure de la Valsesia est occupée par les populations romaines venues par le Haut Novarais. Différents lieux habités apparaissent déjà à cette époque à Pieve di Seso (entre Borgosesia et Serravalle), à Quarogna. Une éventuelle extension au Nord vers Varallo est également envisageable. Nous savons que l'ensemble de la Vallée n'a été habité de façon permanente qu'aux environs du IX^e siècle ap. J.C. À cette époque il est fort probable que les habitants de la partie basse, face aux attaques des Lombards aient fui et se soient déplacés au Nord. À partir de ce moment seulement alors la partie Nord est également occupée de façon permanente. C'est à cette époque que les historiens font également remonter les premières communautés autonomes (*comunità*)²⁴⁰.

IV-1.2 Du XI^e au XV^e siècle

Durant le XI^e siècle des mentions de la Valsesia se retrouvent lors des batailles entre Otton III et Arduin d'Ivrée puis entre Corrad II et les descendants d'Arduin d'Ivrée. Les différents seigneurs s'affrontant veulent mettre la main sur les zones de cette région d'Italie parmi lesquelles se trouve la Valsesia.

Dès le XII^e siècle, la Valsesia était sous la juridiction de Vercelli et faisait partie des territoires des Comtes de Biandrate. La première mention de la commune de Campertogno remonte à l'année 1217 dans un document rédigé de la main du notaire Bentivoglio. En effet à l'occasion d'un pacte conclu entre la commune de Vercelli et les comtes de Biandrate de nombreux représentants des communautés de la Valsesia prêtèrent serment. Parmi eux se trouvent présents Guibertus et Petronus de Campertogno²⁴¹. Les comtes de Briandrate rendaient la justice sur la vallée infligeant des amendes, des peines corporelles ou enfermant les contrevenants. Ils imposaient également les habitants sur les récoltes, les bois, les terres, les moulins, la pêche ou encore la chasse.

²⁴⁰ G. A. Ottone, *Storia antica della Vallesesia*, 1833, Varallo.

²⁴¹ G. Molino, *Campertogno : vita, arte e tradizioni di un paese di montagna e della sua gente*, Savillan, 1985, p. 281.

Vers la fin du XIII^e siècle, les Valsesians décidèrent de s'affranchir de l'autorité de Vercelli et des comtes de Biandrate. Ils furent soutenus par Novara représentée par Filippo Della Torre qui mena une expédition en 1264 contre Vercelli. En 1275, à Gozzano, ils signèrent un pacte d'alliance et d'amitié avec Ibletto vicomte d'Aoste. Ainsi la ville de Novara offrait aux Valsesians une protection face aux différents envahisseurs existant telles les bandes venant de la Vallée Anzasca. Or à la fin du siècle, les Biandrate, ayant conclu de nouvelles alliances avec la ville de Novara, récupèrent les terres de la Valsesia. Malgré ce retour des Biandrate le statut de la Valsesia allait changer. Ce changement politique permettra de créer pour la vallée une organisation autonome. À partir de ce jour la région disposait de deux cours (*curie*). Chaque village avait un conseil (*syndacatus*) formé des chefs des différentes familles prenant des décisions notamment celles concernant la vie religieuse et politique. Ce conseil était ensuite représenté par un membre qui se rendait au conseil général (*comunità generale*) situé dans la capitale de la région à Varallo. La Valsesia étant divisée en deux parties, la partie inférieure siégeait à Borgosesia et la partie supérieure à Varallo. Les Biandrate abandonnèrent définitivement leurs droits et privilèges sur la Valsesia en 1312 en faveur du vicaire impérial Philippe de Savoie.

En 1395 la vallée est rattachée au duché de Milan par le vicaire de Novara, Gian Galeazzo Visconti. Le territoire est placé sous la responsabilité des seigneurs Barbavara. Entre 1412 et 1477, Filippo Maria Visconti di Milano, Francesco Sforza, Galeazzo Maria Sforza ou encore Ludovic le More qui se succédèrent à Milan, confirmèrent à la vallée son organisation autonome. Durant ce même siècle, il ne faut oublier de mentionner la vague de population allemande qui arrive et s'installe dans la partie Nord de la Vallée, au pied du Mont Rose à Alagna notamment. Leur intégration selon les historiens s'est faite de façon pacifique et ils prirent part à la vie de la Vallée. Cette communauté appelée « les Walser » vient très certainement du Valais, région située de l'autre côté du Mont Rose est accessible par la Vallée d'Aoste.

L'année 1481 est marquée d'un fait très important. En effet c'est à cette date que la construction du « *Sacro Monte* » (Mont Sacré) de Varallo débute. L'initiative de ce projet est due au père franciscain Bernardino Caimi qui suite à un voyage à Jérusalem en 1478 eut l'idée de recréer en Occident les principaux sanctuaires de la Terre Sainte. Il

choisit Varallo et à partir de 1486 suite à l'autorisation du pape il pu accepter les terrains offerts par les habitants de Varallo et ainsi débiter les travaux de construction. Les travaux concernent la création du couvent de la Madonna delle Grazie en ville et la « nouvelle Jérusalem » sur les hauteurs de Varallo. À partir de ce moment le « *Sacro Monte* » se développe comme un centre spirituel très important mais également comme un foyer artistique très fécond (ill.8, 9 et 10).

Ce chantier²⁴² occupe pendant plusieurs siècles une multitude d'artistes talentueux ou plus humbles originaires de la Valsesia ou étrangers à cette vallée. Gaudenzio Ferrari²⁴³ peintre, sculpteur et architecte originaire de Valduggia est le principal protagoniste des travaux jusqu'en 1528. Il est accompagné de ses élèves et successeurs dont Berdino Lanino, Giulio Cesare Luini, et Fermo Stella de Caravage. Au XVI^e et au XVII^e siècle, les travaux se poursuivent et sont dominés par des personnalités comme L'architecte Galeazzo Alessi (1565-1569) ou Domenico Alfano de Pérouse (1590-1603) et Bartolomeo Ravelli (1602-1640). De nombreux sculpteurs sont actifs dont Tabacchetti et Giovanni D'Enrico²⁴⁴, des peintres comme Morazzone, Tanzio da Varallo, Rocca Gherardini et Gianoli. Cependant, Il Morazzone et les frères d'Enrico s'illustrent de façon plus significative. Au XVIII^e siècle des travaux d'embellissement et de transformations sont entrepris et les commanditaires font appel à des peintres dont les Orgiazzi²⁴⁵.

L'activité incessante du « Mont Sacré » a attiré de nombreux artistes et a permis à de nombreux jeunes apprentis de se former auprès de maîtres plus expérimentés. Ce chantier a contribué à faire de la Valsesia un foyer artistique important et un lieu de pèlerinage dont le rayonnement dans cette partie de l'Italie était important. Il est d'ailleurs tout à fait significatif qu'un personnage comme saint Charles Borromée se soit rendu à de nombreuses reprises sur le site et ait soutenu son développement²⁴⁶.

²⁴² À ce sujet, se référer à la bibliographie suivante :

G. Romerio, *Il sacro monte di varallo sesia*, Varallo Sesia, 1949.

M. Bernardi (sous la dir. de), *Il Sacro Monte di Varallo*, Turin, 1960.

G. Reale et E. Sgarbi, *Il Gran teatro del Sacro Monte di Varallo*, Milan, 2011.

L'auteur renvoie également vers le site internet du *Sacro Monte de Varallo* qui propose de nombreux clichés et des notices à propos de l'histoire et des décors des différentes chapelles.

²⁴³ G. Testori, *Il gran teatro montano : saggi su Gaudenzio Ferrari*, Milan, 1965.

E. De Filippis (sous la dir. de), *Gaudenzio Ferrari : la Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, Turin, 2006.

²⁴⁴ B. Boucher, P. Motture et al., *Earth and Fire: Italian Terracotta Sculpture from Donatello to Canova*, Londres, 2011.

²⁴⁵ M. Rosci e S. Stefani Perrone, *Borsetti e gli Orgiazzi : decorazione rococò in Valsesia*, Bourg-Sesia, 1983.

²⁴⁶ S. Langé, G. Pacciarotti, *Il Sacro Monte: esperienza del reale e spazio virtuale nell'iconografia della Passione a Varallo*, Milan, 1991.

IV-1.3 Du XVI^e au XXI^e siècle

Les historiens valesians retiennent le XVI^e siècle comme une période marquée par de nombreux troubles et de nombreux conflits pour les habitants de la vallée. Au début du XVI^e siècle, à la mort de Ludovic le More, les Français en possession de Milan taxèrent les Valesians à hauteur de mille ducats d'or. Or ces derniers refusèrent de payer en raison de leurs privilèges. La taxe fut alors diminuée et passa à 1200 liras impériales. Les Français confirmèrent également le statut autonome de la vallée. Or le conflit entre la France et les Sforza aura des conséquences sur la Valsesia. En effet des groupes sympathisants pour l'un ou l'autre camp vont faire leur apparition. Suite à de nombreux conflits sanglants dont Varallo fut le sanglant théâtre entre 1518 et 1520, le 23 Octobre 1521, la paix fut signée entre les Français et les Valesians. À la mort de Francesco II Sforza qui avait repris le pouvoir à Milan, Charles Quint pris possession du royaume. Ainsi la Valsesia fut rattachée à l'Empire espagnol. Malgré ce nouveau changement politique, les antiques privilèges de la vallée furent confirmés en 1538. À cette époque apparaît également la milice de la vallée (« *milizia valesiana* ») formée d'hommes âgés de 17 à 70 ans mis à disposition par les communes et qui était chargée de maintenir l'ordre public. En cas d'attaque une levée générale permettait de réunir une petite force de défense.

Durant le XVII^e siècle la Valsesia est concernée par la guerre entre l'Espagne, la France et le Duché de Savoie. Les milices valesianes combattent aux côtés de l'armée espagnole. En 1633, Giuseppe Sceti chef de la milice de Campertogno combat aux côtés de Pietro Fassola à Borgosesia. Alors que quelques années plus tard Clemente Giacobino de Campertogno protège le passage du col du Valdobbia face aux milices du Comte d'Aoste. En 1659, la guerre prend fin car la paix est signée entre les trois belligérants. Ce siècle est également marqué par la peste qui entre 1620 et 1630 fit des ravages en Lombardie et dans la Vallée de Sesia.

Au début du XVIII^e siècle, la vallée passe sous le règne de la maison de Savoie dirigée par Vittorio Amedeo suite aux accords signés en 1707 avec l'empereur Léopold. Lorsque que le représentant de la Maison de Savoie le sénateur et comte Filippo Domenico Beraudo da Pralormo se rend en Valsesia afin d'officialiser la possession des Savoie, il annonce que la région conserve ses privilèges et son autonomie. Il était autorisé

à « [...] faire savoir à la vallée qu'elle jouira sous notre règne des mêmes privilèges dont elle a joui sous les autres [...] »²⁴⁷. En 1799, la France annexe le Piémont et crée le département de la Valsesia avec comme chef-lieu Vercelli.

Le XIX^e siècle est marqué par l'invasion de la vallée par les troupes de Napoléon. Après la bataille de Marengo (14 Juin 1800) et suite au décret du 7 Septembre la rivière Sesia délimite la frontière entre la France (dans le Piémont) et l'Italie (liée à Milan). Ce découpage provoque la séparation de nombreuses communautés dont Campertogno par exemple qui a une partie française et une partie italienne. À partir de 1804, les Français contrôlaient les passages à la frontière et imposaient des taxes. En 1814 les allemands prirent le contrôle de la vallée et le 21 Mai la maison de Savoie reprit possession des terres et Victor Emmanuel supprima la frontière française. En 1818, la Valsesia devient province, en 1836 elle n'est plus considérée comme une province et dépend alors de la juridiction de Novara. En 1844 suite aux réclamations des Valsesians elle redevient province. En 1848 sont définitivement abolis tous les privilèges dont jouissait la population²⁴⁸. Aujourd'hui la Valsesia fait partie de la Province de Vercelli.

IV-2 La migration des Valsesians : les mécanismes de ce phénomène

Aujourd'hui, le phénomène de migration d'un très grand nombre d'artistes de la Valsesia et des régions limitrophes est clairement reconnu. Il suffit de consulter les dictionnaires d'artistes et d'artisans, les manuels d'histoire de l'art ou les articles parus dans les revues locales pour se rendre compte que de nombreuses études ont été menées à ce propos. Nous pouvons citer par exemple un colloque de 1989 dirigé par Gladys Motta intitulé « *Ogni strumento è pane.* » *L'emigrazione dei valsesiani nell'Ottocento*²⁴⁹. Ces différents travaux ont mis en évidence l'importance de ce phénomène qui s'étendit sur plusieurs siècles. Ils ont aussi montré qu'il était indissociable de la vie de ces régions. L'incessant va et vient entre « *la patria* » d'origine et les lieux de travail rythmait la vie des populations mais également de la société. Les spécialistes le présentent comme « le

²⁴⁷ « [...] far conoscere ad essa Valle che, goderà sotto il nostro dominio le istesse agevolzze, delle quali ha goduto sotto gli altri [...] », L. Peco, *La grande carta della « Valle di Sesia » del 1759, miniere e boschi nel primo rilevamento topografico della valle*, Bourg-Sesia, 1988, pp. 11-12

²⁴⁸ G. Molino, *op. cit.*, 1985, pp. 281-285.

²⁴⁹ G. Motta (dir.), *Ogni strumento è pane. L'emigrazione dei valsesiani nell'Ottocento*, Vercelli, 1989.

phénomène ayant le plus conditionné l'histoire démographique » de la Valsesia du XV^e au XIX^e siècle²⁵⁰. Pendant près de quatre siècles et surtout durant les XVIII^e et XIX^e siècles, les mouvements migratoires s'amplifièrent. Ceci eut d'abord des conséquences bénéfiques pour la région, son enrichissement en particulier, avant d'avoir un effet négatif qui entraîna à terme une chute démographique.

Les études ont permis de situer le phénomène dans le temps mais aussi de le géo-localiser. Les résultats montrent que les destinations choisies par les migrants variaient énormément. Certains s'exilaient dans les grands centres très proches, comme Milan ou Turin. Par exemple, une branche des Gianoli de Campertogno s'est installée à Milan dès le XVII^e siècle²⁵¹. D'autres quittaient l'Italie pour la France, l'Allemagne, la Russie, le Portugal, la Suisse voire le Nouveau Monde.

IV-2.1 Les raisons de cette migration

La première question que nous sommes en droit de nous poser est la suivante : pourquoi autant de personnes ont quitté leur patrie d'origine durant des périodes allant de quelques mois à plusieurs décennies, et ce durant des siècles ? Deux éléments de réponse semblent pouvoir être apportés à cette question.

Il semblerait que cette migration massive s'explique d'abord par des raisons géo-économiques. La Valsesia, en particulier la Vallée Supérieure, est une zone montagneuse et très accidentée. Le relief n'offrait donc que très peu de terrains exploitables limitant ainsi les pratiques agricoles. Les conditions climatiques très rudes de cette région ne favorisaient guère plus ce type d'activité. De ce fait la population n'était pas en mesure de produire suffisamment de vivres pour pouvoir se nourrir et encore moins d'avoir un excédent à vendre. D'après les historiens locaux tel que Lana, l'agriculture permettait de fournir aux habitants de quoi manger pour seulement trois mois²⁵². L'exploitation agricole ne permettait pas de répondre aux besoins de la population ; il fallait donc trouver d'autres

²⁵⁰ À ce sujet, il existe un article de Contini Sabrina écrit en 2007 et consultable en ligne sur le site de l'Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana (ASEI) à l'adresse suivante : http://www.asei.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=130:matrimoni-e-migrazioni-in-val-sesia-una-casistica-settecentesca&catid=65:articoli&Itemid=250.

²⁵¹ Il s'agit des frères Giovanni Antonio et Giovanni Battista Gianoli marchands d'or et de soie. D'après M. dell'Omo et F. Fiori, *I tesori degli emigrati*, 2004, Novare, p. 192.

²⁵² G. Lana, *op. cit.*, 1840.

solutions. Ainsi de nombreux Valsesians optèrent pour une activité artistique (sculpture, peinture, orfèvrerie...) ou artisanale (maçonnerie...). Alors que d'autres se tournèrent vers le commerce (vente d'étoffes, de tissus...). Les témoignages de notables de l'époque mettaient, déjà, en avant cette situation. Par exemple, Pralormo, mandaté par la Maison de Savoie pour prendre possession de la Valsesia, fit, au XVIII^e siècle, le constat suivant :

Ces populations sont contraintes de sortir du Pays en un nombre si grand que dans de nombreuses paroisses durant l'hiver on ne voit autre que le Curé, les vieux, les femmes et les enfants en bas âge et ce afin de pouvoir trouver les vivres nécessaires à eux et à leurs familles exerçant dans toute l'Italie différentes professions mécaniques et aussi les plus humbles et abjectes²⁵³.

Ce phénomène est commun aux différentes régions des Alpes et il explique également la très forte émigration des « *luganesi* » notamment vers Turin entre le XVI^e et le XIX^e siècle. Les populations s'organisèrent donc autour de ce phénomène : les hommes et les enfants en âge de travailler partaient alors que les femmes et les vieillards restaient au village et cultivaient le peu de terrain disponible. Ces conditions de vie sont très bien résumées dans cette phrase de Molino : « la mère valsésienne donnant vie à un garçon sait déjà que lorsqu'il aura 14 ou 15 ans parfois un peu avant, elle devra l'envoyer à travers le monde. À l'inverse si une fille vient au monde alors elle sait qu'elle l'aidera à travailler jusqu'à qu'elle soit mariée. Et cette dernière épousera préférentiellement un jeune émigré sérieux, volontaire²⁵⁴.

On note une spécialisation de la part des habitants des différents villages dans divers types de métiers. Ainsi les stucateurs étaient essentiellement originaires des villages de Mollia, Boccioletto ou encore Carcafaro²⁵⁵. De nombreux maçons et architectes venaient d'Alagna alors que les habitants de Valduggia étaient passés maîtres dans l'art de la fonte de cloches et de bronzes.²⁵⁶

²⁵³ « questi popoli sono costretti ad uscire dal Paese in così gran numero che in molte Parrocchie in tempo d'inverno non vi si vede altro che il Curato, li vecchi, le Donne et li figli piccoli, e cio' per puotersi proccacciar la sussistenza propria et della loro proprio famiglia esercitando per tutta l'Italia diverse professioni meccaniche, et anco le più umili et abiette », in L. Peco, *op. cit.*, p. 12.

²⁵⁴ G. Molino, *op. cit.*, 1985, p.132.

²⁵⁵ Ces deux villages se trouvent respectivement à 17 et à 31 km du village d'origine des Marca.

²⁵⁶ Du Pays Augustin Joseph, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile*, Paris, 1855, p.78.

Une autre raison peut être invoquée afin d'expliquer ces mouvements de population, il s'agit de la concurrence. L'offre par rapport à la demande était beaucoup trop forte en raison du grand nombre d'artistes et d'artisans locaux sur le marché. De plus de nombreux artistes, notamment des stucateurs, venaient des régions voisines comme celles du Tessin, de Côme ou de Lugano et s'imposaient sur ce marché déjà saturé par la main d'œuvre locale.

Il semblerait que pour les stucateurs s'ajoute un autre facteur. Cette fois, il est d'ordre technique et semble spécifique à la profession. Santino Lange l'explique dans son ouvrage sur le baroque alpin. Il affirme que : « Les maîtres du stuc à l'inverse des sculpteurs sur bois n'ouvraient presque jamais d'atelier (« *bottega* ») dans leur village natal car ce n'était pas assez rentable. Leur métier demandait une présence directe sur le chantier et devaient donc être disposés à se déplacer là où il y avait demande »²⁵⁷.

IV-2.2 Quelques chiffres

Si aujourd'hui le nombre exact de Valsesians ayant migrés n'est pas quantifiable, il n'en reste pas moins que nombreux furent ceux qui empruntèrent les routes. Au XVI^e siècle, période durant laquelle la migration faisait déjà partie intégrante de la vie des Valsesians, à Campertogno, sur 32 familles recensées au moins 12 avaient des membres hors de la Vallée dans les régions voisines de Biella et Novara, mais également à Milan ou encore en Allemagne²⁵⁸. D'après les comptes du notable Gabbio à la fin du XVIII^e siècle, sur 9652 habitants dans les hautes vallées de la Valsesia, 1575 étaient absents²⁵⁹, ce qui représente environ 16% de la population. Une étude, réalisée à partir de relevés faits dans plusieurs villages de la Valsesia Supérieure, a permis de montrer aux environs de quel âge le premier départ se faisait. Les chiffres sont clairs, plus de la moitié des migrants ont entre 10 et 19 ans lorsqu'ils quittent leur « *patria* » alors que près d'un quart tente l'expérience entre 20 et 30 ans. Les enfants très jeunes accompagnant l'oncle ou le père représentent 5% de cette population mobile.

²⁵⁷ S. Lange et G. Pacciarotti, *Barocco alpino : arte e architettura religiosa del Seicento : spazio e figuratività*, Milan, 1994, p. 225.

²⁵⁸ M. Bonfantini, *La Valsesia : arte, natura e civiltà*, Novare, 1955, p. 45.

²⁵⁹ G. Molino, *op. cit.*, 1985, p. 131.

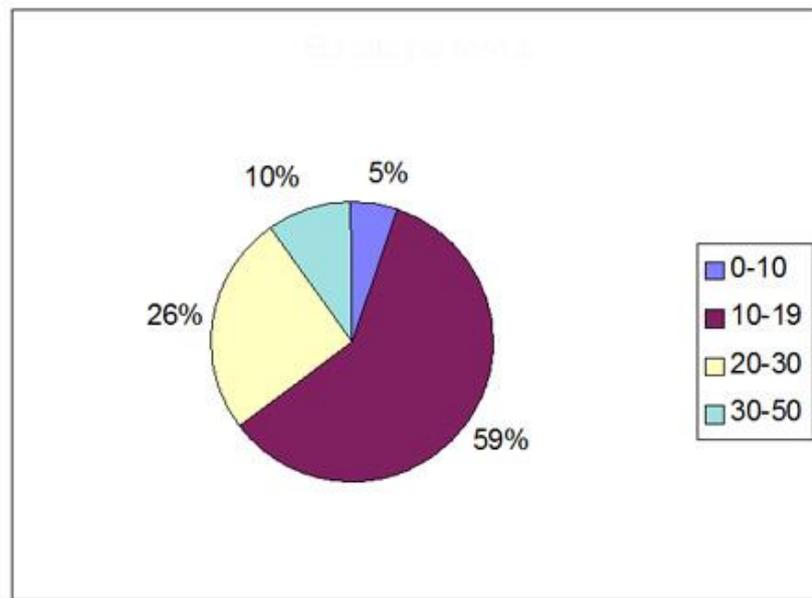


Figure 5 : Graphique « Émigrants – Âge au moment du départ »²⁶⁰

IV-2.3 Les conséquences de l'émigration

Le XVIII^e siècle était marqué par un certain nombre de transformations sociales qui modifièrent profondément l'environnement démographique et économique des vallées alpines. L'émigration qui se développait de façon croissante commençait déjà au début du siècle par faire diminuer la population des centres ruraux. Cette diminution s'accompagnait d'abord d'une augmentation des richesses. En effet, les émigrés qui se sont enrichis, hors de leurs bases, maintenaient des rapports étroits avec leur pays d'origine. Cela prouve que ces derniers restaient malgré la distance très attachés à leurs terres d'origine. De nombreux exemples illustrent ce phénomène. Les études consacrées à ces familles itinérantes montrent toutes que les rapports entre la mère patrie et les expatriés étaient toujours très forts. Ils apparaissaient sous des formes diverses et variées. Nous savons que Jacques François Marca, installé à Scey-sur-Saône, était en conflit avec son épouse Charlotte Cressand, qui en 1764, se plaignait du fait que son mari envoyait en

²⁶⁰ Graphique tiré de l'article de Sabrina Contini écrit en 2007 et consultable en ligne sur le site de l'Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana (ASEI) à l'adresse suivante : http://www.asei.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=130:matrimoni-e-migrazioni-in-val-sesia-una-casistica-settecentesca&catid=65:articoli&Itemid=250

Italie des sommes d'argent destinées à sa famille²⁶¹. Cette anecdote illustre la solidarité familiale et l'entraide alors existante. Une partie des bénéficiaires engrangés en France profitaient à ceux restés en Italie.

Notre récente découverte de l'inventaire après décès de Pierre Jean Baptiste Marca²⁶² montra que son père Jean Baptiste envoyait d'Italie des tableaux destinés à être vendus en France. Le notaire faisait en effet état de « [...] quatre tableaux représentant divers sujets qui ne sont ici portés que pour mémoire, les comparans ayans déclaré qu'ils appartenaient aus. Marca, père du défunt qui les avait envoyés pour les vendre [...]»²⁶³. Nous avons là, une preuve d'un petit commerce d'art entre l'Italie et la France. Les Marca avaient sûrement dans leur clientèle des amateurs du goût italien et de ces ventes tiraient des profits qui venaient s'ajouter à ceux de leur activité. Ils existent également de nombreux exemples de dons faits par les Valsesians à l'église du village d'où ils sont originaires. Ces derniers, faisant fortune à l'étranger ou dans une autre région d'Italie, partageaient d'une certaine façon le bénéfice de leurs activités.

Aujourd'hui encore sont conservés dans plusieurs églises, oratoires ou musées de la Valsesia, de magnifiques objets liturgiques, exemples de ces dons. Une petite étude, intitulée *I tesori degli emigrati (Les trésors des émigrés)*, a été consacrée à ce sujet. À travers plusieurs exemples elle relève les différentes formes sous lesquelles se présentaient ces dons. Qu'il s'agisse de sommes d'argent, de travaux ou d'objets de culte, ces dons montraient d'une part la volonté d'enrichir le patrimoine du village et d'autre part, à travers cette aide, souligner la réussite du donateur loin de ses terres²⁶⁴. Nous avons retenu plusieurs exemples concernant Campertogno. Par exemple, les frères Giovanni Antonio et Giovanni Battista Gianoli, marchands d'or et de soie installés à Milan, offrirent un magnifique pluviale brodé d'or et d'argent le 20 Décembre 1684. Ils firent également don d'un ostensorio destiné à enrichir le mobilier liturgique de l'église. Un autre membre de cette famille acquis en 1722 « le patronage » d'une chapelle dans l'église du village. À ses frais, il la fit reconstruire, décorer et la dota d'une magnifique chasuble richement

²⁶¹ Informations issues des recherches de Annick Deridder : A.D.H.S. B 5664 et B 5665, 1765

²⁶² A.D.D. 3°6/16.

²⁶³ A.D.D. 3°6/16.

²⁶⁴ « D'autres, revenant eux aussi d'Allemagne ou d'Autriche, ont mis dans leurs bagages des ornements éclatants pour leur chapelle, où tous pourront lire leur réussite et leur fidélité, tableaux, ex-voto, tissus précieux, parfois même un retable entier, qui voyage en pièces détachées et qu'on monte à l'arrivée. », in Jean et Renée Nicolas, *La vie quotidienne en Savoie aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1979, pp.274-275 cité in E. Charabidze, *op. cit.*, p. 76.

brodée et décorée d'un motif représentant « le Christ sur la Croix et les âmes du Purgatoire ». Toutes ces dépenses montraient par la qualité et la richesse des matériaux que de nombreux artisans s'enrichirent à travers leurs activités et qu'ils n'hésitèrent pas à embellir les lieux de culte de leurs villages natals.

Ceci explique en partie pourquoi la Valsesia, région très pauvre, est paradoxalement richement dotée d'oratoires et d'églises paroissiales. Les églises des montagnes dépassent ainsi en qualité et en mobilier les églises de la plaine voisine. En effet, dans la plaine les édifices, souvent voulus par un seigneur local, étaient ensuite à la charge des populations paysannes très pauvres qui n'avaient pas les moyens pour financer de telles campagnes.

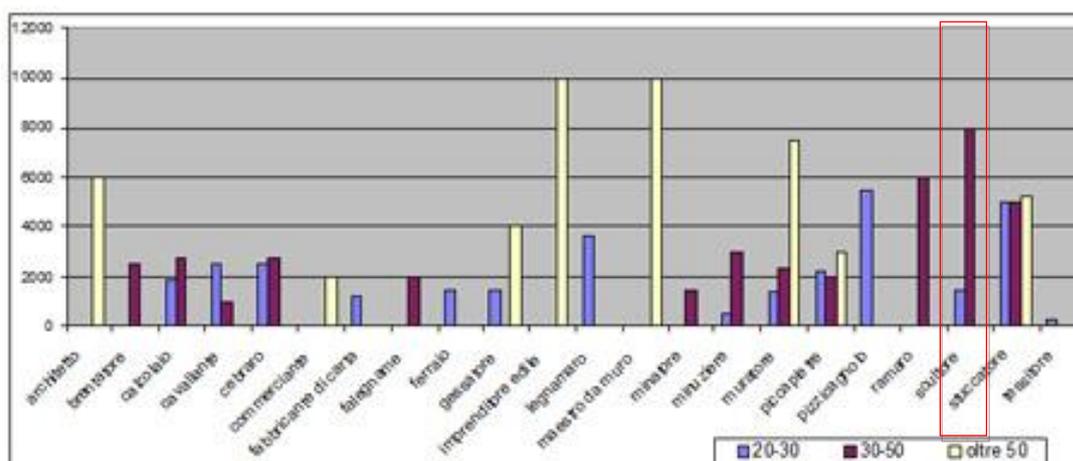


Figure 6 : Graphique « Âge et patrimoine selon la profession »²⁶⁵

Les données dans le cadre rouge correspondent à la profession des stucateurs. Au XVIII^e siècle, un jeune stucateur, dont l'âge se situe entre 20 et 30 ans, qui ne travaille pas encore de façon indépendante ou depuis peu, ne possède pas un très grand patrimoine. Le graphique, ici, situe la moyenne autour de 1800 lire alors que pour un sculpteur confirmé, le patrimoine atteint une moyenne de 8000 lire. On voit nettement l'enrichissement progressif au cours d'une carrière. De 1800 à 8000 lire, le patrimoine

²⁶⁵ Graphique tiré de l'article de Sabrina Contini écrit en 2007 et consultable en ligne sur le site de l'Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana (ASEI) à l'adresse suivante : http://www.asei.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=130:matrimoni-e-migrazioni-in-val-sesia-una-casistica-settecentesca&catid=65:articoli&Itemid=250

est un peu plus de quatre fois plus important. De façon plus générale, l'enrichissement vers la fin de la carrière est le plus fréquent. Cela s'explique par une augmentation des revenus associée au changement de statut. Il faut aussi prendre en compte, le patrimoine hérité à la mort des parents.

Le travail de Federica Bianchi sur la dynastie des Casella, stucateurs originaires du Tessin, met en avant d'autres aspects de cette solidarité. Elle montre qu'une partie des recettes allait aux membres du clergé afin qu'ils puissent assurer une bonne éducation aux enfants de toutes les couches de la population. Nous savons, par exemple, que Daniele Casella dans son testament en 1646 précisait qu'il léguait des fonds à un sacerdos dans le but d'assurer l'ouverture de l'école pour les enfants.²⁶⁶ Une des raisons qui expliquait cette prise en charge de l'éducation des enfants par les expatriés était le rôle de plus en plus fort de ces derniers. En effet les enfants employés très tôt comme apprentis et emmenés sur les chantiers devaient recevoir une certaine éducation et une formation afin d'être le plus compétent possible. Les migrants conscients de cette réalité, qu'ils côtoyaient chaque jour sur les chantiers, avaient donc compris l'importance de cette éducation et étaient les premiers ensuite à profiter des résultats. Ce phénomène explique également le taux élevé d'alphabétisation masculine dans les villages ruraux et de montagnes. De plus, le fait de savoir lire et écrire était la seule façon pour les familles séparées de rester en contact et d'échanger.

L'émigration, qui se développait de façon ascendante commençait, déjà, au XVIII^e siècle, à faire diminuer la population des centres ruraux ; cette diminution se traduisait d'abord par une augmentation des richesses comme nous venons de l'illustrer.

Mais à partir d'un certain point la réduction du nombre d'habitants finit par paralyser la structure économique de la vallée et entraîna également une baisse de la création et de la production artistique et culturelle. Ce phénomène n'apparut pas de façon uniforme, les premiers à le ressentir étaient les centres les plus peuplés qui avaient peu d'échanges avec la plaine. Dans les communautés agricoles plus petites, la tendance à se détacher des centres et à se refermer sur sa propre autonomie se notait toujours plus. En conséquence durant le XVIII^e siècle, nous assistions à une colonisation de la montagne entraînant une dissémination des habitats ce qui entraîna une fragmentation paroissiale

²⁶⁶ « [...] un sacerdote che debba nel luogo di Carona tenere scola et insegnare a poveri putti [...] » in F. Bianchi et E. Agustoni, *I Casella di Carona*, Lugano, 2002, p. 20

illustrée par la création de nouveaux sièges paroissiaux. Et notamment l'affranchissement de Mollia par rapport à Campertogno en 1722²⁶⁷.

IV-2.4 L'organisation du voyage

IV-2.4.1 Comment rejoindre la Franche-Comté depuis la Valsesia ?

Si la route²⁶⁸ exacte qu'empruntaient les Valsesians et notamment les Marca pour rejoindre la Franche-Comté n'est pas clairement définie, il semble possible de retracer le chemin qu'ils parcouraient. Afin de sortir de la Valsesia et de traverser la Vallée d'Aoste les Marca empruntèrent comme de nombreux autres Valsesians le passage du col de Valdobbia. Il s'agit d'une très ancienne route permettant aux piétons et aux mules de passer d'une vallée à l'autre. Ce chemin était l'unique sentier existant et permettant alors de se rendre rapidement dans la Vallée d'Aoste. Il permettait aux voyageurs d'éviter d'emprunter la route principale passant par Varallo et ensuite la plaine qui était beaucoup plus longue. Le col de Valdobbia culmine à une altitude de 2479 mètres. Par ce passage les Valsesians arrivaient dans la vallée dite du Gressoney où se trouve entre autre la commune de Gressoney-Saint-Jean, dans la Vallée d'Aoste. Nous savons que pour accéder au col, les Marca devait se rendre de Mollia di Campertogno à Riva. Une fois arrivés, après environ une heure trente de marche, ils devaient marcher encore environ quatre heures pour atteindre le col. Lorsque les hauteurs étaient atteintes pour redescendre jusqu'à Gressoney-Saint-Jean il fallait environ trois heures. En faisant un calcul rapide nous nous rendons compte que les Valsesians devaient marcher environ huit d'heures afin d'atteindre le Val d'Aoste.

La route devait ensuite très certainement se prolonger jusqu'à la ville de Châtillon ou Castiglione, dans la Vallée d'Aoste, où la présence de Marca est attestée entre 1772 et 1808²⁶⁹. Dès le XVII^e siècle de nombreux Valsesians sont présents dans cette ville, il est

²⁶⁷ L. Benevolo, « Le chiese barocche valsesiane », in *Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura*, n°22, 23 et 24, Rome, 1957, pp.1-68.

²⁶⁸ « (Les) Alpes, [...] tout en ayant une réputation d'inaccessibilité, ne constituaient pas une véritable barrière. Elles représentaient plutôt un système franchissable que l'énergie et la volonté des hommes rendaient praticable sous la poussée de raisons économiques, commerciales ou religieuses. », in L. et G. Aliprandi, « Les Alpes et les premières cartes – itinéraires au XVI^e siècle », in *Revue de géographie alpine*, n°3, Milan, 2002, p. 52.

²⁶⁹ B. Orlandini, *Architettura in Valle d'Aosta : dalla Riforma al XX secolo. La Valle d'Aosta da rea centrale a provincia periferica 1520-1900*, Ivrea, 1996, pp. 212-215.

possible que certains Marca y étaient installés avant la fin du XVIII^e siècle. Et pourquoi ne pas imaginer cette ville comme un point de repos pour les Valsesians jouant ainsi de la solidarité entre émigrés de la même région. La route se poursuivait ensuite sans doute jusqu'à la ville d'Aoste et continuait avec la traversée du col du Grand-Saint-Bernard culminant à une altitude de 2467 mètres. D'Aoste pour atteindre le col il fallait environ sept heures la distance entre les deux étapes étant d'environ trente-six kilomètres. Suivaient-ils ensuite la route les portant à Lausanne jusqu'à la vallée de Joux qu'ils traversaient pour se retrouver en Franche-Comté ? Dans ce cas ils empruntaient des routes que d'autres artistes de la Valsesia avaient utilisées avant eux. Nous savons par exemple que les Bodmer travaillaient en Suisse dès le XVI^e siècle. Pour cela il fallait réaliser encore une très longue route marquée par plusieurs étapes. Un passage se faisait très certainement à Martigny qui se trouvait à quarante sept kilomètres du col et qui se rejoignait en neuf heures de marche. Cet itinéraire semble être le plus court que les Marca pouvaient alors emprunter. Ils mêlaient à la fois les grands axes fréquentés par de nombreux voyageurs et les petites routes de montagne difficiles d'accès mais permettant de gagner du temps en raccourcissant le voyage.

IV-2.4.2 Un voyage difficile

Prendre la route était à l'époque un choix qui n'allait pas sans compter son lot de dangers et d'incertitudes. Les dangers pouvaient provenir des sentiers empruntés, mais aussi des conditions climatiques, du manque de nourriture voire des brigands. Les artistes qui partaient s'engageaient dans des voyages plus ou moins longs et dangereux. Nous avons vu qu'ils étaient capables de se rendre dans les régions limitrophes comme le Val d'Aoste ou les territoires des diocèses de Biella et de Novara. Mais dans d'autres cas, ils dépassaient les frontières de l'Italie, gravissant cols et montagnes pour se rendre en France, en Allemagne, en Angleterre, en Russie voire en Amérique du Sud.

Les sources documentaires ainsi que les rares témoignages de ces mêmes artistes nous permettent de comprendre la difficulté du voyage. Un très précieux témoignage est le journal laissé par Giuseppe Andrea Gilardi, artiste itinérant du début du XIX^e siècle. Une étude en a été faite par Annick Bogey-Rey, historienne, spécialiste des mouvements

artistiques alpins au XIX^e siècle. En se référant au témoignage²⁷⁰ de Gilardi nous trouvons des indications sur leurs difficultés de vie par exemple. Les conditions de nutrition, d'hébergement, de déplacement, les risques encourus et les dangers sont mentionnés. Nous savons, par exemple, que la nourriture était frugale. Les propos de Gilardi, « Notre menu habituel était fixe, toujours de la polenta », sont très clairs et soulignent cette pauvreté et le manque de diversité. Le sculpteur parle également des conditions d'hébergement qui sont elles aussi très dures : « nous avons du y dormir sous les lauzes, dans le foin, avec une misérable couverture ». Aux rudes conditions que nous venons d'aborder, il faut ajouter les dangers naturels qui menaçaient nos voyageurs. En effet, la traversée de tous ces cols pouvait être rendue difficile par les intempéries, par un climat rude ainsi que des avalanches et des éboulements.

De plus lors des voyages il y avait le risque de rencontrer des voleurs ce qui expliquait pourquoi les voyageurs portaient, à même la peau, une ceinture garnie de petites pochettes dans lesquelles ils mettaient leurs pièces d'or ou d'argent afin d'éviter d'être détournés dans leur sommeil. Une des preuves de la dangerosité des itinéraires est, par exemple, les actes de décès, aujourd'hui conservés dans les archives des communes situées le long des routes empruntées, des voyageurs morts souvent tués par des brigands.

IV-2.5 Un voyage placé sous la protection de la Providence

Face aux multiples dangers – avalanches, chemins escarpés, éboulements, brigands, conditions climatiques rudes – rencontrés lors des voyages, l'homme a souvent eu recours à la protection divine, et souvent grâce l'intercession d'un saint ou de la Vierge. Dans de nombreux cas nous savons que des organisations religieuses venaient en aide aux voyageurs ou aux pèlerins décidés à prendre la route. Nous en avons l'exemple à Campertogno avec l'Ospedale di San Carlo.

Dès le XVII^e siècle à Campertogno existait l'Ospedale di San Carlo. Il s'agissait d'une institution caritative fondée en 1623. Don Pietro Bertolini à sa mort avait en effet légué une maison et 6000 livres impériales pour créer cet hôpital. Au XVIII^e siècle, la

²⁷⁰« Extraits du journal de Gilardi, artisan sculpteur de la Valsesia à la recherche d'un travail en Savoie-XIX^{ème} siècle », D'après la traduction en Français de l'Abbé J. Plassiard en 1979, consultable sur <http://www.ac-grenoble.fr/histoire/academie/savoisien/baroque/baroque3.pdf>, pp.1-4
Voir Gilardi Giuseppe Andrea, *Riche journal d'un artiste pauvre*, Aubenas, 1998.

confraternité du Saint Esprit s'associa à cet hôpital afin de distribuer gratuitement de la nourriture. Nombreux étaient les habitants qui faisaient des dons à l'hôpital, tel Battista Gianoli en 1743 qui donnait une partie des bénéfices de ses activités commerciales. Jusqu'au XIX^e siècle, l'hôpital a maintenu son rôle et distribuait de la nourriture aux pauvres mais également aux voyageurs qui devaient traverser le col du Valdobbia²⁷¹.

Un autre phénomène important mêlant la dévotion au voyage s'illustre à travers un exemple lié à la fréquentation de la route passant près de Biella. En effet nous savons par un témoignage du XVIII^e siècle, retranscrit par Don Lebole dans son ouvrage sur l'art sacré²⁷² dans le diocèse de Biella, que les Valsesians grâce à leurs dons firent construire un petit lieu de dévotion en 1722 à Dorzano²⁷³ sur le col de Saint-Roch. Le témoignage explique qu'avec les fonds récoltés fut édifié une colonne sur laquelle ont été peintes les figures de la Vierge d'Oropa, de saint Laurent²⁷⁴ et de saint Joseph « [...] pour avoir l'image de la Vierge plus proche et [...] avoir plus d'occasions d'en saluer le saint Nom²⁷⁵ ». Le récit continue en disant que la dévotion fut si importante que les habitants de Dorzano élevèrent en 1744 une petite église sur la façade de laquelle ils transférèrent l'image de la Vierge. Cet événement nous montre à quel point la fréquentation des routes par les Valsesians était importante et qu'ils n'hésitaient pas à faire des dons afin de faire construire des lieux de culte où ils pouvaient s'arrêter lors de leur voyage. De cette façon les voyageurs évitaient de faire des détours dans les lieux saints des régions et gagnaient ainsi du temps sans pour autant abandonner leurs prières et prendre le risque de voyager sous de mauvaises auspices. Dans notre cas cette image votive évitait le détour par le sanctuaire de Notre-Dame d'Oropa situé dans les hauteurs au nord de Biella.

De plus nous savons que de nombreux lieux de repos et des hospices étaient créés le long des grands axes afin d'apporter une aide et un toit à tous ces voyageurs. Le col du Grand-Saint-Bernard était utilisé depuis de nombreux siècles même les romains l'empruntèrent. Au X^e siècle un hospice y fut construit par Bernard alors archidiacre de la cathédrale d'Aoste²⁷⁶. L'hospice a été ensuite confié à une communauté de religieux de l'ordre de saint Augustin dont la maison mère était à Martigny.

²⁷¹ G. Molino, *op. cit.*, 1985, p. 118

²⁷² D. Lebole, *op. cit.*, 2007, pp. 212-213.

²⁷³ Cette petite commune piémontaise se situe à 17 km au sud de Biella.

²⁷⁴ le saint protecteur de Dorzano.

²⁷⁵ « [...] per aver l'immagine di Maria più vicino e [...] aver maggior occasione di saluar il suo santo Nome.», in D. Lebole, *op. cit.*, 2007, p.201.

²⁷⁶ Né vers 923 à Menthon en Savoie et mort vers l'an 1009 à Novare.

Le très grand nombre d'édifices dédiés à saint Christophe, patron de la Valsesia, ou à saint Jacques le Majeur et les nombreuses fresques, peintures, sculptures qui les représentent sont les reflets de cette « culture du voyage ». À l'extrême fin du XVII^e siècle, saint Christophe est représenté de façon monumentale sur la façade de l'église de Riva Valdobbia (ill.11), lieu de passage obligé pour rejoindre le Val de Gressoney puis la France, on le retrouve à Varallo, peint à l'extérieur de l'église. À Campertogno, l'église paroissiale est dédiée à saint Jacques le Majeur. Finalement, les mères valesianes bénissaient les fils sur le point de partir pour la France. Le geste, chargé de sens humains et sacrés, n'avait rien de superstitieux selon l'autorité diocésaine. C'était un sacrement de tutelle et surtout consacrait les liens familiaux qui devaient favoriser l'ancrage, de celui qui partait, aux racines et aux valeurs de son monde d'origine. Geste considéré comme repentant celui de Noé sur ses deux fils, d'Isaac sur Jacob. Les parents avec la bénédiction étaient les intermédiaires entre Dieu et les jeunes pour le consentement de leur bien-être moral et matériel²⁷⁷.

Il est très difficile de définir la durée des absences et la fréquence des retours. Beaucoup de facteurs sont à prendre en compte et diffèrent selon les réalités de chaque famille. Bien entendu plus la distance était élevée entre les pays, plus le retour était difficile. Plus les retours étaient fréquents moins le temps passé « à la maison » était long. La saison et le climat avaient bien entendu leur importance surtout pour les travailleurs saisonniers. La période entre novembre et février était la plus propice au retour à la maison. En raison très certainement du climat hivernal qui empêchait la pratique de nombreuses activités et du calendrier religieux.

Jean Antoine Marca, stucateur dans le Jura, repartait pour passer l'hiver dans sa patrie d'origine. Les traces des délibérations de la commune de Bletterans le confirment. En effet des difficultés apparurent aux moments de payer l'artiste et il a été reporté que le « [...] Sr Marca dut se contenter de quelques avances à luy faites par le Sr Ricard au nom de la ville pour luy permettre de s'en aller passer l'hiver en son pays [...] »²⁷⁸. Il est prouvé que le retour était également le moment pour beaucoup de choisir une femme et de se marier. Les documents retrouvés montrent l'emploi de mots comme « *maritarsi* », « *pigliar moglie* », « *ammogliarsi* ». Il est très important de noter, par exemple, que pour

²⁷⁷ P. L. Longo, « Chiesa, cattolici ed emigrazione in Valsesia », in *Quaderni di storia dell'emigrazione dei valesiani nell'Ottocento*, 1992, Bourg-Sesia, p.1.

²⁷⁸ J. Milloux, *Histoire d'une petite ville de Franche-Comté : Bletterans*, Lons le Saunier, 1960, vol.1, p.72.

le village d'Alagna, à quelques kilomètres au nord de Campertogno, presque tous les certificats d'état libre et les actes dotaux sont enregistrés entre les mois de novembre et de février, période la plus opportune pour rentrer selon les migrants.

Il n'était pas rare que les habitants d'un même village ou de villages très proches se retrouvaient ensuite à l'étranger. Cela s'expliquait par le fait que les premiers émigrés étaient rejoints par des proches ou des connaissances qui avaient eu vent d'une fortune possible sous d'autres cieux. Nous savons qu'en Franche-Comté par exemple, durant le XVIII^e siècle, en plus des Marca, étaient présentes les familles Bounder, Gianolti et Gianni. Toutes ces familles venaient de la Vallée Supérieure, c'est-à-dire de village très proches comme Campertogno et Alagna distants d'une dizaine de kilomètres seulement. Entre les Marca et les Gianni des liens de parentés existaient, en témoigne la présence, lors de la rédaction de l'inventaire après décès de Pierre Jean Baptiste Marca, de « [...] Jean Pierre Janny²⁷⁹, aussi sculpteur, cousin germain du défunt et demeurant en communion avec lui [...] »²⁸⁰. Nous savons aussi que François Marca était accompagné de l'architecte Gabbio, Valsesian installé en Rhône-Alpes, lors de son départ pour le Portugal. Un membre de la famille Gabbio travaillait également, comme stucateur, à Lons-le-Saunier durant la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Plusieurs témoignages permettent d'affirmer qu'un fort sentiment d'appartenance à une même communauté existait. Plus qu'à son village d'origine, c'était surtout à la Valsesia qu'ils se sentaient appartenir. Grâce aux documents retrouvés nous savons que beaucoup de Piémontais expliquent qu'ils tissaient avec leurs « compatriotes » des liens très forts et qu'ils se fréquentaient. Ainsi Jean-Michel Gabbio pouvait affirmer en parlant d'un compagnon de chantier « il est impossible qu'il se soit marié sans que je le sache »²⁸¹. Les fêtes et parfois les chantiers étaient autant d'occasion de se rencontrer et d'échanger des nouvelles. Nous savons aussi que beaucoup rentraient ensemble,

²⁷⁹ Les Janny ou Ianni ou Gianni sont originaires de Campertogno.

²⁸⁰ A.D.D. 3^e6/16, inventaire après décès de Pierre Jean Baptiste Marca. Inventaire dressé par le notaire Léonard Martin Gaume le 12 Décembre 1820.

²⁸¹ « [...] è impossibile ch'egli si sia maritato senza che io lo sapessi [...] » voir l'article de Contini Sabrina écrit en 2007 et consultable en ligne sur le site de l'Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana (ASEI) à l'adresse suivante : http://www.asei.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=130:matrimoni-e-migrazioni-in-val-sesia-una-casistica-settecentesca&catid=65:articoli&Itemid=250

partageant la table et l'hébergement, en attendant de rejoindre la « *patria* »²⁸². Ceux qui avaient des amis, le long du chemin, s'arrêtaient et étaient hébergés par ces derniers.

En faisant des sondages dans les dictionnaires²⁸³ d'artistes, par exemple, nous constatons, rapidement, que très nombreuses étaient les régions ayant été des terres d'accueil pour ces populations. La France est une bonne illustration de cette diffusion de la population. En Bourgogne la famille Caristie ou Caristia s'imposait dans le domaine de l'architecture alors que les Marchetti proposaient leurs services en tant que sculpteur. La famille Gilardi réalisait en Savoie une très grande série de retables en bois, alors que les Gabbio travaillaient dans la région de la Loire²⁸⁴. Et de cette famille, Giovanni Michele exerça vers 1775 la fonction de stucateur en Franche-Comté avant de se transférer près de Lyon. Un architecte nommé Jean Spinga²⁸⁵ opérait en Alsace à la fin du XVII^e siècle.

²⁸² Notion très souvent utilisée afin de définir la terre d'origine.

²⁸³ Tel que celui de Casimiro Debiaggi

²⁸⁴ E. Hardouin-Fugier Elisabeth, *Naissance de la ville industrielle : les Dalgabio en Forez, 1760-1831*, 1988.

²⁸⁵ Jean Spinga (1641-1724), architecte originaire du diocèse de Novare.

Chapitre V : Les familles valesianes en France

En évoquant la carrière de Dom Vincent Duchesne, nous avons rencontré à de nombreuses reprises les bâtisseurs Piémontais. La présence italienne sur les chantiers comtois est suffisamment importante pour être prise en compte et mise en rapport avec la venue des Marca ou, tout du moins, de nous permettre de tenter un rapprochement. D'autant plus que nous savons que ces populations ont pour habitudes la solidarité et l'entraide envers les travailleurs de la même « patrie ». Ce n'est donc pas un hasard si plusieurs fois la corrélation entre entrepreneurs et artistes italiens se vérifie entre le début du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle²⁸⁶. Or, n'oublions pas que la Franche-Comté n'est pas la seule région accueillant des artistes et des constructeurs transalpins. Au contraire, elle s'inscrit dans un contexte international et ce phénomène de migration, au sujet duquel nous reviendrons afin d'en expliquer les ressorts et les mécanismes, est observé dans de nombreuses zones d'Europe voire en Russie et sur le continent du Nouveau Monde. Notre étude, bien que focalisée sur une famille particulière, dont l'activité se déroule essentiellement dans la province comtoise, nous a mené à rencontrer un grand nombre de ces dynasties au cours de nos lectures et de nos recherches. Ainsi, nous avons pu nous rendre compte de l'ampleur du phénomène et de la grandeur du réseau, évoqué plus d'une fois par les historiens et les voyageurs, mis en place par les Valesians ayant quitté leurs terres. Voilà pourquoi, nous allons évoquer la présence de cette communauté au sein des régions composant actuellement la France et au centre desquelles la Franche-Comté est située. Ceci explique pourquoi nous n'évoquerons que la partie est de l'hexagone. Or, cela ne veut en aucun cas dire que les Valesians ne sont pas allés plus au sud, plus à l'ouest ou plus au nord, au contraire nous retrouvons leurs traces à Paris ou encore à Dieppe²⁸⁷, à Amiens²⁸⁸ ou à Reims²⁸⁹. Nous ne présenterons pas toutes les familles car la tâche s'avérerait trop compliquée et fastidieuse, notamment pour les deux Savoie en raison de leur proximité et de leurs liens privilégiés avec le Nord de l'Italie. De plus, selon les zones géographiques, les études ne sont pas les mêmes et les connaissances varient. Précisons également qu'il est parfois difficile de les identifier

²⁸⁶ Ce type de relation se vérifie plusieurs fois dans la carrière des différents membres de la famille Marca entre la fin du XVII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle.

²⁸⁷ Debiaggi C., *Dizionario degli artisti valesiani dal secolo 14. al 20*, Varallo, 1968.

²⁸⁸ Laveissière Sylvain, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de Bourgogne*, Paris, 1980, p.95.

²⁸⁹ *Ibidem*.

en raison des formes différentes que peuvent revêtir leurs noms dans les documents. Par exemple, l'orthographe du nom Gabbio, une famille installée dans le Forez, apparaît sous les formes suivantes : « Gabio », « Gabiot », « Gabbio », « Gabbiot », « Guabio », « Guabia », « Delgabio », « Del Gabio », « Dal Gabio », « Dalguabio ». En Haute-Savoie, l'architecte Chiesa devient « Leglise » après francisation alors que le nom des Marca se simplifie et varie, passant de « de Zanolo de Marcha » à « de Zanolo dit de Marca » puis devenant « de Marcha » et enfin « Marcha ». Cette dernière forme apparaît sous les formes « Marcha », « Marka », « Marquat », « Marquand », « Manca », « Marchand » ou « Maria ». Cependant, il existe quelques ouvrages retraçant les vies, les destins et les carrières de ces Piémontais surtout lorsqu'ils ont laissé une forte empreinte dans le paysage artistique et architectural. Dans notre cas ce sont justement ces bâtisseurs et ces artistes qui nous intéressent. Ainsi, nous nous limiterons aux dynasties que nous avons retenues comme les plus significatives. De surcroît, il est intéressant de noter qu'elles se déplaçaient toutes avec facilité et il n'est pas rare de croiser dans plusieurs régions les mêmes individus tels que Jean Ragozzi ou les frères Albert qui travaillent entre la Franche-Comté et la Haute-Savoie, les Marca qui travaillent en Franche-Comté, en Bourgogne ou encore en Champagne. En outre, nous verrons que la collaboration entre les différentes familles est une des caractéristiques de ces populations alpines. Ainsi, il n'est pas étonnant de voir que les nouveaux arrivants se perfectionnent ou travaillent tout simplement au contact de ceux arrivés antérieurement. De plus, sur plusieurs générations, nous observons que les liens créés par les familles sont très forts et demeurent souvent intacts malgré le passage du temps.

V-1 Les valesians actifs dans l'arc alpin : Savoie et Haute-Savoie

Les régions de la Savoie et de la Haute-Savoie ainsi que les zones limitrophes ont été le théâtre de l'activité de très nombreuses familles valesiennes. Pendant plusieurs siècles, des générations se succèdent et se croisent participant à l'élévation d'églises, de bâtiments ou de ponts et décorant les lieux de culte ou les édifices publics et privés. Parfois de passage, dans d'autres cas installés durablement, leur empreinte est très importante. Au nombre des architectes, très souvent originaires de Riva ou d'Alagna, nous comptons Ultrich Ruffiner de la communauté walser d'Alagna, actif dès le début du XVI^e siècle²⁹⁰. Jean Ragozzi, maître maçon originaire d'Arnaz (?)²⁹¹, un des collaborateurs de Dom Vincent Duchesne, exerce également en Haute-Savoie. En effet, il procède le 24 février 1724 à l'expertise de la cure de Lugrin, associé à un charpentier local, Joseph Carraud²⁹². Casimiro Debiaggi dans son dictionnaire des artistes valesiens mentionne plusieurs Ragozzi, tous originaires de Rima. Ils travaillent en France, dans le Nord de l'Italie ou encore dans le Valais, en Suisse²⁹³. Un autre exemple est celui du « maître maçon et architecte valesien Jean La Vognie ou La Vogna »²⁹⁴ qui donne les plans de la nouvelle église du Sanctuaire Notre-Dame-de-la-Gorge en Haute-Savoie et participe à l'élévation de celle de Saint-Gervais²⁹⁵ aux côtés des architectes Pierre Rosso et Pierre Chiesa (dit Léglise), nés dans le même village comme le souligne André Chastel dans son *Dictionnaire des églises de France, Belgique, Luxembourg, Suisse*²⁹⁶. Pierre Léglise et son père Albert travaillent en famille. Ils sont les auteurs de l'église de Châteauneuf-sur-Isère dans le premier quart du XVIII^e siècle²⁹⁷. Outre des architectes, la Valsesia a donné de nombreux sculpteurs sillonnant eux aussi les routes à la recherche de contrats. Ils travaillent de façon autonome ou s'associent entre eux selon la demande, reproduisant le même schéma que celui des bâtisseurs. Ainsi à la fin du XVII^e siècle, dans les régions de la Tarentaise, de la Maurienne et du Faucigny, plusieurs artistes italiens collaborent fréquemment ensemble. Il s'agit de Jacques-Antoine Todesco originaire d'Alpe²⁹⁸, de

²⁹⁰ R. Oursel y voit peut-être Rima, une commune de la Valsesia. Voir R. Oursel, *op. cit.*, 2008, p. 271.

²⁹¹ *Id.*, p.391.

²⁹² *Ibidem.*

²⁹³ C. Debiaggi, *op. cit.*, p. 86.

²⁹⁴ *Id.*, p.189

²⁹⁵ *Ibidem.*

²⁹⁶ A. Chastel, *Dictionnaire des églises de France, Belgique, Luxembourg, Suisse*, Paris, volume II, 1966, p. 311.

²⁹⁷ R. Oursel, *op. cit.*, 2008, p.183.

²⁹⁸ E. Charabidze, *op. cit.*, p.93.

Jean-Baptiste Gualaz, dont d'autres membres de la famille sont également présents comme Pierre Guala²⁹⁹, Giuseppe Maria Martello (Joseph Marie Martel) et de Jean-Marie Molino tous trois de Campertogno également en Valsesia³⁰⁰. Ces derniers sont à l'origine de treize retables en Tarentaise réalisés entre 1677 et 1738. Todesco réalise les retables majeurs des églises de Granier et d'Allues en 1677. Quelques années plus tard, il travaille à Peisey-Nancroix avec Gualaz³⁰¹. Il collabore entre 1680 et 1683 avec Molino à la réalisation du retable du maître-autel de l'église de Sollières³⁰² (ill.140). Molino, à qui nous devons les retables du Rosaire de Saint-Jean-de-Belleville, le retable majeur du sanctuaire de Notre-Dame-de-la-Vie à Saint-Martin-de-Belleville, sculpte avec Gualaz un retable dans l'église de Moûtiers³⁰³. Martel, qui s'installe en Tarentaise, travaille à Peisey-Nancroix et Hauteville-Gondon³⁰⁴. D'autres sculpteurs ont été localisés entre la Savoie et la Haute-Savoie. Il s'agit de l'ébéniste et sculpteur de Campertogno Carlo Pedrini qui s'installe un temps à Annecy. Il sculpte des retables et des stalles dans différents sanctuaires, entre Sallanches et Bonneville, parfois aidé d'un autre compatriote, Giovanni Battista Fuselli³⁰⁵. Un autre groupe d'artistes actifs dans le secteur est composé de Carlo Ignazio del Ponte et des frères Tommaso et Giuseppe Magni, tous deux peintres³⁰⁶. La dynastie des Gilardi de Campertogno, sculpteurs sur bois, a été très active dans ces mêmes régions. Nous les retrouvons dans la Vallée d'Aoste et de l'autre côté des Alpes. En 1715, Giovanni Battista Gilardi réalise le retable de Fontcouverte³⁰⁷ alors qu'entre 1778 et 1781 Giuseppe Gilardi travaille à Saint-Nicolas-la-Chapelle³⁰⁸. Comme dans de nombreux cas, les descendants des sculpteurs finissent par s'installer dans les régions où travaillaient leurs ancêtres. Au XIX^e siècle, des membres de la famille Molino, installés en Savoie, épousent des Gilardi venus de Campertogno³⁰⁹. Il n'est pas impossible qu'un des Marca, peut-être Jean Antoine, ait travaillé en Haute-Savoie. En effet, l'ancienne chapelle des Bernardines de Sainte-Marie-sur-Foron conserve un très grand retable réalisé dans la première moitié du XVIII^e et dont le style se rapproche des

²⁹⁹ *Id.*, pp.84-85

³⁰⁰ *Id.*, p 93

³⁰¹ *Id.*, pp.93-94

³⁰² *Id.*, p.94

³⁰³ *Ibidem.*

³⁰⁴ *Ibidem.*

³⁰⁵ Paul Guichonnet, *Nouvelle Encyclopédie de la Haute-Savoie*, Montmélian, 2007 (2^{ème} édition), p. 365.

³⁰⁶ *Ibidem*

³⁰⁷ E. Charabidze, *op. cit.*, p. 93.

³⁰⁸ *Ibidem.*

³⁰⁹ *Id.*, p. 95

réalisations des stucateurs³¹⁰. Cette liste, loin d'être exhaustive, pourrait être beaucoup plus longue tant les Valsesians sont nombreux dans cette région. Ainsi, il n'est pas rare de rencontrer au fil des lectures les Matolo, les Janetta ou Gianetti, Jachetti dit Jacquet, voire les Avondo de Varallo, les Giacobini, les Grallo (ou Graullo), les Ferraris et les Alberti³¹¹.

V-2 Les Gabbio dans le Forez

À Saint-Étienne et dans le Forez, la famille Gabbio ou Dalgabio, originaire de Riva Valdobbia, est présente pendant de très nombreuses décennies. Un ouvrage collectif, intitulé *Naissance de la ville industrielle : les Dalgabio en Forez, 1760-1831*³¹², présente le parcours et l'œuvre de chacun des membres de cette dynastie. Parmi eux se trouvent Michel-Ange Dal Gabbio. Il est né en 1711 à Riva Valdobbia³¹³. Cet architecte travaille dans un premier temps à Paris aux côtés de Servandoni alors occupé par les travaux de la façade de l'église Saint-Sulpice³¹⁴ entre les années 1730 et 1740. Vers 1755, après un long séjour parisien, il quitte la capitale pour se rendre au Portugal aux côtés d'Antoine François Marca, qui abandonne la Franche-Comté, et peut-être Servandoni³¹⁵. Son parcours se rapproche de celui de son compagnon Marca puisque tous deux travaillent un temps pour les Jésuites³¹⁶. Vers 1760, alors qu'Antoine François Marca est toujours au service de ces derniers, Dal Gabbio revient en France et plus précisément à Saint-

³¹⁰ Observations de l'auteur.

³¹¹ P. Guichonnet, *op. cit.*, p.365

³¹² E. Hardouin-Fugier *et al.*, *op. cit.*

³¹³ *Ibidem.*

³¹⁴ *Ibidem.*

³¹⁵ Jean-Nicolas Servandoni est né à Florence le 2 mai 1695. À l'âge de vingt ans, il est à Rome où il côtoie le peintre Giovanni Paolo Panini et suit les cours du graveur et architecte florentin Giuseppe Rossi. À partir de 1724, il occupe le poste de directeur des décors de l'Opéra de Paris. Sa carrière l'amène à projeter des décors de théâtre et d'Opéra. En 1728, il devient le Premier peintre-décorateur ainsi que le directeur de l'Académie Royale de Musique. Dès 1731, il entre à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Son œuvre d'architecte est marquée par le concours pour la façade de Saint-Sulpice qu'il remporte en 1732, le projet d'aménagement d'une place demi-circulaire devant l'église et les dessins du baldaquin de l'église Saint-Bruno des Chartreux de Lyon. D'après Gallet Michel, *Les architectes parisiens du XVIII^e siècle*, Paris, 1995, pp. 439-448.

Il est possible également que le duc de Richelieu, petit-neveu du cardinal, qui achète un terrain en 1749, ait fait construire ou réaménager une maison ainsi qu'une glacière surmontée d'un petit temple rond par le Florentin à Gennevilliers dans les Hauts-de-Seine. À ce propos voir le dossier « IA00118766 Château du duc de Richelieu, Gennevilliers » en ligne sur le site de la Base Palissy.

Servandoni se rend également à Londres, Dresde et plusieurs fois au Portugal, notamment après le séisme de 1755. Il meurt à Paris en 1766.

³¹⁶ E. Hardouin-Fugier *et al.*, *op. cit.*, p. 101

Rambert-sur-Loire où il reconstruit les bâtiments du prieuré³¹⁷. En 1773, le curé de Saint-Sulpice en Bussy, demande à « Guabia l'italien » d'établir les plans et devis pour la restauration du clocher et la reconstruction de la sacristie et de la nef dont la voûte en berceau, en briques, va être remplacée [...] par une charpente »³¹⁸. Peu avant la fin de sa vie, il se voit confier par François Philippe Ducros Papon de Montmars la restauration du château de Goutelas. Cependant, très âgé, il confie la fin du chantier à son neveu Michel, habitant à Saint-Germain-Laval à 50 kilomètres au nord-est de Saint-Étienne³¹⁹. Michel-Ange Dal Gabbio, qui avait décidé de finir ses jours dans sa patrie, meurt sur le chemin du retour, à Termignon, près de Saint-Jean-de-Maurienne, en 1778³²⁰. L'étude évoque également les frères de Michel-Ange. Il s'agit de Pierre-Antoine dit l'Ancien³²¹ né en 1714 et dont la carrière se déroule en Valsesia et de Jacques-Antoine dit l'Ancien³²² dont l'activité se partage entre le Forez et la Bourgogne, où les Caristie eux aussi de Riva sont actifs comme nous le verrons. Il est probable que Jacques-Antoine corresponde au « mastro Ant[oni]o Gabio Communitatis Ripae Vallis Sicidae »³²³ cité dans un document conservé aux archives de Varallo en Valsesia comme étant chargé lors d'un déplacement en Bourgogne de récupérer pour son compagnon une somme d'argent que lui doivent les communautés de Bletterans et de Villevieux dans le Jura. Les trois fils de Pierre-Antoine exercent à également dans le Forez. Ils se prénomment Pierre-Antoine dit le Jeune³²⁴, Jean-Michel³²⁵ et Jacques-Antoine³²⁶. Les générations suivantes participent également à l'évolution de l'urbanisme stéphanois et les descendants de cette famille sont encore très actifs notamment Jean Michel Dalgabio, fils de Jacques-Antoine, et son oncle, tous deux architectes-voyers³²⁷. En outre, d'autres Gabbio sont installés à Lons-le-Saunier dans le Jura où un autre Jean-Michel a exercé pendant un temps l'activité de stucateur³²⁸. Nous

³¹⁷ *Id.*, p. 103

³¹⁸ *Ibidem.*

³¹⁹ *Ibidem.*

³²⁰ *Ibidem.*

³²¹ Riva, 1714 – Riva, 1779, *Id.*, p. 107.

³²² Riva, 1718 – Riva, 1792, *Id.*, p. 108.

³²³ Informations communiquées par les frères Sitzia. Ces derniers sont les auteurs d'un article au sujet d'une série de « *paliotti* » en stuc découverts dans le Piémont et réalisés par un des membres de la famille Marca. Nous avons échangé de très précieuses informations et cette étude ainsi que certaines découvertes sont mentionnées dans leur travail.

³²⁴ Riva, 1748 – Saint-Etienne, 1823 in E. Hardouin-Fugier *et al.*, *op. cit.*, p.114

³²⁵ 1754 – 1823. *Ibidem.*

³²⁶ 1760 – 1793. *Ibidem.*

³²⁷ *Id.*, p. 137.

³²⁸ Voir l'article de Contini Sabrina écrit en 2007 et consultable en ligne sur le site de l'Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana (ASEI) à l'adresse suivante :

http://www.asei.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=130:matrimoni-e-migrazioni-in-val-sesia-una-casistica-settecentesca&catid=65:articoli&Itemid=250

en reparlerons lorsque nous évoquerons les familles italiennes installées en Franche-Comté. À Roanne, toujours dans la Loire, les frères Giuseppe et Giovanni Battista Gualamolino, originaires de Mollia, travaillent en tant que sculpteurs au cours du XVIII^e siècle alors que d'autres membres de cette famille ont exercé en Savoie ou à Turin³²⁹. La ville de Lyon ne semble pas en reste puisque « les liens entre la péninsule et la capitale des Gaules se traduisent [...] par la proportion importante des ouvriers plâtriers d'origine italienne présents à Lyon à partir de la fin du XVIII^e siècle [...] »³³⁰. Or comme partout ailleurs, ce phénomène est visible dès les siècles précédents. Ainsi, il était possible de croiser un certain « [...] Charles Sottile, habile et honnête ouvrier [...] » qui « [...] exerçait depuis longtemps, à Lyon, la profession de stucateur [...] » originaire de Rossa dès le début du XVIII^e siècle.

V-3 Les Caristie en Bourgogne

À l'instar du Forez, en Bourgogne s'installent durablement plusieurs générations d'architectes et de sculpteurs originaires de la Valsesia. Parmi ces familles celle des Caristia ou Caristie originaire de Riva Valdobbia, tout comme les Gabbio que nous venons de présenter, mérite d'être évoquée tant ses membres, la plupart entrepreneurs et architectes, ont été actifs. Nous connaissons bien les différents Caristie grâce à une série de notices très complètes publiées dans le *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de Bourgogne*. La longue liste comprend plusieurs frères puis leurs enfants et petits-enfants. Jean-Baptiste I né en 1685. Il est mort avant 1747 et a peut-être exercé en Bourgogne³³¹. Nous savons que son frère, Michel-Ange I Caristie né dans la dernière décennie du XVIII^e siècle, s'installe à Autun où sa présence est attestée jusqu'en 1760. D'après le dictionnaire de S. Laveissière³³², il est peut-être d'abord actif à Amiens et à Paris pour le compte des Célestins durant le premier tiers du XVIII^e siècle. À partir de 1741, il s'installe et travaille à Autun comme entrepreneur. Il est présent lors de la construction de l'abbaye Saint-Martin, lors de celle de la halle aux marchands forains ainsi que sur le chantier du collège

³²⁹ C. Debiaggi, *op. cit.*, pp. 90-91

³³⁰ Da Conceição Sabrina, « Gypseries: gipiers des villes, gipiers des champs », actes du colloque d'Octobre 2003, *Gipiers des villes, ... gipiers des champs*, Digne les Bains, Grâne, 2005, p. 24-25.

³³¹ Laveissière Sylvain, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de Bourgogne*, Paris, 1980, p.95

³³² *Ibidem*.

d'Autun³³³. Il correspond peut-être à « Michel-Ange Caristye architecte de Sens » que l'on mentionne en 1737 pour des travaux à l'église de Coulanges-la-Vineuse. Il n'est pas inutile de signaler que ces travaux sont payés d'après l'estimation faite par Servandoni. Il s'agit de l'architecte florentin auprès de qui Michel-Ange Dal Gabbio travaillait à Paris. Il est difficile de pas penser à un important réseau national, voire international puisque plusieurs partent ensuite au Portugal, mêlant les nombreuses familles italiennes actives dans les différentes villes. Un autre de ses frères, Jean-Pierre, participe à la construction du château d'Audour à Dompierre-les-Ormes en Saône-et-Loire³³⁴. Les enfants et les descendants des différents frères Caristie vont se succéder et se côtoyer en Bourgogne. Jacques I, fils de Jean-Baptiste I et donc neveu de Michel-Ange I se fixe à la même époque à Avallon. Les informations disponibles à son sujet couvrent une période allant de 1747 à 1775, année de son décès dans sa ville d'adoption. Il semble que son activité ait été celle d'entrepreneur de travaux de voirie, de maçonnerie et de restauration d'édifice comme le sanctuaire de l'église Saint-Julien d'Avallon³³⁵. Son fils Jacques-Nicolas embrasse la même profession et exerce entre le XVIII^e et le XIX^e siècle³³⁶. Son frère Jean Baptiste II Caristie « architecte et entrepreneur »³³⁷ est né en 1714 et mort en 1754. Son activité est d'abord attestée à Autun où il collabore avec son oncle Michel-Ange I Caristie. En plein cœur du XVIII^e siècle, devenu architecte de la ville de Saulieu, en Côte-d'Or, il épouse une habitante de cette ville. Il est intéressant de souligner que son oncle Michel-Ange I, son frère Jacques I et son cousin Jean Antoine signent l'acte de mariage. Tout comme Antoine Boucher, il intervient dans l'expertise de l'état des bâtiments. Ainsi, aux côtés de Jacques Rollet, ingénieur de la province, il établit un rapport sur l'état de l'église Saint-Nicolas de Saulieu³³⁸. Nous lui devons la construction de la chapelle de l'hôtel-Dieu de Vitteaux en 1747 et 1749. En 1748, il s'attelle à la restauration de l'église de Saint-Thibault-en-Auxois. À la même époque, il est en charge de la réfection de l'ancien château de Lacour-d'Arcenay et de l'élévation des ailes. De 1752 à 1753, il est occupé par la construction de la fontaine Saint-Andoche à Saulieu³³⁹. Cette fontaine est déplacée ensuite par son cousin Jean Antoine. Ce dernier reçoit de la ville de Dijon ses lettres de maîtrise en 1757. Il est présent dans plusieurs villes comme Cîteaux, Talmay ou Auxonne.

³³³ S. Laveissière, *op. cit.*, p. 96.

³³⁴ S. Laveissière, *op. cit.*, p. 96.

³³⁵ *Id.*, p. 93.

³³⁶ *Id.*, p.94.

³³⁷ *Id.*, p.95.

³³⁸ *Ibidem.*

³³⁹ *Ibidem.*

En 1748, il a fourni quatre plans pour le château de Gerland, entre 1753 et 1757 il se charge de la construction de l'église de Pommard d'après les plans de Le Jolivet. Il agit parfois comme architecte fournissant des plans ou dans d'autres cas en tant qu'entrepreneur bâtissant d'après des dessins comme durant la construction de la façade et des tours de la cathédrale de Langres. À partir de la moitié du XVIII^e siècle, les enfants naissent en général en France où leurs parents étaient installés et mariés comme Philippe-Joseph Caristie fils de Jacques-Nicolas né à Avallon en 1775 ou encore Caristie Michel-Ange II né à Dijon en 1763. C'est le cas également de Jean Baptiste III, petit-fils de Michel-Ange I, voit le jour à Dijon en 1751. Dans un premier temps, il réside et travaille dans le Morvans : « Jean-Baptiste Caristie, architecte italien de la vallée de Sez [Valsesia], paroisse de la Ripe [La Riva], diocèse de Novarre, demeurant actuellement au château de la Montagne St-Honoré [...] qui reconstruisait ». Il semble être reparti dans le Piémont à l'extrême fin du siècle. Il meurt en Valsesia en 1822³⁴⁰. En plein cœur du XIX^e siècle, Augustin-Nicolas Caristie, frère de Philippe-Joseph, après un séjour à Rome de 1813 à 1820 où il procède aux relevés de nombreux antiques, se charge de la construction d'édifices à Reims comme la gendarmerie, le Palais de Justice, la prison ou encore une caserne. Il restaure le château d'Anet, l'hôtel de Chastellux à Paris, le théâtre d'Arles, celui d'Orange ainsi que l'arc de triomphe de cette même ville³⁴¹.

Ces derniers entretiennent des rapports avec les autres familles italiennes. Nous avons vu qu'un des Gabbio est présent à Dijon auprès de Jean-Baptiste et Jean Antoine Caristie³⁴². De plus, Joseph Marc Marca décore la chapelle de l'hôpital de Vitteaux à la demande de l'architecte Jean-Baptiste Caristie. À Saint-Jean-de-Losne dans la même région, la famille Marchetti, originaire de Mollia, s'installe un temps au cours du XVIII^e siècle. Nous le savons grâce à un acte³⁴³ conservé aux A.D.D. témoignant d'un échange de propriétés entre Antoine Marchetti, sculpteur, et Joseph Marie Marca, stucateur installé à Besançon dans le dernier quart du XVIII^e siècle. Antoine Marchetti avait épousé la tante de Joseph Marie alors que dans le premier tiers du XVIII^e siècle, une certaine Maria-Maddalena Marchetti était l'épouse de Giovanni Alberto Marca, le frère de Jean Antoine³⁴⁴. En plus de l'exemple de Vitteaux, les Marca interviennent dans plusieurs

³⁴⁰ S. Laveissière, *op. cit.*, p. 96.

³⁴¹ *Id.*, p.93

³⁴² F. Tomas *et al.*, *Variations autour du patrimoine. Un cas d'école dans le Forez*, Saint-Etienne, 2004

³⁴³ A.D.D. 3^E34/81, f°58.

³⁴⁴ A.S.V., Notaio Rocco Selletti di Campertogno, m. 10021. Informations communiquées par les frères Sitzia.

églises paroissiales de Bourgogne où sont encore conservés quelques retables. Leurs interventions sont localisées à Bézouotte, Champagne-sur-Vingeanne ou encore Oisilly et probablement à Avosnes où se trouve une chapelle qui a été entièrement stucquée en 1756³⁴⁵. De plus, dans les actes du colloque *Gipiers des villes,... gipiers des champs*, octobre 2003, une mention indique que les Marca travaillent aussi en Saône-et-Loire notamment au château de Longecourt-en-Plaine³⁴⁶. En évoquant Dom Vincent Duchesne, nous avons croisé d'autres constructeurs valsesiens en Bourgogne. Pierre Vercelli et Pierre Drogue « entrepreneurs, demeurant à La Rive, en Milanais » sont présents à Chalon-sur-Saône. Malheureusement, pour le premier ce chantier est fatal puisqu'il est tué par la chute d'un mur en 1700³⁴⁷. Au sujet de ces deux personnages nous ne disposons pas d'autres informations.

V-4 Les Spinga en Lorraine

« Originaires du village d'Alagna, au diocèse de Novare, les *Spinga* cherchèrent fortune en Lorraine où ils exercèrent le métier de bâtisseur, comme plusieurs de leurs contemporains transalpins »³⁴⁸.

Nous avons déjà parlé de Jacques Spinga, installé à Metz, qui se marie avec Annie Peltrement en 1677. Il meurt l'année suivante en laissant à son épouse un fils nommé Nicolas. À ses côtés, la présence de ses frères est attestée. Il s'agit de Jean, d'Antoine et de Melchior, auteurs de plusieurs couvents messins, d'églises et de fontaines. Nous pouvons citer à titre d'exemples l'église paroissiale et la fontaine de Saint-Avold réalisées par Melchior³⁴⁹, la rénovation de l'abbatiale Saint-Clément entre 1682 et 1693³⁵⁰ par Jean. Ce dernier est né à Alagna, au Nord de la Valsesia. En 1665, il arrive à Metz avec les trois autres, où il s'installe avec son épouse Anne Evrad. Il meurt en 1724³⁵¹. Son œuvre compte l'église de la Visitation en association avec Antoine Grabert, la

³⁴⁵ Hypothèse de l'auteur.

³⁴⁶ S. Da Conceição, *op. cit.*, p. 25.

³⁴⁷ *Id.*, p. 330

³⁴⁸ Société nationale des antiquaires de France, *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, Paris, 1961, p.187

³⁴⁹ H. Tribut de Morembert, « Le conventionnel Becker et sa famille », in *Les Cahiers Lorrain* n°1, 1962, p.10

³⁵⁰ Voir fiche « *Abbaye Saint-Clément, Metz* » en ligne sur la base Palissy

³⁵¹ E. Voltz, « L'abbaye de Saint-Clément à Metz. Esquisse de son histoire architecturale », in *M.A.M.*, 1965-1966, pp. 46-47.

conciergerie du Parlement, qu'il élève avec son frère Jacques. En 1694, il construit la salle du chapitre de Saint-Arnould. À partir du début du XVIII^e siècle, il est au service des Bénédictins de l'abbaye de Saint-Vincent puis des Ursulines et projette l'église du couvent du Refuge³⁵². Installés durablement à Metz, les descendants des Spinga, notamment les petits-enfants de Melchior, dont Nicolas Spinga, maire de la ville de Saint-Avold, deviennent de riches notables occupant des fonctions comme celle de notaire, ou de receveur des domaines nationaux³⁵³. Antoine Graber, cité un peu plus haut, est né lui aussi à Riva en 1635. Il s'installe à Metz où il meurt en 1685³⁵⁴. Il est issu d'une lignée de constructeurs ayant travaillé en Suisse au XVI^e siècle et dans le Vorarlberg³⁵⁵. En Lorraine, d'autres architectes italiens originaires de Milan forment une communauté importante. Il s'agit de Fransceco Betto³⁵⁶, de ses cousins Jean et Joseph Gravelo, de Joseph Iana, de Pietro Calcia et de Joseph Lorso³⁵⁷.

V-5 Les familles Malbert, Bounder, Genolti en Franche-Comté

Les recherches menées au sujet des constructions en Franche-Comté, entre la fin du XVII^e siècle et la première moitié du XVIII^e siècle, ont mis en avant le fait que de nombreux Italiens étaient actifs sur les chantiers. Souvent originaires du Nord de l'Italie ces « maçons italiens »³⁵⁸ participent à la vague de constructions et de reconstructions à laquelle on assiste après le XVII^e siècle et ses terribles ravages. Cette présence se confirme et est encore très forte dans la seconde partie du siècle ainsi que dans la première moitié du XIX^e siècle. Nous pouvons aisément affirmer que la Franche-Comté n'échappe pas à ce phénomène migratoire qui touche de nombreux pays et régions, depuis le début de l'époque moderne. À cette époque la situation économique et intellectuelle de la région semble favorable à la venue et à l'accueil de nombreux artistes, artisans et entrepreneurs de différents horizons. D'une part, en raison du contexte économique favorable, période

³⁵² E Voltz, *op cit*, pp 46-47.

³⁵³ H. Tribout de Morembert, *op. cit.*, p. 10.

³⁵⁴ C. Debiaggi, *op. cit.*, p.86.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ MAROT Pierre, « L'architecte Jean Betto (1640- 1722) », in *Le Pays lorrain*, 1931, p.70

³⁵⁷ D'après Raphaël Tassin qui prépare une thèse de doctorat intitulée *Les architectes Italiens en Lorraine autour de Giovanni Betto (ca 1640- 1722)*

³⁵⁸ C'est ainsi qu'ils sont désignés par le chapitre qui fait appel à eux pour un avis en 1731 lorsque des pierres de l'église Saint-Madeleine de Besançon tombent. D'après A. Deridder, *op. cit.*, 2000, p.86

que les historiens nomment la « Renaissance » de la Franche-Comté, évoqué au début de notre partie. D'autre part, la présence d'architectes réceptifs aux influences étrangères, comme Duchesne et ensuite Galezot, et d'élites éclairées, favorise et facilite l'arrivée puis la diffusion de techniques et de modèles nouveaux. D'un point de vue plus pragmatique, nous pouvons aussi prendre en compte le fait que le stuc, matériau très économique, permet aux communes, encore très pauvres, de pouvoir construire à moindre frais. Les constructeurs outre-alpins que nous rencontrons le plus souvent sont, essentiellement, des maîtres maçons originaires d'Alagna ou d'autres petites bourgades du Nord de la Valsesia. Ainsi le constat fait pour la Bourgogne, les deux Savoie et les autres régions, est le même en Franche-Comté. Plus d'une dizaine de familles ont été recensées jusqu'à présent. Cela représente un grand nombre d'individus puisque les valsésiens se déplacent en groupe. Dans le cas des Marca, par exemple, nous avons compté qu'une douzaine d'entre eux a travaillé de façon plus ou moins longue dans la province. Entre la seconde moitié du XVII^e siècle et les années 1730-1740, la plupart des bâtisseurs italiens que nous rencontrons sont actifs sur les chantiers de construction ou de reconstruction de bâtiments et d'églises conventuels. Il semblerait qu'un réseau se soit formé autour des communautés religieuses qui emploient très souvent la même main d'œuvre. Une fois sur place, ces familles ont réussi à s'imposer dans le paysage local et ont travaillé à de nombreuses reprises pour les collectivités projetant des bâtiments civils et des lieux de culte.

V-5.1 La famille Bounder

Les architectes-entrepreneurs, tout comme les stucateurs et les sculpteurs de la Valsesia, voyagent en groupe et proposent leurs services pour la construction et l'expertise des édifices. Ces communautés sont, là encore, constituées de différents membres de la même famille. Nous les retrouvons, entre autres, sur les chantiers bénédictins de Saint-Claude, de Roche-Morey, et de Château-Chalon. Ce petit groupe d'Italiens, collaborant de façon étroite avec Dom Vincent Duchesne, a œuvré sur plusieurs chantiers, où Jean Antoine Marca et son fils ont travaillé, comme à Orgelet, à Rigny (ill.50 et 100) ou encore Montigny-lès-Vesoul (ill.46). La liste comprend plusieurs familles différentes comme celles des frères Pierre, Christophe et Antoine Bounder provenant du Bourg d'Alagna. Antoine, installé durablement, est fait citoyen de Besançon

en 1750³⁵⁹. Il officie en tant qu'architecte-entrepreneur et occupe la charge de contrôleur au service du subdélégué de l'Intendant. Un de ses rapports est conservé aux A.D.H.S. en voici un extrait :

L'an mil sept cens trente huit, le vingt trois octobre, je, soussigné, Antoine Boucher, maistre entrepreneur demeurant à Vesoul, certiffie qu'en exécution des ordres de Monsieur Salives, seigneur de La Demie, subdélégué de Monseigneur l'intendant au département du bailliage de Vesoul, je me suis transporté le jour d'hier dèz led. Vesoul au lieu de Ronchamps à l'effet de vacquer aux visittes et reconnoissance de l'état actuel de l'église paroissial dud. Ronchamps et du terrain ou sol le plus convenable pour en bâtir une autre [...] j'ay commencé environ les neuf heures du matin par le mesurage de la distance qui se trouve dèz la maison curiale scize aud. Ronchamps à l'église paroissiale située sur une montagne [...] j'ay reconnu ensuite qu'il y avoit un autre chemin plus court de quelques toises, [...] J'ay ensuite mesuré la longueur tant de la nef de lad. église que du chœur. [...] J'ay reconnu que lad. église avoit été crépie et blanchie depuis peu de tems tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, [...] Etant ensuite entré dans la sacristie, j'ay reconnu qu'elle étoit fort petite [...] J'ay de plus reconnu que le pavé de lad. église étoit entièrement ruiné, [...] que si l'on vouloit rétablir le clocher, il faudroit rétablir en même tems la tribune, parce qu'elle est liée et jointe au clocher. J'ay encore reconnus que les ballustres de la table de la communion sont en mauvais état, de même que les portes du clocher à l'entrée de l'église, qu'il y a encore deux figures ou retables tombant de caducité ne pouvant plus servir, que par conséquent il faudroit encore rétablir toutes ces choses. Mais comm'il en couteroit presque autant de rétablir cette église que d'en faire une neuve, [...] je n'ay pas jugé à propos de faire un devis estimatif de ces réparations, [...] après avoir le tout examiné auquel effet j'ay fait un devis estimatif séparé de cet, et ay dressé mon présent procès-verbal de visitte pour estre remis à Mond. sieur Salivet [...] ³⁶⁰

Ce document montre la tâche qu'il doit accomplir pour les représentants de la monarchie. Il s'agit dans ce cas de témoigner de l'état de l'édifice, d'en dresser un constat puis fournir un devis. Ici, il préconise la reconstruction à neuf d'un nouvel édifice car réparer l'ancien est jugé tout aussi coûteux. À Faucogney en Haute-Saône, au début du XVIII^e siècle, l'église est « [...] très mal construite [...] » et « [...] ne peut contenir le quart des personnes qui composent la paroisse avec lad ville [...]. » Il est donc jugé nécessaire de « [...] construire à neuf lad église et l'agrandir autant qu'il sera jugé nécessaire [...] ». Un marché est passé en 1712 avec « Jacques Spinga demeurant à Masevaux en Alsace ». Le 18 avril 1745 un nouvel incendie ravage la commune et entraîne la destruction du clocher et de la toiture de l'église, provoquant ainsi l'effondrement d'une partie des voûtes. Les travaux de réparation sont alors confiés à

³⁵⁹ A.M.B. B 938, année 1750

³⁶⁰ Transcription complète du document publiée sur le site <http://www.abamm.org/bourlemont2.html> retraçant l'histoire de la colline de Bourlémont.

deux Italiens qui ont l'habitude de collaborer ensemble. En effet, l'entrepreneur Melchior Jenolti (ou Gianolti voire Gianoli) travaille sous la direction de l'architecte Antoine Bounder. Entre 1751 et 1756, nous retrouvons ce même Bounder en tant que responsable de la reconstruction de l'église Sainte-Madeleine à Sainte-Marie-en-Chanois à 5 km du village de Faucogney.

V-5.2 La famille Gianoli

Au moment de la construction de l'église et des bâtiments des Annonciades de Gray, chantier dont le responsable est Dom Duchesne, un marché de sous-traitance « tant pour les ouvrages de taille que pour l'inspection et direction [...] »³⁶¹ est passé avec Jean Génolti. Ce tailleur de pierre italien collabore avec les Bounder à Orgelet. En 1652, un groupe de six religieuses, originaires d'Annecy, arrivent dans cette commune et s'y installent. Au début du XVIII^e siècle, elles décident de construire un couvent dont les plans sont établis par le bénédictin Dom Vincent Duchesne³⁶². Le complexe est formé de quatre bâtiments organisés autour d'une cour intérieure, doublée d'un cloître, dont la chapelle ferme le côté nord. De nombreux contrats, signés entre 1708 et 1717, conservés aux archives départementales du Jura, décrivent, entre autres, les travaux de maçonnerie menés par les Italiens, Jean Janolti (ou Génolti) et Bunder (ou Bounder). Il est significatif de noter que la façade avec portique de cette chapelle évoque le type de construction en vogue dans les régions septentrionales d'Italie, d'où sont originaires les entrepreneurs. Comme le souligne Christiane Roussel : « L'association d'un certain Jinolta avec Duchesne donna d'ailleurs pour cette église, la façade la plus résolument italienne de Franche-Comté [...] comme on en voit encore dans le Val d'Aoste, [...] solution qui prend vraisemblablement ses racines dans le Quattrocento »³⁶³. De très nombreux édifices, que les entrepreneurs connaissaient ou que ces derniers ont pu projeter, étaient bâtis sur ce modèle. Cette façade est composée d'un portique rythmé par trois arcs en plein cintre retombant sur des colonnes doriques au centre et sur des pilastres aux extrémités. On y accède grâce à un escalier à double volée. Ce portail est la preuve que le goût italien, notamment celui diffusé par les entrepreneurs du Nord, a sa place dans le

³⁶¹ A. Deridder, P. Boisnard, *op. cit.*, p. 51.

³⁶² A. Deridder, *op. cit.*, 2000, pp.19-20

³⁶³ C. Roussel, in M. Chatenet, C. Mignot (dir.), *op. cit.*, p. 43

paysage architectural local. Il est possible que Dom Vincent Duchesne ait projeté le plan ou qu'il ait laissé une grande autonomie à Genolti qui a reproduit un modèle qui lui était familier. Une fois encore, c'est dans le sillon de l'abbé-architecte que l'introduction d'éléments se rattachant au vocabulaire nord-italien peut s'observer.

V-5.3 Les Malbert les Albert

Antoine Malbert est présent sur le chantier de l'abbaye de Faverney au moins entre 1716 et 1727. Il officie en tant que « maître appareilleur » avec à ses côtés ses frères Pierre et Jean dit le Jeune³⁶⁴. En 1719, les Bounder, associés à Antoine Malbert, passent un marché avec l'abbesse de Montigny-lès-Vesoul pour la reconstruction de l'abbaye des Clarisses-Urbanistes³⁶⁵. Après la construction, la décoration en stuc et la réalisation du retable sont confiées à Jacques François Marca³⁶⁶. En 1728, l'entrepreneur Malbert se charge après démolition de l'ancien édifice de la construction de la nouvelle église Saint-Georges de Vesoul. Or, en 1731, suite à des problèmes financiers les travaux sont arrêtés. En 1736, suite à une recommandation de l'Intendant, le parisien Jean Querret reprend la direction des travaux d'après les plans fournis entre temps par Jean-Pierre Galezot³⁶⁷. Nous retrouvons Malbert à Luxeuil où il signe un devis pour la construction de la nouvelle église abbatiale ainsi qu'à Rigny, toujours en Haute-Saône, où les retables de cette église paroissiale sont de la main des Marca. Il est aussi le responsable de la reconstruction de l'abbaye cistercienne de Neuville-lès-la-Charité reconstruite entre 1730 et 1740. Sur le chantier, on retrouve Jean-Pierre Galezot et très certainement un ou plusieurs stucateurs, puisqu'un retable en stuc a été réalisé dans l'une des chapelles. De surcroît, Antoine Malbert actif en Franche-Comté correspondrait à l'architecte italien « Alberti » que les chanoines de Besançon ont contacté suite à l'effondrement du clocher de la cathédrale Saint-Jean. Or, son devis est trop élevé et ces derniers choisissent alors Jean-Pierre Galezot³⁶⁸. Il propose des plans et des devis que le chapitre accepte. Le document signé devant notaire est paraphé par plusieurs entrepreneurs dont Antoine Bounder³⁶⁹. En

³⁶⁴ A. Deridder, *op. cit.*, 2000, p. 19

³⁶⁵ P. Boisnard, « La reconstruction de l'abbaye des Clarisses-Urbanistes de Montigny-lès-Vesoul au XVIII^e siècle », in *Bulletin SALSA*, nouvelle série, n°26, Vesoul, 1994, pp. 35-36.

³⁶⁶ Il a inscrit ses initiales et la date sur le retable : « J F S MARCA 1737 ».

³⁶⁷ A. Deridder, *op. cit.*, 2000, p. 86.

³⁶⁸ *Id.*, p.84.

³⁶⁹ *Ibidem.*

dehors de la région, un architecte nommé Antoine Malbert est actif à Andelot-Blancheville en Champagne-Ardenne, où, vers 1727, il fait partie de la commission d'expertise des travaux de l'église³⁷⁰ alors qu'en 1735, il construit la façade de l'église de Mureau dans les Vosges³⁷¹. S'agit-il de la même personne ? Il ne faut pas confondre ces derniers avec la famille Albert dont les origines sont les mêmes. Les différents membres de cette famille exercent les mêmes fonctions et collaborent avec les Boudier et les Gianoli. À Rigny au début du siècle puis à Gy vers 1775, où leur présence est attestée³⁷².

V-5.4 Autres familles

D'autres noms ont été trouvés dans les différentes archives. La famille Caristie qui connaît un grand succès en Bourgogne a également œuvré dans la région. À Dole, le monastère bénédictin Saint-Jérôme, au sujet duquel il est fort possible que l'on ait consulté Duchesne, subit une série de travaux à partir de 1699. Parmi les entrepreneurs retrouvés grâce aux quittances apparaît un certain Jean Caristie dont la présence d'un parent est attestée sur le chantier du monastère du prieuré bénédictin de Vaux-lès-Poligny en 1653³⁷³. En 1733, la municipalité de Lons-le-Saunier entre en contact avec Jean-Pierre Galezot au sujet de la reconstruction de l'Hôtel-Dieu. Parmi les appareilleurs présents lors de la construction dans les années 1740 se trouve Michel Vernoz ou Michele Verno originaire de la Valsesia et chargé d'entreprendre le grand escalier³⁷⁴. À Scey-sur-Saône, l'église est reconstruite à partir de 1739 sur les plans de Jean-Pierre Galezot. Le chantier emploie les artisans du château, maçons et tailleurs de pierre, et temporairement plusieurs praticiens italiens dont Giacomo Bartuco, expert sur un chantier de Vesoul en 1730, alors que le responsable technique de la construction de l'église est l'appareilleur Giovanni Giuletti originaire de Rima, village proche de Campertogno. Nous retrouvons cet architecte dans le Doubs à Avilley lors de construction de l'église vers 1740. Ce dernier que les archives qualifient souvent « d'appareilleur » est l'oncle d'un certain Albert

³⁷⁰ *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1995, p.116.

³⁷¹ Philippe Bonnet, *Les Constructions de l'Ordre de Prémontré en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Genève, 1983, p.64

³⁷² Travaux de A.Deridder.

³⁷³ A. Deridder, *op. cit.*, 2000, pp. 46-47.

³⁷⁴ *Id.*, p. 88.

Ragozzi installé en Lorraine et est apparenté à Jean et Jacques Ragozzi que nous avons rencontré et que l'on retrouve à Chaussin dans le Jura³⁷⁵. Cette famille d'architectes et d'entrepreneurs exploitent également les carrières de Damparis³⁷⁶. À Villers-Saint-Martin dans le Doubs, Melchior Ferrot, l'architecte-entrepreneur de la maîtrise de Baume-les-Dames, d'origine italienne, est adjudicataire du marché des retables de l'église en 1737 et fait appel aux Marca³⁷⁷. En 1764, on retrouve cette famille auprès de Charles Marca à qui les habitants de Dompnel ont recours au sujet de la construction de leur nouvelle église³⁷⁸. L'inventaire après décès³⁷⁹ de Jean Baptiste II Marca mentionne la présence d'un sculpteur nommé « Jean Pierre Janny »³⁸⁰, un parent des Marca travaillant à Besançon au début du XIX^e siècle. Il semble que des descendants des Gabbio, évoqués lorsque nous avons parlé du Forez ou de la Bourgogne, se sont implantés en Franche-Comté vers la fin du XVIII^e siècle. Il s'agit de Joseph et d'Antoine Gabiot eux aussi architectes dans le Jura. En 1806, l'un des deux reconstruit l'église paroissiale de Châtillon³⁸¹. En 1810, ensemble, ils proposent un projet pour la nouvelle église de Morez mais sans succès³⁸².

En Franche-Comté, nous observons tout au long du siècle de nombreux cas de collaboration d'Italiens occupant différents corps de métier. Il est possible que les bâtisseurs valesiens aient dans leur sillon emporté des sculpteurs de leur région, parfois des amis, et qu'une fois sur place un réseau d'hommes permettait de trouver du travail et de collaborer sur les chantiers. Ce cas de figure n'a rien d'exceptionnel et se vérifie dans les différentes régions où ils opéraient. Dès le début du XVIII^e siècle, les Marca semblent tirer parti de cette organisation. Ils obtiennent des marchés là où travaillent les Gianolti, les Malbert ou les Bounder comme à Orgelet, à Montigny-lès-Vesoul ou à Rigny. En plein cœur du XVIII^e siècle, Jacques François et ses frères s'appuient encore sur ce réseau, même si cela n'est pas systématique. À Avilley, l'entrepreneur est l'Italien Giuletti et les retables sont signés Joseph Marca. Quelques années plus tard, à Mouthe, vers 1751, Jacques François Marca a évincé Nicolas Nicole pour l'exécution du retable, alors que

³⁷⁵ Information communiquée par Patrick Boisnard.

³⁷⁶ A. Deridder, "Constructeurs entre Lorraine et Franche-Comté au XVIII^e siècle", in *Mémoires de la Société d'Emulation du Doubs*, n°48, 2006, p. 197.

³⁷⁷ A.D.D. B 17 496.

³⁷⁸ A.D.D.EAC 27 S 22 (1761-1790).

³⁷⁹ A.D.D. 3^e 6/16

³⁸⁰ Les Janny ou Ianni sont originaires de Campertogno, berceau de la famille Marca

³⁸¹ Voir la fiche « église paroissiale de l'Assomption, Châtillon » en ligne sur le site de la Base Palissy.

³⁸² Voir la fiche « église paroissiale de l'Assomption, Morez » en ligne sur le site de la Base Palissy.

l'entrepreneur des travaux est le Piémontais Joseph Fifre³⁸³. En Bourgogne, à Vitteaux, l'architecte Jean-Baptiste Caristie, chargé des travaux de l'hôpital et de sa chapelle emploie un des Marca pour des ouvrages en pierre et en stuc. Vers 1775, Charles Marca réalise une chaire à prêcher pour l'église de Gy où est déjà présent l'entrepreneur Albert. Un tel fonctionnement en réseau avait aussi pour avantage la transmission des informations. Les Valsesians échangeaient ainsi des nouvelles, aussi bien pratiques que professionnelles, allant de l'ouverture d'un nouveau chantier aux chemins à emprunter pour parcourir la montagne et franchir les cols. Selon Annick-Bogey-Rey, qui a commenté le Journal du sculpteur Gilardi : « il ne semble pas exister de concurrence entre eux [...] au contraire un sculpteur confirmé, s'il a suffisamment de travail, en laisse volontiers un peu à des compatriotes débutants »³⁸⁴. Ceci explique peut-être le fait que les Marca aient travaillé en Champagne-Ardenne à la même époque qu'Antoine Malbert. En effet, nous les trouvons actifs à quelques kilomètres de distance seulement.

Une étude plus approfondie au sujet de toutes ces familles actives dans la région, et en contact permanent avec d'autres compatriotes eux aussi « exilés », s'avérerait très intéressante. Un tel travail serait l'occasion d'approfondir nos connaissances sur le patrimoine, religieux et civil, de la région. Il permettrait aussi d'évoquer les liens, artistiques et culturels, tissés entre les bâtisseurs, les artistes et les architectes et de mettre en lumière les rapports qu'ils entretenaient avec les acteurs locaux. Un travail de ce type devra se construire à partir d'éléments et d'informations dispersés dans les archives des pays, des régions et des villes qui ont accueilli, de façon prolongée ou non, tous ces hommes à l'instar des études menées au sujet de la famille Gabbio-Recchio ou Carestia présentes à la même époque.

³⁸³ Travaux de A.Deridder. Il demeure à Mouthe et travaille également pour la proche commune de Chapelle-des-Bois.

³⁸⁴ A. Gilardi, op. cit., p. 142.

V-6 La famille Marca

V-6.1 « [...] Un maître-sculpteur Italien [...] »³⁸⁵ actif dans le Jura ou le premier témoignage de la présence d'un Marca en Franche-Comté.

Nous nous sommes appliqués dans les parties précédentes à définir le contexte général dans lequel se trouve la région à la fin du XVII^e siècle afin de montrer en quoi la situation est favorable à l'arrivée des stucateurs. Nous l'avons dit, après la conquête s'amorce progressivement une période de reconstruction et d'effervescence artistique. Plusieurs figures très actives tel que Vincent Duchesne ou Jean-Pierre Galezot émergent et occupent de façon non négligeable le devant de la scène participant ainsi activement au renouvellement des pratiques. Il a également été démontré que ce renouveau n'est pas uniquement matériel puisqu'il concerne aussi les formes, le goût et les techniques. De ce fait, la région apparaît comme attractive et attire des constructeurs et des artistes étrangers sur son sol, inversant ainsi la tendance observée durant le siècle précédent. À l'instar de leurs compatriotes entrepreneurs, les Marca spécialisés dans le stuc arrivent en Franche-Comté à cette époque. Ils sont à la recherche de travail et ils espèrent vendre leurs services aux ordres religieux, aux habitants des villes et des campagnes ainsi qu'aux familles les plus riches. Actuellement, même s'il est impossible d'affirmer avec exactitude quelles sont les circonstances de leur venue, il est possible d'en expliquer les mécanismes et ce à partir des éléments que nous avons évoqués jusque-là. Pour ce faire, nous nous sommes posés plusieurs questions : comment et dans quel contexte, le ou les premiers membres de la famille Marca sont-ils arrivés en Franche-Comté ? Par l'intermédiaire de qui ont-ils eu un premier point d'ancrage ? Sont-ils en lien avec les Italiens originaires de la même région qui travaillent à Besançon et dans la province à l'aube du XVIII^e siècle ? Dans un premier temps, nous allons tenter de mettre en évidence les éléments – le contexte et les acteurs importants - qui ont probablement été décisifs et ont pu jouer un rôle dans leur arrivée. Afin d'apporter des réponses à ces interrogations, nous nous appuyerons sur les informations retrouvées pour la plupart dans des ouvrages ou dans les documents conservés aux archives. Plusieurs points essentiels sont à prendre compte et nous allons

³⁸⁵ J. Milloux J., *op. cit*, 1960, p. 72.

les analyser. Dans un deuxième temps, nous essaierons de répondre à une autre demande : à partir de quelle date peut-on affirmer leur présence sur le sol comtois ?

Le premier élément à prendre en considération est sans nul doute l'important réseau mis en place par les Italiens qui sillonnent les routes de la Savoie à l'Alsace en passant par la Bourgogne et la Franche-Comté. Nous avons montré comment la solidarité, les échanges et les contacts permanents entre les différentes familles et les différents corps de métier permettent à ces derniers de se retrouver sur les chantiers et d'être tenus informés des zones où il y a une forte demande. Il n'est pas inutile de le rappeler, les Marca collaborent de génération en génération avec leurs compatriotes et ils emploient à la fin du XVIII^e siècle, outre d'autres membres de la famille, des ouvriers venus d'Italie³⁸⁶, preuve qu'ils s'inscrivent eux aussi parfaitement dans ce système. Il apparaît donc comme évident le fait que les Marca issus de cette même vallée soient en lien avec les Ragozzi, les Bounder, les Malbert ou les Genolti tout comme ils le sont avec les Gabbio, les Caristie ou les Marchetti. D'autant plus que les bâtisseurs entraînent souvent avec eux des artistes qui se chargent ensuite de la décoration des édifices nouvellement bâtis. Par conséquent, l'hypothèse qui semble la plus logique et la plus pertinente est celle associant cette arrivée au microcosme formé par l'architecte Dom Vincent Duchesne et la « [...] communauté de très habiles entrepreneurs hytalliens [...] »³⁸⁷ dont il sut s'entourer comme il a été démontré. D'ailleurs, ce n'est peut-être pas un hasard si, comme nous le verrons, parmi les premiers chantiers dans la région auxquels il participe se trouve celui d'Orgelet dans le Jura.

D'autre part, l'utilisation du stuc, pratique jusqu'alors absente en Franche-Comté, afin de réaliser des décors certainement introduite dans le sillon de l'architecte Duchesne et qui ne laisse pas insensible les familles importantes participant ainsi à sa diffusion, donne aux Marca la possibilité de s'établir dans une région où ils n'y a pas de concurrents locaux ou étrangers. Parmi toutes les familles italiennes que nous rencontrons en Franche-Comté, la famille Marca se distingue des autres pour deux raisons. La première est le fait que ses membres ne sont pas à l'instar de ceux des autres dynasties des entrepreneurs ou

³⁸⁶ Les ouvriers en question sont qualifiés de « Milan ». Il est donc difficile de ne pas situer leurs origines dans le Nord de l'Italie. D'après les comptes du chantier de l'Hôtel de Lavernette à Besançon conservés aux A.D.D. sous la côte 7 F1, fonds Lavernette

³⁸⁷ C. Roussel, in M. Chatenet, C. Mignot (dir.), *op. cit.*, p. 43

des bâtisseurs mais des stucateurs. La deuxième est justement liée à cette spécificité puisqu'ils proposent l'emploi d'un matériau que l'on n'utilise pas dans la région. Il existe bien plusieurs « gisseurs » comme les Simard, les Cuchot ou les Vieille mais leur production est différente puisqu'ils travaillent comme couvreurs ou blanchisseurs mais ne proposent en aucun cas des retables ou de grands décors en stuc couvrant l'intérieur des édifices. Ils n'agissent guère comme décorateurs, ce qui différencie leur activité de celle des Marca. En ce qui concerne la présence d'autres stucateurs italiens, nous n'en avons pas la connaissance avant la seconde moitié du XVIII^e siècle et la présence temporaire d'un membre de la famille Gabbio que nous avons déjà évoqué. Nous ignorons si l'idée de faire venir des stucateurs dans la région revient au Bénédictin ou s'il exploite simplement les possibilités qu'offrent ces derniers qui sillonnent les routes du grand-Est en compagnie des architectes et des entrepreneurs. À Bettole Sesia, fraction de Borgosesia dans la province de Vercelli, l'intérieur de l'église du Santo Nome di Maria a été décoré par Jean Antoine et Giacomo Marca. La tâche des stucateurs a été de réaliser en stuc la modénature interne - entablements, chapiteaux et demi-chapeaux composites - ainsi que les éléments décoratifs - têtes d'anges, angelots - et autres. Ce type d'intervention est typique des services que peuvent offrir les Marca. Il est tout à fait aisé de dresser un lien entre cette habitude à embellir les intérieurs des édifices, habitudes très diffusées dans le Nord de l'Italie et les régions alpines³⁸⁸, et le goût nouveau que diffuse Duchesne en ayant justement recours à cette solution. Ce type de décor fait écho au projet non réalisé de l'église des Annonciades de Gray et à celui de Chalon-sur-Saône. Une telle solution peut aussi être apparentée aux stucs couvrant l'intérieur de l'église Saint-Lazare de Bonnay dans le Doubs réalisée au début du siècle. Cette pratique rencontre un grand succès et est reprise de nombreuses fois comme l'attestent les stucs encore en place à Neublans, à Boulton, à Montigny-lès-Vesoul, à Recologne ou encore Fretigney-et-Velloreille exécutée par les maîtres actifs tout au long du siècle. Nous traiterons cet aspect de la production des Marca un peu plus en avant.

De surcroît, à cette époque « bâtir à petit frais » et minimiser les dépenses en raison d'un manque de ressources et du contrôle progressivement mis en place par l'administration font partie des priorités des commanditaires et notamment des

³⁸⁸ D'après Santino Langè, une des caractéristiques du « *baroque alpin* » est le rapport très particulier entre l'espace intérieur, le mobilier sacré et la décoration plastique. Il souligne également que « [...] l'utilisation de la décoration en stuc devient un instrument de construction de l'espace [...] », in S. Langè, G. Piacciarotti *op. cit.*, pp. 119-189

paroissiens. Ainsi, il semble logique de prendre en compte le fait que le recours au stuc permette de réaliser de très importantes économies. Ici, nous n'entrerons pas dans le détail puisqu'une partie sera consacrée justement aux prix pratiqués par les sculpteurs italiens. Nous n'évoquons ce point que dans le but de tenter d'expliquer les facteurs ayant permis l'implantation de cette technique dans une région où la pratique y est quasiment inexistante voire totalement nulle. Il n'est pas inutile de souligner que le stuc se présente comme une alternative valable aux autres matériaux et qu'il va trouver dans certains secteurs de la région un terrain plus que favorable à son acceptation. Jacques François fils de Jean Antoine est certainement conscient d'une telle situation après avoir accompagné son père sur plusieurs chantiers. Il revient donc une dizaine d'années plus tard et s'installe en Haute-Saône comme nous le verrons au moment d'évoquer la carrière de cet artiste. Son neveu Charles Marca, son petit-fils Antoine II et d'autres membres de sa famille l'imitent et prennent le relais à partir du dernier tiers du XVIII^e siècle. En outre, le besoin de main d'œuvre en Franche-Comté peut être considéré comme une chance pour les Marca car dans leur région la situation est pratiquement à l'opposé. En effet, la concurrence y est très importante et elle est en grande partie responsable du départ de nombreuses familles.

En résumé, les Marca bénéficiant du réseau que nous avons cité et capables de répondre à la demande de toute une population rencontrent rapidement le succès en Franche-Comté et ce malgré leur technique nouvelle. Ils réussissent à se faire une place et ainsi devenir des acteurs incontournables de la vie artistique locale cohabitant et collaborant avec les artistes et architectes autochtones ou étrangers. Les premières œuvres réalisées par un membre de cette famille datent d'après les données dont nous disposons du premier tiers du XVIII^e siècle. Nous le verrons, les ouvrages sont pour la plupart exécutés par Jean Antoine Marca parfois accompagné d'une équipe dont au moins un de ses fils fait partie. Ce stucateur actif entre la fin du XVII^e siècle et le premier tiers du XVIII^e siècle montre la voie aux générations suivantes qui viennent ensuite s'implanter de façon pérenne dans la région.

D'abord, il était nécessaire à partir des informations dont nous disposons de définir une chronologie de l'activité des Piémontais dans notre région. En effet, plus notre connaissance de la question est précise plus il est aisé de replacer les sculpteurs dans le temps et d'essayer de dater leurs œuvres. De ce fait, nos premières questions ont été les suivantes : Sommes-nous en mesure d'affirmer à quelle époque ou en quelle année cette

famille fait irruption dans le paysage artistique locale ? Et sur quels chantiers les rencontrons-nous pour la première fois. Malheureusement « à une période où le produit du quart de réserve de bois n'était pas encore utilisé pour la construction des églises, l'absence d'archives et les rares pièces comptables rendent difficiles l'identification des acteurs des chantiers de construction »³⁸⁹.

Ce constat s'applique évidemment aux artistes participant à la décoration des édifices et bien souvent les documents disponibles nous font défaut. Il est donc difficile de pouvoir répondre de façon précise à ces interrogations et il nous est impossible d'affirmer de façon sûre et certaine la date et le lieu d'arrivée des Marca. Cependant, grâce aux quelques sources dont nous disposons, nous avons réussi à démontrer qu'au moins l'un d'eux est présent dès l'année 1716. Cette date est liée à la première mention retrouvée dans des documents témoignant de l'activité d'un membre de la famille Marca en Franche-Comté et peut-être en France. À cette époque, Jean Antoine Marca, actif depuis la fin du XVII^e siècle en Italie, travaille « dans la région »³⁹⁰ mais nous ignorons où. Nous disposons de cette information grâce aux témoignages du conseil d'une petite cité du Jura. En effet, sa présence est signalée dans les délibérations de la commune de Bletterans qui explique vouloir profiter de la proximité d'un sculpteur Marca afin de l'engager. Il est mentionné que :

Vers Septembre 1716 les Srs Ricard et Mangin eschevins ayant appris qu'un maître-sculpteur Italien spécialisé dans les travaux d'église [...] travaillait dans la région [...] décidèrent le Conseil à le faire venir pour y construire un Rétable au-dessus du Grand Autel. Ce beau travail fut commencé en 1716 et terminé en Septembre 1717³⁹¹.

Nous avons pu identifier, sans difficulté, ce « maître-sculpteur Italien » et nous savons qu'il s'agit de Giovanni Antonio Marca qui a laissé une date et sa signature « I.A.MARCA 1717 »³⁹² sur la base du retable. Ce précieux témoignage de la ville jurassienne, nous permet donc d'affirmer que dès 1716, au moins un membre de la famille Marca est actif sur le sol comtois. Ainsi, cette date constitue de façon symbolique le point

³⁸⁹ A. Deridder, P. Boisnard, *op. cit.*, p. 17.

³⁹⁰ J. Milloux, *op. cit.*, p. 72.

³⁹¹ *Id.*, p. 72

³⁹² « I [ouan] A [ntonio] MARCA 1717 » soit Giovanni Antonio Marca ou Jean Antoine Marca

de départ de la longue activité de cette dynastie en Franche-Comté. En 1716, Jean Antoine est âgé de 51 ans. Il s'agit donc d'un artiste confirmé exerçant les professions de stucateur et d'architecte depuis plus d'une trentaine d'années. Or, notre connaissance des mœurs de ces travailleurs saisonniers, nous permet d'envisager une présence sur le sol français, remontant aux premières années du XVIII^e voire à l'extrême fin du XVII^e, puisqu'ils quittaient leur « patrie » très jeune. De plus, ce dernier est actif en Italie dès 1687. Cependant, nous ne disposons pas de preuves permettant de l'affirmer. Deux hypothèses s'offrent ainsi à nous. La première voudrait que Jean Antoine ait attendu d'être expérimenté avant de venir en France, ce qui signifie que nous considérons 1716 comme l'année de sa première venue. Or, une deuxième hypothèse nous amènerait à penser que le manque de sources et de documents nous conditionne et nous offre une lecture quelque peu faussée de son histoire. Ce qui nous conduirait à penser que son activité, entre la fin du XVII^e siècle et le premier quart du XVIII^e siècle, se partage déjà entre l'Italie et la France. Une chose est certaine, il est doublement actif entre ces deux pays de 1716 à 1732, année de son décès. Sillonne-t-il les routes dès son plus jeune âge ? A-t-il proposé ses services en Savoie, en Haute-Savoie ou dans d'autres secteurs comme le font ses compatriotes ?

Doit-on voir en ce dernier le sculpteur chargé de réaliser les stucs sur les différents chantiers que mène le vanniste Duchesne ? Une chose est sûre, dès 1717 on retrouve Jean Antoine Marca à Orgelet où d'autres Italiens travaillent à l'élévation de bâtiments et d'une chapelle sous les ordres de Dom Duchesne engagé par les Bernardines. Cette intervention correspond pour le moment à un des premiers chantiers documentés dans la région. Quels sont les chantiers en cours lorsqu'à Bletterans on écrit « qu'un maître-sculpteur Italien spécialisé dans les travaux d'église [...] travaillait dans la région » ? Est-ce justement dans le Jura, que débute l'activité des Marca en France ? Entre 1716 et 1718, il réalise les retables en stuc des églises de Neublans³⁹³ (ill.74), de Villevieux (ill.73) et probablement de Montain³⁹⁴ (ill.69).

³⁹³ Entre 1714 et 1721, sur fond de conflit entre le seigneur du village, le marquis de Broissia, et le curé de la paroisse, deux chapelles ont été construites, l'une sur la première travée au sud du chœur, et l'autre, celle de la confrérie du scapulaire, sur la deuxième travée de la nef, au nord. À l'initiative du marquis de Broissia cette dernière devait être décorée par Jean Antoine Marca [...] », comme le rappelle Patrick Boissard dans un dossier consacré à l'église de Neublans. Il ajoute ensuite que le Piémontais est probablement à l'origine du décor du chœur.

Cette hypothèse semble ne laisser aucun doute tant les stucs du chœur sont proches d'autres œuvres réalisées par Jean Antoine, notamment les retables de Bioglio (ill.70 et 95) ou de Villevieux (ill.73).

³⁹⁴ Hypothèse de l'auteur

En ce qui concerne le chantier de Boulton, dans les années vingt du XVIII^e siècle, le contrat signé implique les « Sieurs Marquand père et fils »³⁹⁵ et lors des travaux « cinq ouvriers »³⁹⁶ sont signalés. Sont-ils présents depuis plus longtemps cependant le manque de sources ne nous permet pas de l'affirmer ? Beaucoup de questions auxquelles nous ne pouvons répondre en raison du manque de sources concernant les constructions du début du XVIII^e siècle.

V-6.2 La famille Marca, cinq générations de stucateurs actifs entre le Piémont et la France

Il s'agit-là de présenter rapidement les générations de sculpteurs qui se succèdent et que nous rencontrerons dans nos différentes parties.

Le premier des Marca qui vient travailler en France est Jean Antoine Marca. Son arrivée est peut-être liée à la présence des constructeurs piémontais actifs dans la région, comme nous venons de le voir. À l'instar de ses compatriotes, il travaille comme saisonnier et fait les allers-retours entre la France et l'Italie. Actif dans son pays natal dès la fin du XVII^e siècle, à partir de 1716, il réalise plusieurs retables³⁹⁷ en stuc dans le Jura et en Haute-Saône (ill.44, 49, 50, 53, 69, 73, 74, 75, 99, 100 et 106). Cet artiste doit être considéré comme un pionnier puisqu'il ouvre la voie aux générations suivantes composées en grande partie de sa propre descendance. À Boulton, il travaille avec l'un de ses fils, peut-être Jacques François, qui s'installe quelques années plus tard en Haute-Saône. Il se peut qu'une première expérience avec son père lui ait donné l'idée de venir en Franche-Comté alors en pleine reconstruction suite aux guerres du XVII^e siècle.

À la mort de Jean Antoine (Giovanni Antonio, 1665-1732), ses enfants qui l'accompagnaient sur les chantiers embrassent la profession de stucateur. Parmi eux, un certain Jacques François (Giacomo Francesco, 1697-1773). Il se marie à Mollia et après le décès de sa première épouse, s'installe à Scey-sur-Saône et se remarie avec Charlotte Cressand, le 30 mars 1739³⁹⁸. À Scey-sur-Saône, il possède des prés, des vignes et partage une maison avec sa nouvelle épouse. Installé durablement, il reçoit en 1754, des lettres

³⁹⁵ A.D.H.S. C 3. Information communiquée par Patrick Boisnard

³⁹⁶ D'après les travaux d'Annick Deridder

³⁹⁷ Il signe celui de Bletterans « I.A. MARCA. F. 1717 », les retables de Boulton et d'Orgelet sont documentés de même que ses œuvres italiennes.

³⁹⁸ A.D.H.S. 5Mi 24 R2, Table des mariages de Scey-sur-Saône de 1578 à 1765.

de citoyenneté³⁹⁹ et apparaît dans plusieurs documents comme « garde du duc de Randan »⁴⁰⁰, fonction qui reste encore un mystère pour nous. Il dirige une équipe de sculpteurs, dont son fils, Antoine François, né de son premier mariage.

À cet artiste très actif, nous devons la plupart des œuvres en stuc conservées dans le Doubs et en Haute-Saône. En 1737, il réalise le très beau retable de l'abbaye des Clarisses de Montigny-lès-Vesoul⁴⁰¹ (ill. 46) puis ceux de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur en 1742 ; les retables et certainement les bas-reliefs ainsi que la chaire à prêcher de l'église de Recologne⁴⁰² en 1747 (ill. 55, 56 et 105). À Scey-sur-Saône, il signe un marché pour un autel à la romaine⁴⁰³ et exécute les retables latéraux en stuc en 1751 (ill.66). Son passage dans le Doubs est attesté dans les églises de Mouthe (ill. 52 et 102) et d'Evillers (ill. 54 et 115)⁴⁰⁴, qu'il dote de très grands retables architecturés dont le corps inférieur, rythmé par quatre ou six colonnes, est surmonté d'un haut couronnement formé de deux consoles, au centre desquelles trônent le Christ et Dieu le père. Il est l'auteur des ornements « en gis » des fonts baptismaux de l'église de Gray⁴⁰⁵, ainsi que des décors en stuc du château de Scey-sur-Saône pour le compte de la famille de Bauffremont⁴⁰⁶. Jacques François Marca a réalisé le retable du prieuré de Rosey (et nous lui devons probablement les ensembles stuqués, conservés à Vars (ill.82 et 88), Fretigney-et-Velloreille (ill.53 et 106), Montot (ill.62 et 104), Tincey (ill.84, 124 et 177), Tromarey (ill.63, 64, 89 et 93), Saint-Broing (ill.76) ou encore Marchaux (ill.61 et 119) et Recologne-lès-Rioz (ill.108), présentant de nombreux éléments communs tant dans les formes que dans le style.

À la fin de sa vie, il repart en Italie afin de profiter de sa retraite et des biens qu'il a pu acquérir en travaillant en France.

Dans son entourage, son fils, Antoine François (Antonio Francesco, 1726-1771), participe à ses travaux avant de se rendre au Portugal, en Amérique du Sud et à Paris avant de repartir à Mollia. Un de ses frères, Joseph Antoine Marca (Giuseppe Antonio 1704-1763) ou "Joseph Marca", dont nous perdons ensuite la trace, signe les retables d'Avilley en 1740.

399 A.D.D. B 630, f° 303.

400 A.D.H.S. C 75.

401 Signé « J F S MARCA 1737 »

402 A.D.H.S. 2^e 2528.

403 A.D.H.S. G179

404 Huot-Marchand Ch. (Abbé), *Evillers-sous-Usier : Quelques souvenirs de la vie paroissiale aux siècles passés, avec une petite notice historique sur le Val d'Usier...*, Besançon, 1897, pp. 45-46.

405 P. Brune, *op. cit.*, pp. 178-179.

406 A.D.H.S. 2^E 346, f°2

Il semble que Jean Baptiste I (Giovanni-Battista I, 1702 – après 1756), le troisième frère, soit resté en Italie. Plusieurs de ses œuvres ont été identifiées dans les provinces piémontaises de Vercelli, de Biella et de Novarra. Cependant, il reste en relation avec son frère et échange très certainement des modèles puisque nous retrouvons en France et en Italie des retables identiques réalisés à la même période. Finalement, un cousin de ces derniers, Joseph Marc (Giuseppe Marco, 1698- après 1740) travaille à Nozeroy en 1730⁴⁰⁷.

Les membres des générations suivantes, la troisième et la quatrième, ne s'installent pas à Scey-sur-Saône comme Jacques François Marca, mais à Besançon. Ce changement s'effectue à l'aube du dernier quart du XVIII^e siècle, après le départ de Jacques François. L'activité de "retablier" est alors abandonnée et les nouveaux sculpteurs se reconvertissent et travaillent comme entrepreneurs et décorateurs mais sans jamais abandonner l'emploi du stuc qui est une spécialité familiale.

À cette époque, sont actifs Charles Marca, un neveu de Jacques François, Joseph Marie Marca (Giuseppe Maria, 1755-1822) et ses frères, Jean Baptiste II (Giovanni Battista II, 1753-1825) et Pierre Jacques (Pietro Giacomo, 1751-1834), ainsi que son neveu Pierre Jean Baptiste II (Pietro Giovanni Battista II, 1794-1820), fils de Jean Baptiste II. À Lons-le-Saunier, François II (Francesco, 1766-1814), petit-fils de Jacques François, est « gyssier »⁴⁰⁸. Il meurt dans cette même ville en 1814⁴⁰⁹. Nous tenons à préciser qu'il n'existe aucun « Joseph Marcel », ni même de « Charles-Joseph Marcel », comme nous le rencontrons souvent. Il s'agit probablement de confusions ou d'erreurs de retranscription. À partir de 1770 environ, ce petit groupe de sculpteurs travaille pour d'importantes familles comme les de Lavernette, les Terrier de Santans ou les Beurnier-Rossel de Montbéliard. Ils se chargent de travaux de construction ou de décoration, collaborant avec des architectes comme Bertrand ou Colombot. Nous les retrouvons également sur les chantiers du théâtre de Besançon ou de l'église Saint-Pierre de la même ville. Certains membres de ces générations, comme Joseph Marie ou son frère Pierre Jacques, s'installent définitivement à Besançon, cédant, à ceux restés en Italie, toutes leurs possessions.

⁴⁰⁷ P. Brune, *op. cit.*, pp. 178-179.

⁴⁰⁸ D'après les travaux d'Annick Deridder.

⁴⁰⁹ A.D.J. 5 Mi 617.

Conclusion partielle

Nous pouvons affirmer que la grande phase de reconstruction qui caractérise la Franche-Comté, après la conquête de Louis XIV, apparaît comme un contexte favorable à l'arrivée et l'installation d'artistes et de bâtisseurs étrangers. Mais, il ne s'agit pas de l'unique explication à l'implantation des Marca, dont Jean Antoine est le premier représentant, en France. En effet, nous avons également associé ce phénomène, à la présence conjuguée du bénédictin Dom Vincent Duchesne, reconnu pour sa modernité et ses innovations; de commanditaires importants, dont le marquis de Broissia ou les de Bauffremont, qui font preuve d'un goût pour l'art des stucateurs et finalement d'un groupe de bâtisseurs originaires de la Valsesia qui collaborent avec le Bénédictin. Nous avons montré l'importance du grand réseau mis en place par les Valsesians depuis le XVI^e siècle et présenté cette culture de la migration, qui fait partie du mode de vie de ces populations. Tous ces arguments nous ont permis d'avancer des hypothèses quant à la venue de Jean Antoine Marca, véritable pionnier, dans le Jura.

La singularité de cet artiste est qu'il importe dans la région une technique alors inconnue, celle du stuc. Malgré cette originalité, il trouve tout à fait sa place au sein des ateliers de sculpteurs sur bois. Cette pratique bien que nouvelle, ne semble pas freiner les commanditaires. Au contraire, après lui, les générations de stucateurs se succèdent et multiplient en Franche-Comté et dans l'Est de la France du mobilier et des décors en faux marbre. Nous nous sommes intéressés à cette pratique ainsi qu'à l'organisation de ces sculpteurs qui sortent du schéma traditionnel de l'atelier de sculpture sur bois comtois. Ce sont les points que nous aborderons dans la partie suivante.

DEUXIÈME PARTIE :

Organisation et pratique d'atelier : au
cœur de la dynastie des Marca

Chapitre I : L'organisation des Marca

I-1 Des artistes itinérants : localisation de l'activité des Marca entre l'Italie et la France

Dans le cas des Marca, ou de nombreux artistes valesiens, nous sommes loin des artistes de cours, vivant dans des conditions aisées. Les stucateurs appartiennent à des classes plus humbles et sont conscients que leur métier les contraint à se déplacer à la recherche de travail. Dans notre première partie, nous avons déjà évoqué les habitudes de ces populations qui voyageaient très fréquemment. Une telle organisation est illustrée par les mots de Giuseppe Dardanello qui voit les stucateurs lombards comme une vraie classe d' « artistes-artisans » en mesure de proposer ses services sur le marché international⁴¹⁰. Une des caractéristiques des stucateurs est le fait de ne pas travailler en atelier comme les autres sculpteurs, mais d'élaborer les stucs sur place. Nous évoquerons ce point dans le passage intitulé « de la commande à la réalisation » puisque nous verrons que tous les matériaux étaient livrés à pied d'œuvre. Cette indépendance par rapport à leur lieu de travail, outre la réduction des dépenses, leur donne une plus grande liberté d'action et ils peuvent se déplacer plus facilement. Ce sont des travailleurs itinérants, capables de parcourir de très grandes distances et de s'installer durant de longues décennies dans des régions ou des pays étrangers, mais sans jamais abandonner leurs liens familiaux.

Nous savons désormais que les Piémontais ont couvert une très large zone puisque nous retrouvons des indices de leur présence dans le Piémont, à Lisbonne, dans la Vallée d'Aoste, en Haute-Savoie, dans le Jura, dans le Doubs, en Haute-Saône ou encore en Bourgogne et en Haute-Marne. Au début du XVIII^e siècle, Jean Antoine Marca travaille comme saisonnier en Franche-Comté. Il arrivait à la belle saison et repartait en hiver, ce qui explique pourquoi sa production est répartie entre sa terre natale et la région qui l'accueille. Un autre exemple qui résume parfaitement ce phénomène est celui de François Marca, le petit-fils de Jean Antoine. Il travaille d'abord en Haute-Saône avec son père qu'il quitte afin de se rendre au Portugal puis en Amérique du Sud avant de revenir en France et de s'installer quelques temps à Paris et de finalement repartir à Mollia, son

⁴¹⁰ G. Dardanello, «Stuccatori luganesi a Torino, disegno e pratica di bottega gusto e carriera. », Michela di Macco (a cura di) *Ricerche di storia dell'arte*, Dedicato a : il mestiere dell'artista », n° 55, 1995, pp.53-76.

village natal⁴¹¹. À la fin du premier tiers du XVIII^e siècle, Jacques François n'hésite pas à venir s'installer à Scey-sur-Saône en Haute-Saône, peut-être encouragé par le Prince de Bauffremont le seigneur local. Implanté durablement et marié à une habitante du village, il travaille essentiellement dans l'ancienne maîtrise de Gray. De là il se déplace ensuite en Franche-Comté, en Haute-Marne ou encore en Bourgogne.

Les Marca n'hésitaient pas à se déplacer surtout de régions en régions et voire parfois de pays en pays. Afin de montrer ces différents déplacements, nous proposons plusieurs cartes des départements et des provinces où les Marca ont travaillé et sur lesquelles apparaissent les communes dans lesquelles ils ont été localisés entre la fin du XVII^e siècle et le début du XIX^e siècle.

Nous présenterons tout d'abord une carte générale de la France (fig. n° 7) afin de montrer leur présence dans l'Est et à Paris. Elle est suivie d'une carte de la Franche-Comté (fig. n° 8) où les Marca ont principalement travaillé et où plusieurs générations se sont installées, d'abord à Scey-sur-Saône puis à Besançon. Ensuite, pour plus de clarté nous avons réalisé une carte des départements du Doubs (fig. n° 9), de la Haute-Saône (fig. n° 10 et n° 11), du Jura (fig. n° 12). Précisons que nous n'avons relevé aucune intervention des Marca dans l'actuel département du Territoire de Belfort. Nous proposons également une carte des départements de la Côte-d'Or (fig. n° 13), de la Haute-Savoie (fig. n° 14) et de la Haute-Marne (fig. n° 15) puisque nos recherches nous ont permis d'y découvrir quelques œuvres. Finalement, nous avons fait le même exercice avec le Piémont et la Vallée d'Aoste (fig. n° 16). Nous verrons également un graphique qui présente la répartition de la présence des Marca entre les départements français, Paris, l'Italie et autres pays (fig. n° 17).

Nous avons pris le parti de signaler l'activité des artistes dans l'ensemble des communes de ces départements par un code de couleurs toujours identique. Ainsi, Jean Antoine est signalé dans le Jura, dans le Piémont et en Haute-Saône par du orange alors que le bleu nous permettra de comprendre où a exercé Jacques François. Le rouge a été réservé aux communes qui possèdent du mobilier ou des décors stucqués des Marca, mais dont l'auteur est encore inconnu. C'est le cas par exemple à Avosnes, à Cohons ou à Montbéliard. Quelques rares communes ont été signalées par un fond gris et des pointillés noirs. Il s'agit d'œuvres détruites ou d'hypothèses dont nous avons la connaissance, mais qu'il n'a pas été possible de vérifier ou de de confirmer. Lorsque deux artistes ont été

⁴¹¹ Voir la biographie de ce sculpteur

rencontrés dans la même ville et lors d'un chantier différent, nous avons associé les couleurs, comme à Scey-sur-Saône ou Pin-l'Emagny en jaune et en bleu, ce qui correspond à Charles Marca et à Jacques François Marca voire Bioglio en rose et en orange puisque Giovanni Battista I et Jean Antoine y ont travaillé lors de chantiers différents. Dans le cas de la légende « [...] et son équipe », il s'agit d'une dénomination qui englobe plusieurs sculpteurs regroupés autour de celui que nous retenons comme le responsable de l'équipe. Un bon exemple est Joseph Marie que nous considérons comme le chef de file des Marca actifs en Franche-Comté à la fin du XVIII^e siècle. Son équipe compte parfois Charles Marca et Jean Baptiste II. Cette entité est alors matérialisée en vert. Or, lorsque Charles Marca travaille indépendamment, il est signalé en jaune. Il en va de même avec Jacques François et Giovanni Battista I qui travaillaient avec leurs fils respectifs. Ces cartes permettent de voir où sont allés les artistes et nous voyons que selon les générations, les zones d'activité ne sont pas toujours les mêmes.

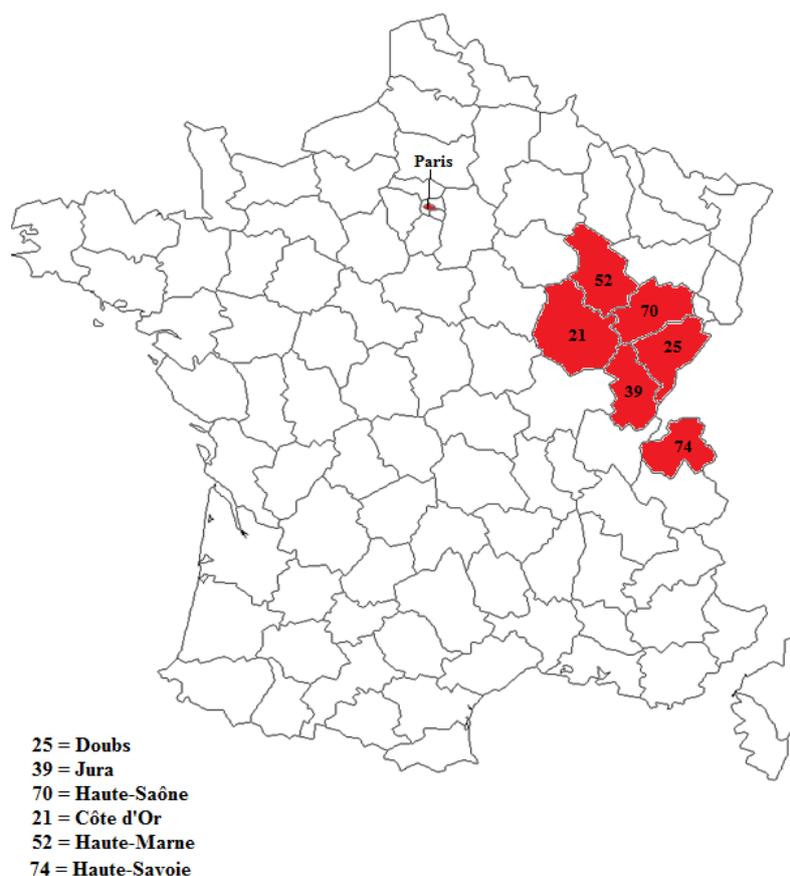


Figure 7 : Carte des départements français ainsi que de la ville de Paris où les Marca ont été localisés entre le début du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle.

Cette carte simple permet de rapidement localiser les zones où nous avons la preuve au moins une fois de l'activité d'un membre de la famille Marca. On observe une nette concentration dans l'Est. Il est intéressant de souligner que ces aires géographiques étaient sillonnées par de nombreux groupes de bâtisseurs venus de régions proches de Milan, des Grands Lacs ou de la Valsesia. La ville de Paris a été signalée car Antoine François Marca s'y installe probablement comme graveur.

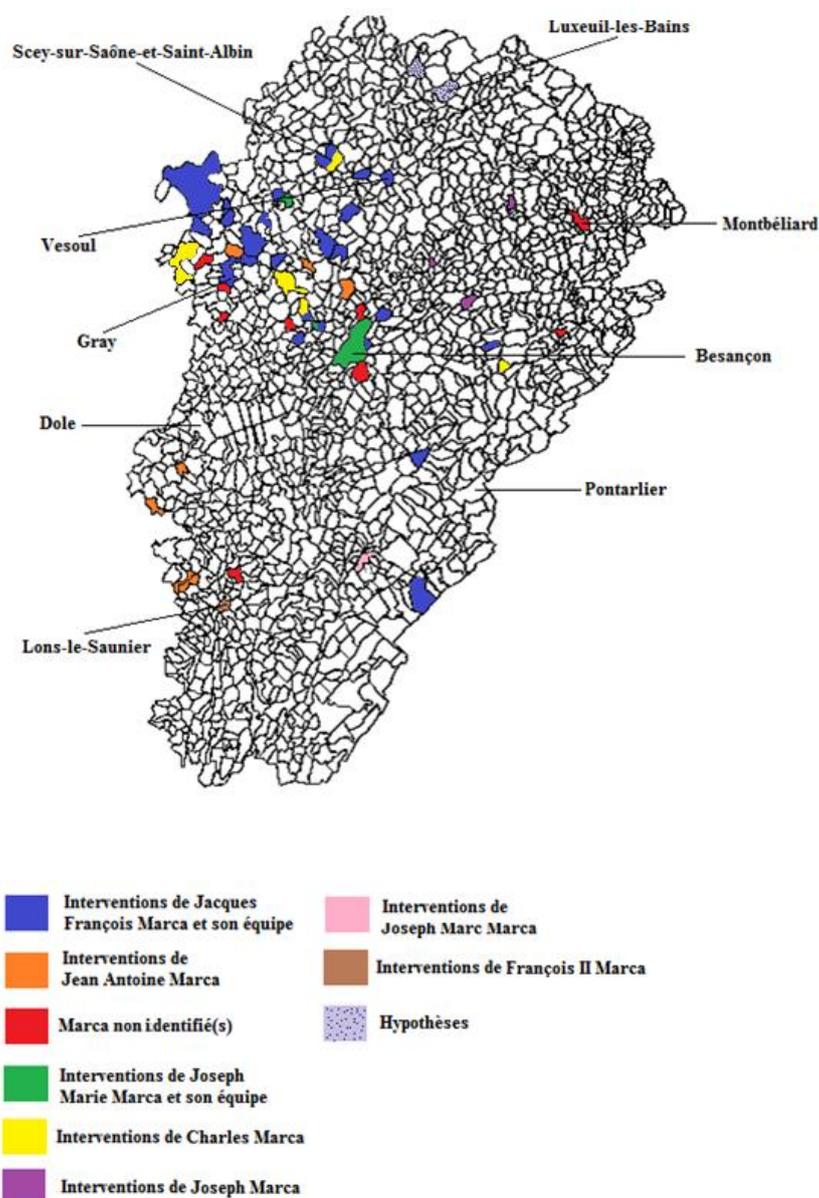


Figure 8 : Les interventions et les œuvres attribuées aux Marca en Franche-Comté

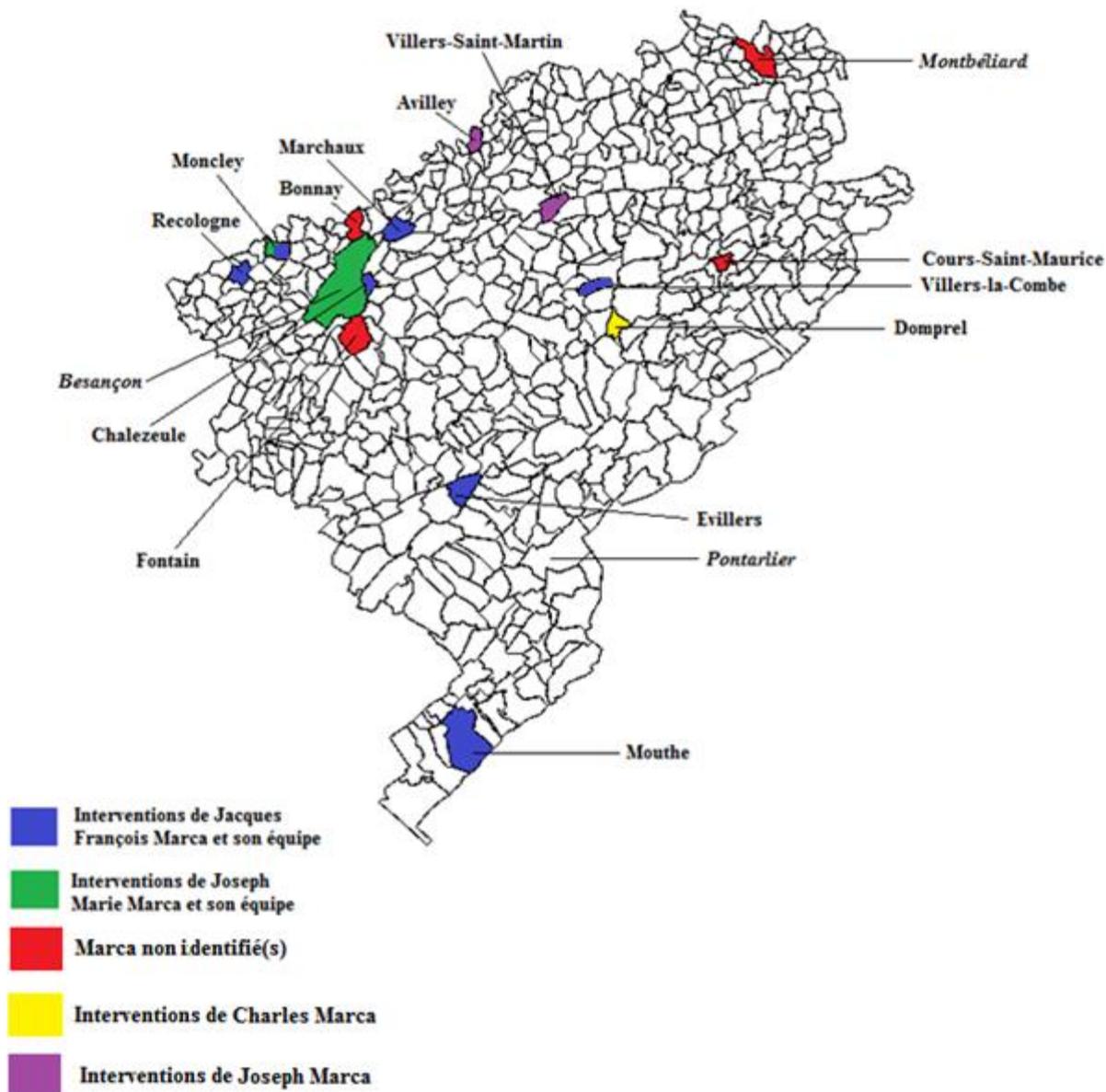


Figure 9 : Les interventions et les œuvres attribuées aux Marca dans le département du Doubs (25)

Jacques François a couvert depuis Scey-sur-Saône, son village d'adoption, des distances d'environ 150 km puisqu'il se rend à Mouthé au sud-est de Pontarlier et nous le retrouvons à Evillers. Cependant son activité se déroule essentiellement en Haute-Saône comme l'indique les cartes suivantes (fig. n° 10 et n°11). Il travaille également dans des communes situées près de la frontière entre l'actuelle Haute-Saône et le département du Doubs. Un des frères de Jacques François, Joseph Antoine ou Joseph, signe le retable d'Avilley et probablement celui de Villers-Saint-Martin. Nous ne

possédons à son sujet que très peu d'informations et nous ignorons où il vivait. Sa présence n'est pas attestée sur les chantiers italiens et il n'est pas mentionné dans les documents qui évoquent les Marca installés à Scey-sur-Saône. Il est probablement installé dans une autre région et pourquoi pas celle où les Piémontais travaillent. De cette façon, ils pouvaient augmenter leur champ d'action et disposer de plusieurs points d'ancrage et ne pas se faire concurrence.

À la fin du XVIII^e siècle, Joseph Marie et son cousin Charles sont installés à Besançon. Charles Marca est actif essentiellement autour de Gray (fig. n° 10 et n°11), mais se déplace également jusqu'à Domprel. Il partage aussi parfois des chantiers avec son cousin Joseph Marie qui a essentiellement travaillé à Besançon. Ce dernier n'est plus retableur, mais il est décorateur et entrepreneur. Il signe la plupart de ses marchés dans la capitale comtoise, ce qui ne l'empêche pas de travailler à Ray-sur-Saône ou à Moncley (fig. n°9, n°10 et n°11). On remarque donc que les membres de cette dernière génération, en plus de quitter Scey-sur-Saône, n'effectuent plus les mêmes déplacements que leurs ancêtres. Nous ne les retrouvons donc pas dans la plupart des départements qu'ont foulés les générations précédentes. Cela s'explique d'une part par la demande moins importante de retables, dont la construction n'est plus leur activité première. D'autre part, par la quantité de travail qu'offre la ville de Besançon où ils décoorent ou blanchissent des églises et le théâtre et s'activent sur les chantiers d'hôtels privés dont celui de la famille Lavernette ou des Terrier-Santans et très probablement celui des Camus ainsi que la maison de la Veuve Dandré que projette Colombot. Malgré cette « sédentarisation » ou du moins cette diminution du nombre de déplacements, les Marca voyagent encore, ainsi que le prouve l'exemple de Jean Baptiste II, frère de Joseph Marie, que l'on retrouve aux côtés de son frère et qui repart en Italie ensuite. Son fils, mort très jeune, a également fait le déplacement jusque dans la capitale comtoise où il travaille avec son oncle.

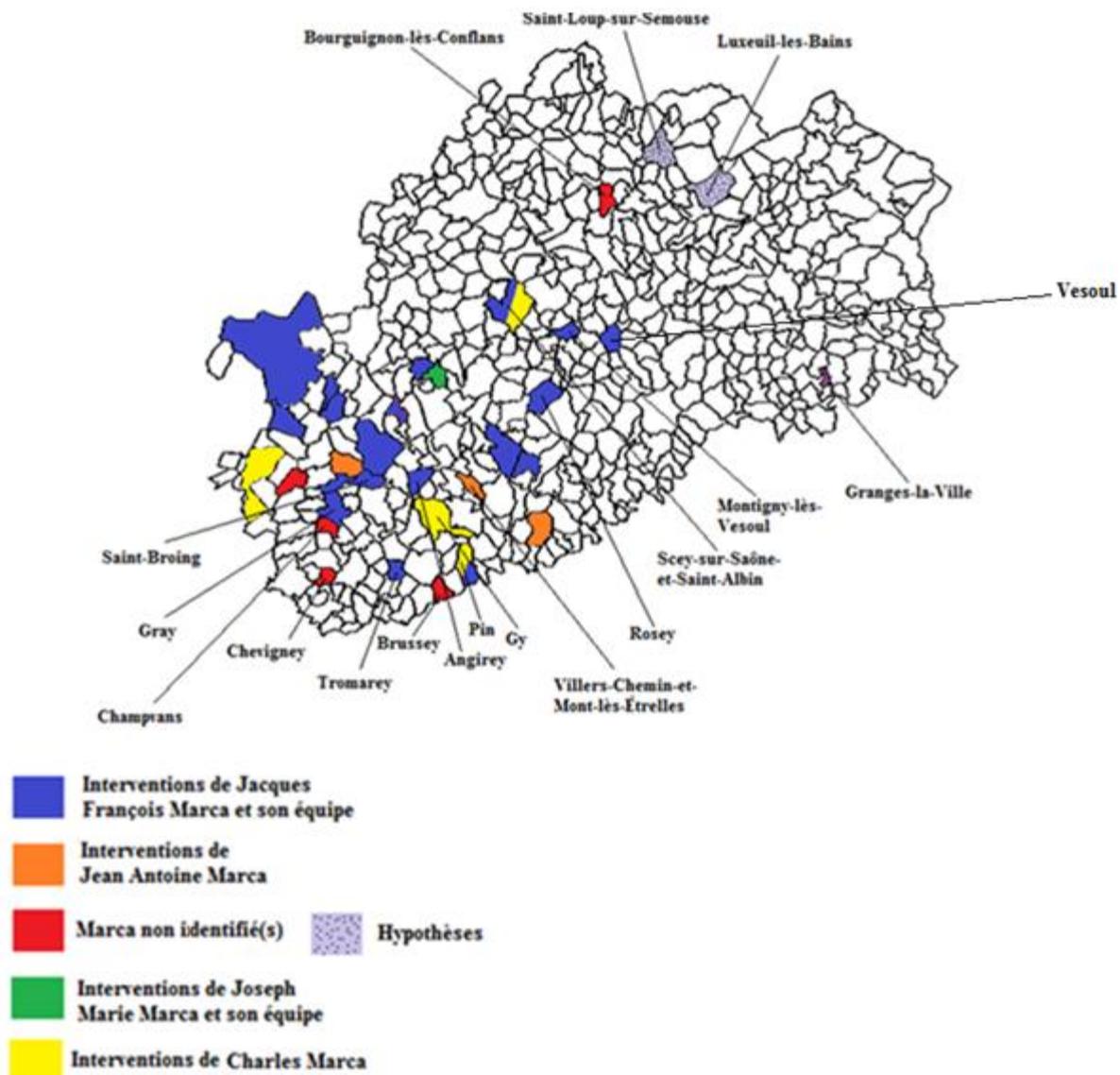


Figure 10 : Les interventions et les œuvres attribuées aux Marca dans le département de la Haute-Saône (70) (première partie)

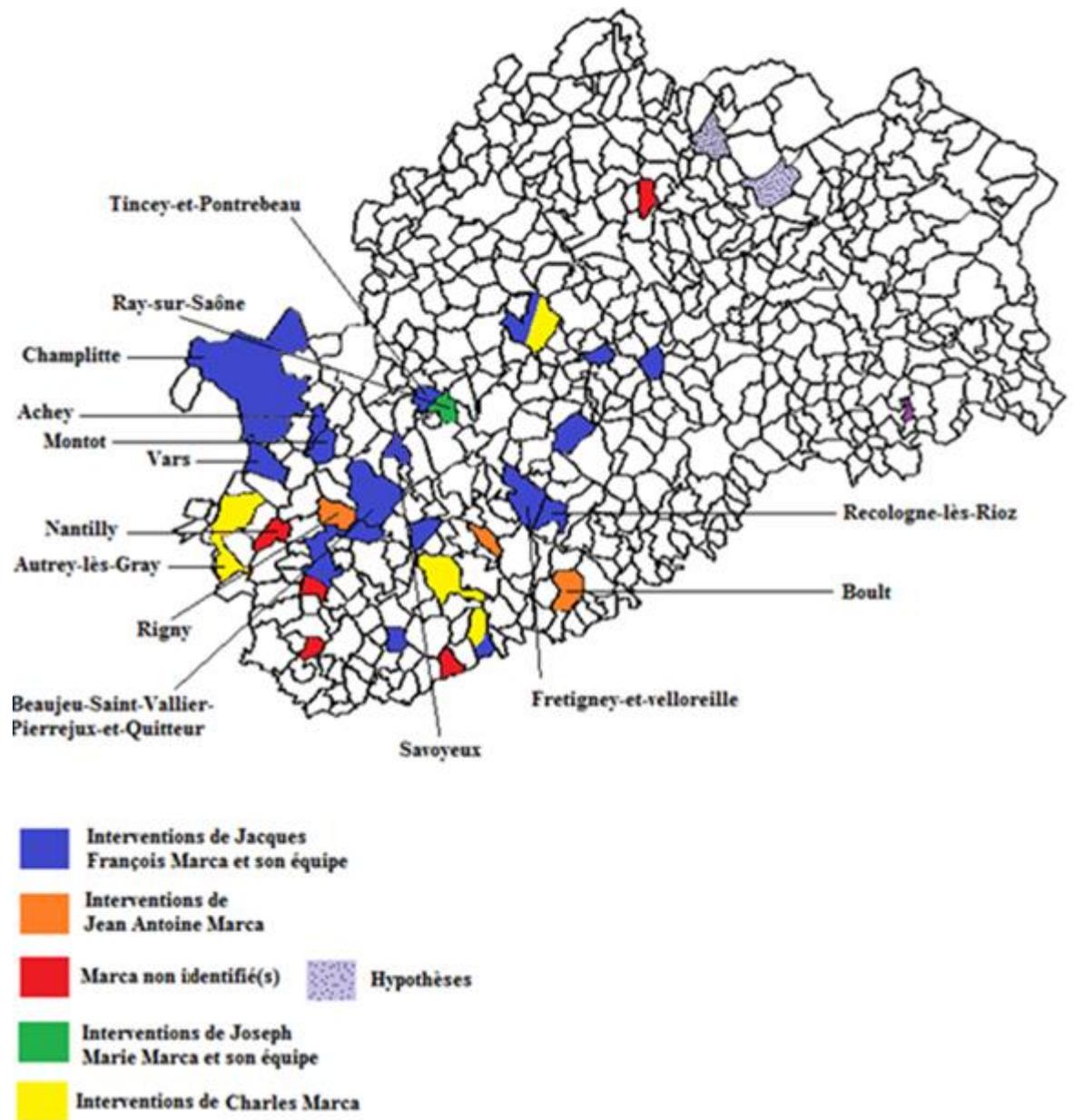


Figure 11 : Les interventions et les œuvres attribuées aux Marca dans le département de la Haute-Saône (70) (deuxième partie)

Nous remarquons que l'activité de Jacques François est très importante en Haute-Saône, où il s'est installé après avoir très probablement accompagné son père que l'on retrouve à Boult, à Rigny et à Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles. Leurs interventions ainsi que celles de Charles Marca, qui remplace son oncle Jacques François après son retour en Italie et qui œuvre parfois pour les mêmes commanditaires et celles de Joseph Marie sont localisées entre les villes de Scey-sur-Saône et de Vesoul au nord, de Gray au

sud-ouest et de Gy au sud-est. Seul Bourguignon-lès-Conflans et les deux hypothèses de Luxeuil-les-Bains sont situées plus au nord en direction des Vosges.

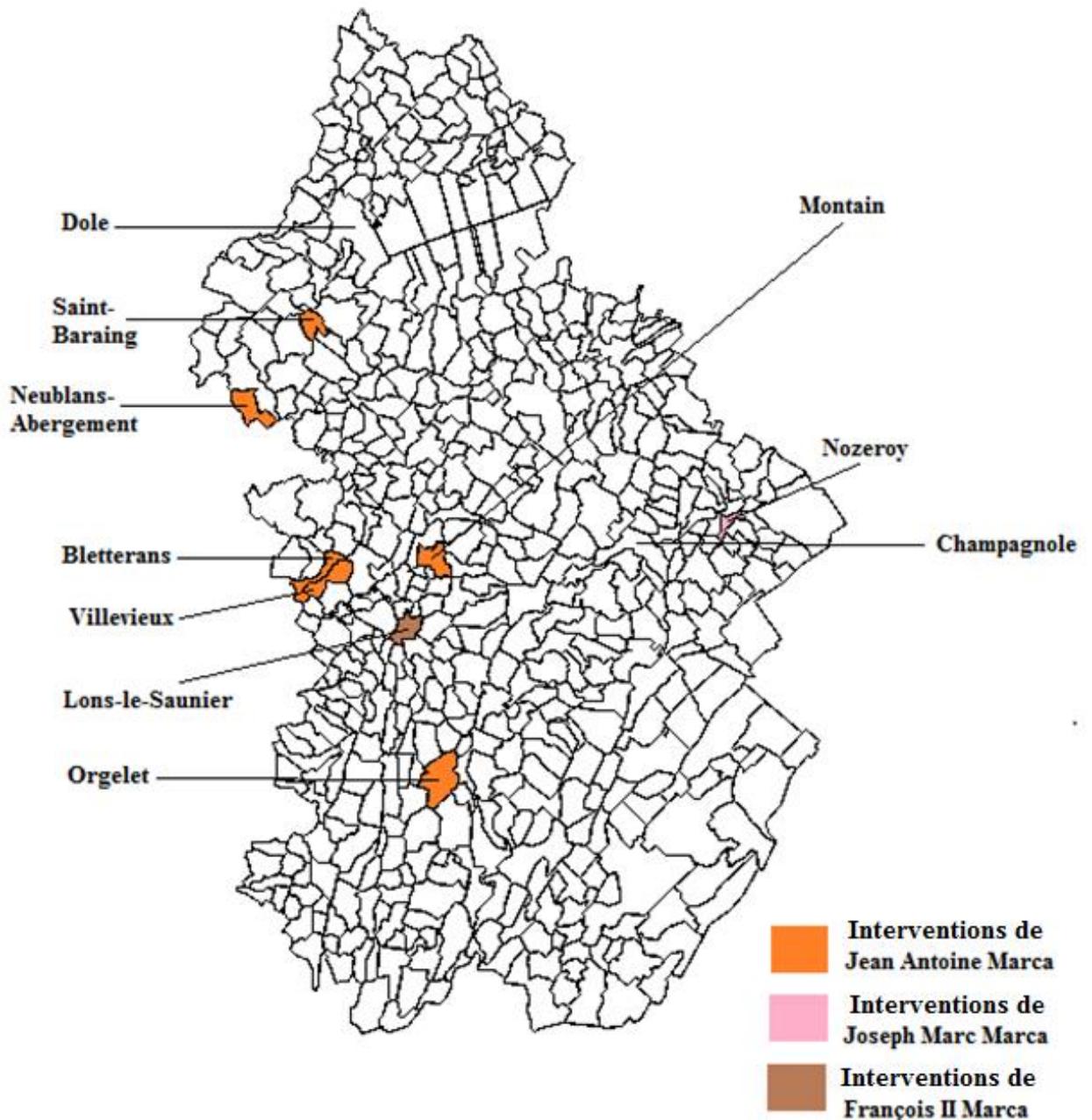


Figure 12 : Les interventions et les œuvres attribuées aux Marca dans le département du Jura
(39)

Nous constatons dans le Jura que, outre une intervention de Joseph Marc et une autre de François II, la présence de Jean Antoine est la plus importante. Il intervient à Bletterans, à Neublans, à Villevieux, mais aussi à Montain et à Saint-Baraing. Les œuvres

sont localisées en partie sur le baillage de Dole et en partie sur celui d'Aval. Elles sont regroupées dans une zone comprise entre Dole au nord et Orgelet au sud de Lons-le-Saunier, et Nozeroy à l'est.

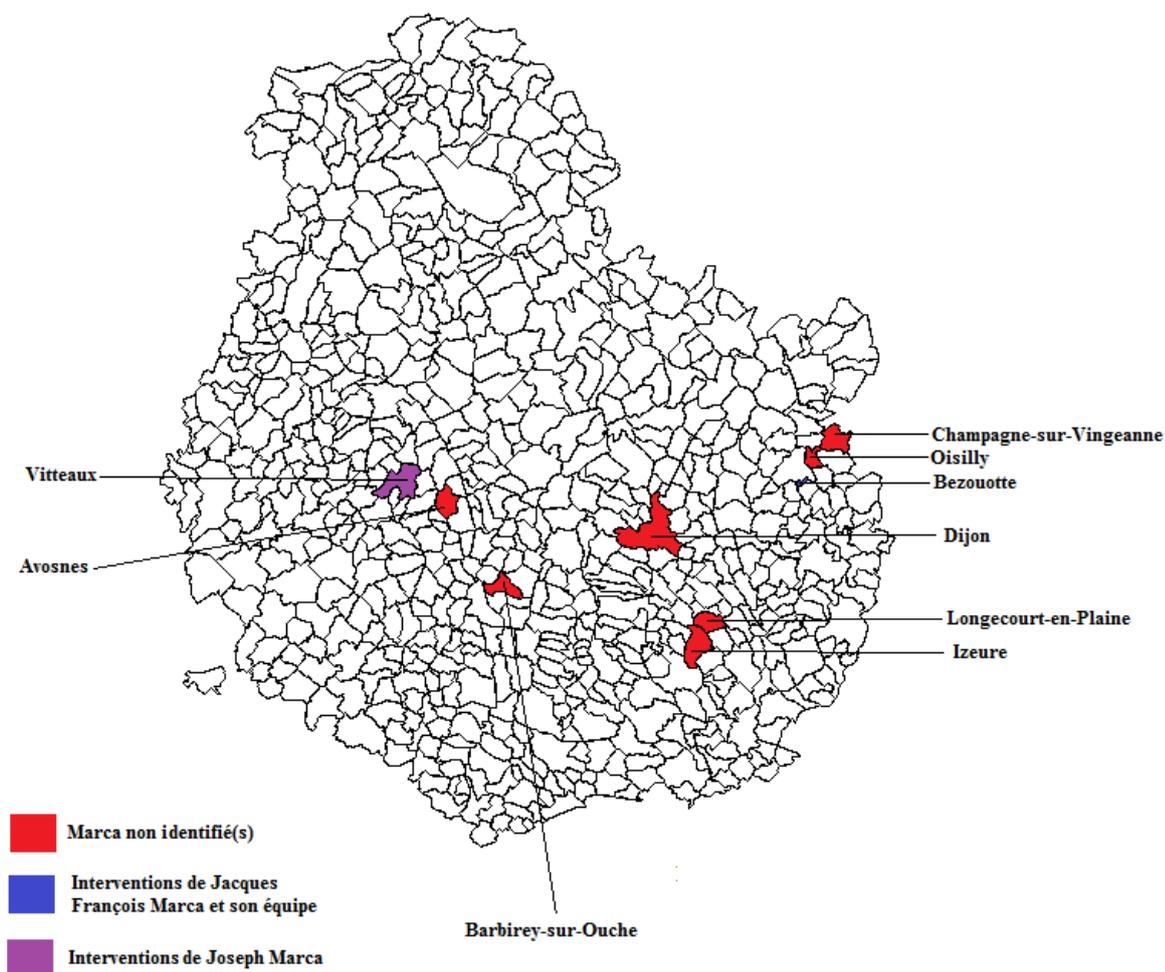


Figure 13 : Les interventions et les œuvres attribuées aux Marca dans le département de la Côte-d'Or (21)

On remarque que les communes se trouvent à la frontière avec la Haute-Saône, Champagne-sur-Vingeanne, Oisilly ou Bézouotte ou à des distances plus éloignées comme Dijon, Barbirey-sur-Ouche ou encore Vitteaux qui est située par exemple à 100 kilomètres de Gray et à environ 150 kilomètres de Scey-sur-Saône.

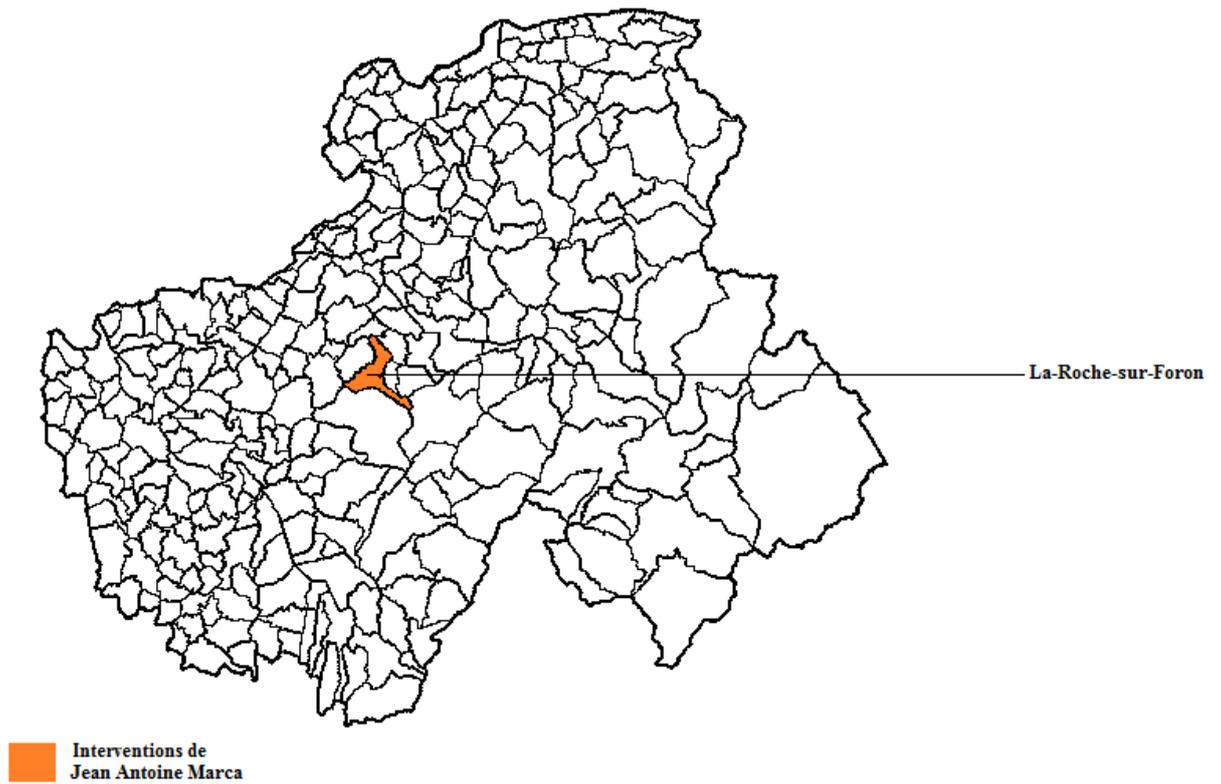


Figure 14 : L'œuvre attribuée à Jean Antoine Marca dans le département de la Haute-Savoie (74)

Nous n'avons pour le moment découvert qu'une seule œuvre dans ce département. Nous ne savons pas s'il s'agit d'un cas isolé ou non. Quoiqu'il en soit le retable de La Roche-sur-Foron prouve que Jean Antoine a été actif également dans cette ancienne contrée rattachée alors au Royaume Piémont-Sardaigne. Il empruntait peut-être ce chemin pour retourner en Valsesia, comme le faisaient d'autres artistes.

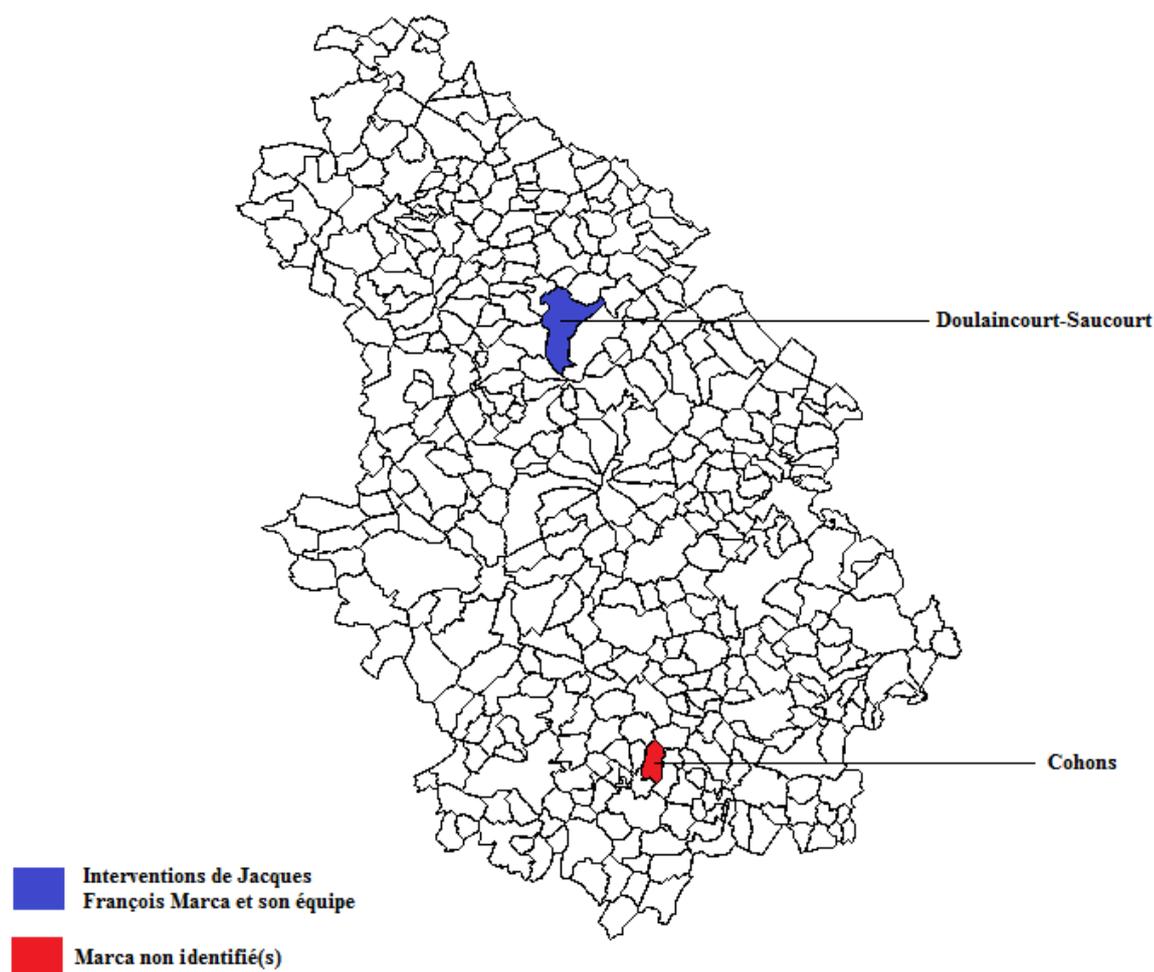


Figure 15 : Les interventions et les œuvres attribuées aux Marca dans le département de la Haute-Marne (52)

En Haute-Marne, la situation est proche de celle de la Haute-Savoie (fig. n° 14) puisque seules les églises de deux communes, Cohons et Doulaincourt-Saucourt, ont été répertoriées jusqu'à présent. Une fois encore, ces deux exemples illustrent l'organisation des Marca qui depuis la Haute-Saône où vivait Jacques François, allaient proposer leurs services aux paroisses des régions et des diocèses limitrophes.

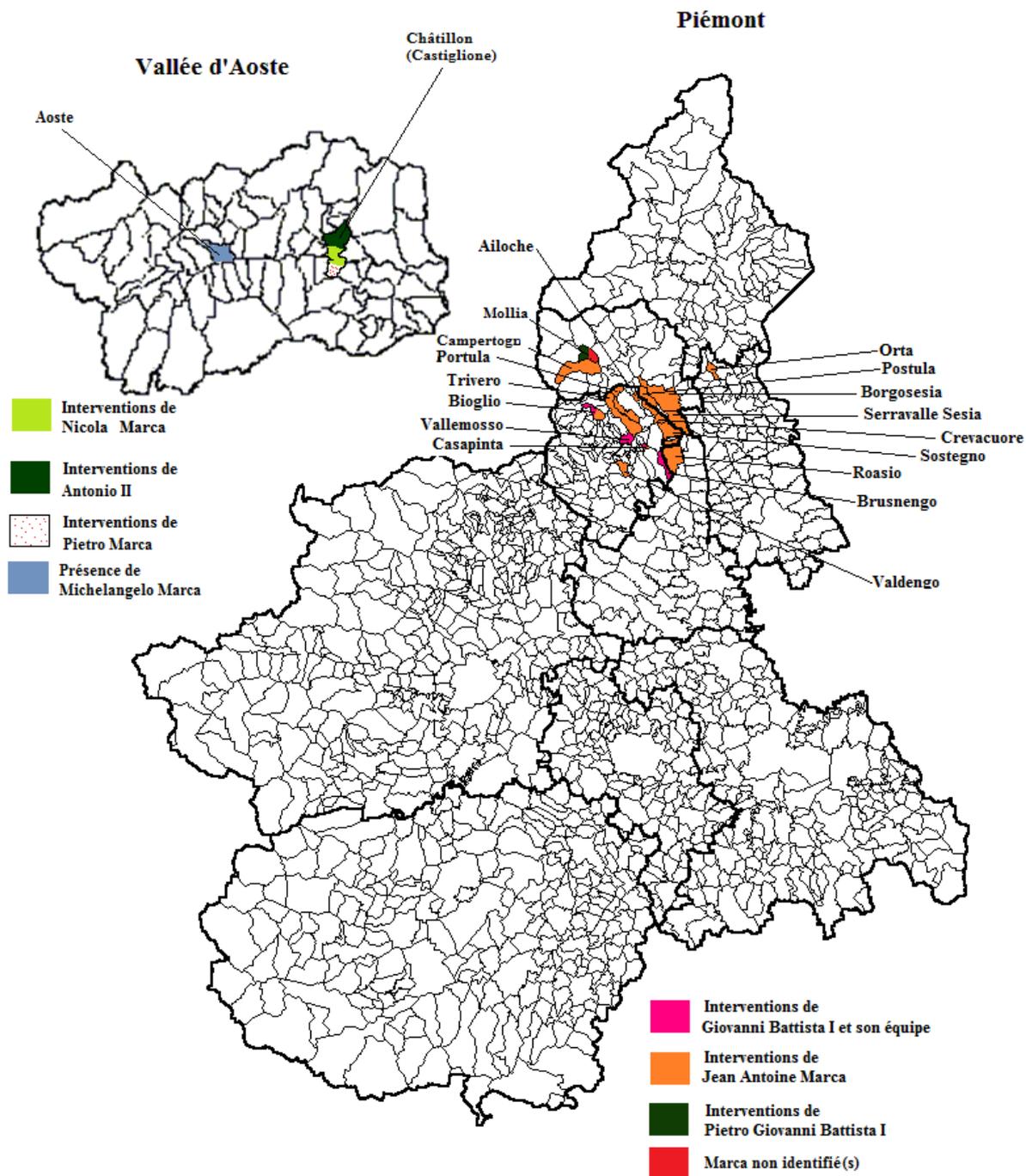


Figure 16 : Les interventions et les œuvres attribuées aux Marca dans la Vallée d'Aoste et le Piémont

Les Marca ont travaillé à Mollia et à Campertogno d'où ils sont originaires. Le reste de leur production est concentrée à environ 50 kilomètres de Mollia au sud de la Valsesia entre les villes de Biella, de Vercelli et de Novara alors qu'Orta est située à une vingtaine de kilomètres au nord-est de cette zone. Comme dans le Jura (fig. n° 12), Jean

Antoine est très présent et dans une moindre mesure se distingue aussi son fils Giovanni Battista I qui le remplace en plein cœur du XVIII^e siècle.

Les membres de cette dynastie rencontrés à Aoste sont installés à Châtillon où l'on trouve Antoine II, Nicolas et Pierre Marca. Les deux premiers sont forgerons et le troisième stucateur. Michelangelo installé à Aoste est notaire à la différence de ses frères Joseph Marie et Jean Baptiste II Marca.

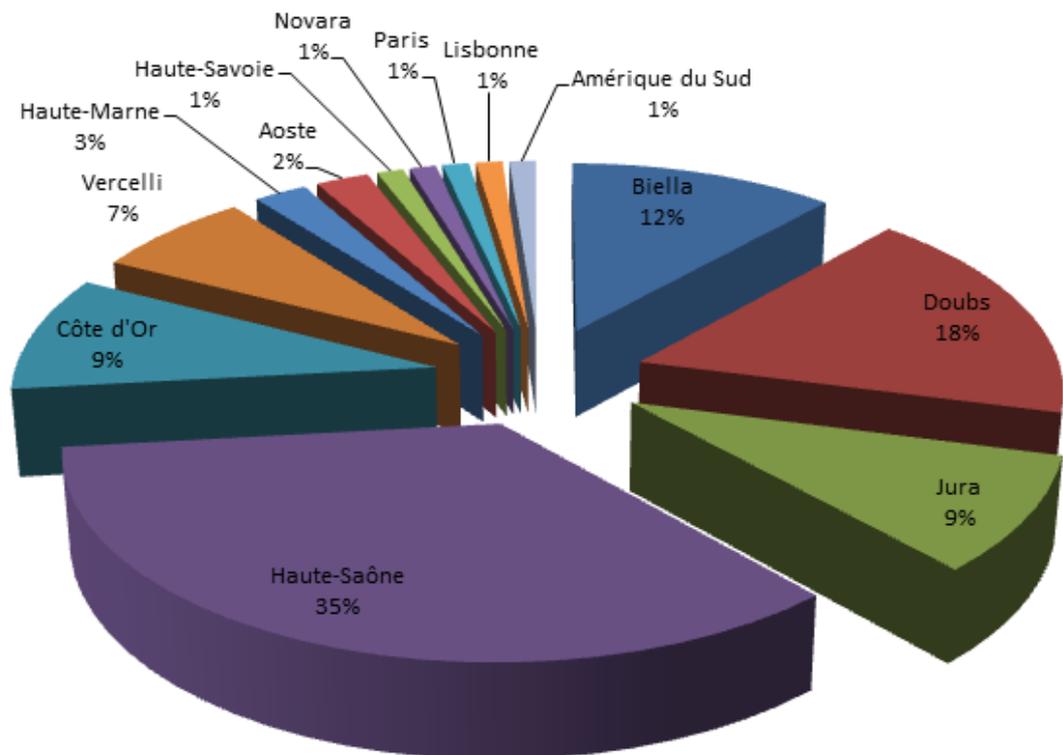


Figure 17 : Répartition de la présence des Marca selon les départements français, Paris, les provinces italiennes, le Portugal et l'Amérique du Sud.

Finalement, le graphique (fig. n°17) que nous avons dressé à partir des données en notre possession permet de rapidement se rendre compte que sur l'ensemble des 89 communes dans lesquelles les Marca se sont rendus pour une activité quelconque, - celle de sculpteur, d'architecte ou encore de graveur –, celles situées en Haute-Saône représentent 35% du total, soit 30 villes. Le Doubs arrive en seconde position avec 18% du total ce qui correspond à 15 villes, viennent ensuite la province de Biella, les départements du Jura et de la Côte d'Or puis la province de Vercelli. Les autres montrent que les incursions des Marca sont plus limitées et moins importantes. Ces chiffres

correspondent aux observations faites précédemment. Dans le cas des régions très bien documentées, comme la Franche-Comté ou le Piémont, nous remarquons que les œuvres sont rarement isolées et que la tendance indique plutôt que les Marca dotaient généralement de mobilier de nombreuses églises proches les unes des autres. Nous l'avons vu avec la concentration d'œuvres au sud de la Valsesia, autour de Besançon ou encore entre Scey-sur-Saône et Gray.

Nous tenons à signaler que ces chiffres ont pour but de montrer le vaste réseau parcouru par cette famille pendant plus d'un siècle. En association avec les cartes, ils permettent de comprendre comment d'un point d'ancrage, ils s'orientent ensuite vers d'autres destinations afin de travailler. Cependant, ils ne reflètent pas nécessairement l'intensité de l'activité des sculpteurs dans les départements et les provinces. En effet, nous avons pris en compte le nombre de communes ayant accueilli les Italiens, or nous n'avons pas comptabilisé, puisque notre intérêt ici était de les géo-localiser, le nombre d'interventions au sein d'une même commune. Par exemple, à Besançon où ils multiplient les chantiers. Cependant, même un tel calcul montre que la Haute-Saône est en tête et le Doubs second, avec simplement un écart moindre.

En Franche-Comté l'activité est plus importante que dans le Piémont, environ 60 % des interventions contre 20 %, car la plupart des Marca ont quitté cette région de façon plus ou moins longue et parfois même définitivement. On y retrouve Jean Antoine, Jacques François et ponctuellement son frère Joseph Antoine, ainsi que le fils de Jacques François puis son neveu et finalement Joseph Marie, ses frères et son neveu. La plus grosse partie de la production est concentrée dans les baillages d'Amont et de Besançon avec quelques débordements dans les régions limitrophes comme la Bourgogne. Cependant, le Piémont apparaît comme le second foyer de concentration des Marca qui ont tout de même su faire apprécier leur art dans leur pays natal.

D'un point de vue général, nous remarquons clairement que deux foyers principaux de concentration des œuvres des Marca se détachent. Premièrement, il s'agit de la zone située au sud de la Valsesia, entre les provinces de Biella, de Vercelli et de Novara, où travaillent activement Jean Antoine puis son fils Giovanni Battista I (fig. n° 16).

La seconde est localisée en Haute-Saône (fig. n°10 et n°11) où les Marca se sont nettement imposés à partir de la fin du premier quart du XVIII^e siècle. Le cas de la Franche-Comté est très net et notre carte permet de tout de suite voir ce phénomène. Une

opposition apparaît entre la concentration que nous avons évoquée et les zones vides ou ponctuées de quelques rares interventions. On en observe une dans le Sud de la Franche-Comté où mis à part près de Bletterans au sud de Dole et aux environs de Pontarlier, les Marca n'ont pas beaucoup été employés (fig. n°8). Une autre est visible au nord-est de Pontarlier où malgré quelques incursions, les stucateurs n'ont pas été en mesure de s'imposer comme dans la maîtrise de Gray. En revanche, la proximité avec la Haute-Saône explique leurs interventions à Fontain, à Chalezeule, à Avilley ou encore à Recologne.

Pourquoi de Saint-Claude à Baume-les-Dames et dans les régions de Pontarlier, d'Ornans, de Morteau, de Salins, travaillent-ils si peu alors que ces zones sont parfois moins éloignées que les communes de Bourgogne ou de Haute-Marne ?

La répartition des interventions des Marca est liée essentiellement aux déplacements et aux choix d'installation des différents sculpteurs d'une génération à l'autre.

Nous pensons que la raison première de cette activité intense en Haute-Saône est donc due tout simplement à l'installation de Jacques François à Scey-sur-Saône. Sa proximité et certainement sa réputation devaient être favorables à son commerce tout comme la rivalité de clocher. En outre, cette partie de la Franche-Comté avait été touchée sévèrement par les crises du XVII^e siècle et il se peut que les prix très bas du stucateur aient été un argument supplémentaire dans un contexte économique difficile. Or, plusieurs autres facteurs semblent expliquer cette distribution inégale, notamment en Franche-Comté.

Est-ce que la situation précaire du réseau routier a conditionné les déplacements des Marca ? En effet, la région ne bénéficie pas d'un bon réseau de route à la fin du règne de Louis XIV et la plupart des chemins sont dans un état lamentable. Les autorités tentent d'y remédier mais la tâche s'annonce difficile face à l'ampleur des travaux. En 1716, le service des Ponts et Chaussées est réorganisé. Or, il faut attendre une vingtaine d'années et les efforts de l'intendant de Vanolles et l'arrivée dans la région de l'architecte Querret pour déceler une amélioration des réseaux. Des plans sont tracés. Petit à petit de nouveaux axes sont ouverts. Dans la quatrième décennie du siècle des routes entre Saint-Claude et Gex, entre Orgelet et Saint-Claude sont créées. Or, malgré tous ces efforts le réseau n'est

pas assez important et limite le développement économique de la région⁴¹². Difficile donc pour des artistes itinérants d'aller à la conquête de marchés nouveaux. De plus, les premières vagues de reconstruction se font dans les villes et villages proches des grands axes de communication puis à partir de la décennie 1750, les retables nouveaux se propagent dans les communes éloignées et isolées. Il semble y avoir un lien entre proximité avec les grands axes et construction⁴¹³.

En outre, la concurrence du sculpteur A. Fauconnet était-elle trop grande dans le Haut-Doubs ? Il proposait lui aussi des ensembles à des prix relativement bas, ce qui est beaucoup plus rare pour les travaux en bois, ainsi que nous le montrerons dans une future partie. Nous savons aussi que de nombreuses familles œuvraient comme les Poyard ou les Sire. Les dynasties du Haut-Doubs, à l'instar des Clappier en Maurienne⁴¹⁴ durant le XVII^e siècle tentent-elles d'empêcher les Marca ou d'autres artistes d'obtenir des commandes dans leur région ?

Peut-on nous rapprocher des conclusions d'Elise Charabidze au sujet des retables en bois dans la zone Piémont-Savoie ? Elle déclarait que « les communautés montagnardes maîtrisaient le bois, avaient accès à des forêts de pin cembro et savaient le travailler. Elles n'avaient donc aucune raison de préférer à un matériau connu et familier un autre avec lequel elles n'avaient aucune affinité »⁴¹⁵. Ainsi, nous serions amenés à considérer, à l'instar de la région alpine, la région montagnaise de la Franche-Comté comme conservatrice et attachée à l'utilisation du bois que l'on trouve en abondance et qui est inscrite dans la tradition. Par exemple, nous savons qu'à Villers-Saint-Martin, une quarantaine d'années après la construction du mobilier en stuc, les habitants souhaitent le renouveler.

Nous aurions donc deux pôles majeurs en Franche-Comté au XVIII^e siècle ? Le pays bas où les Marca s'installent et travaillent le stuc et la montagne peut-être plus

⁴¹² B. Groperrin, *L'Influence française et le sentiment national français en Franche-Comté : De la conquête à la Révolution (1674-1789)*, Paris, 1967, p. 62-63.

⁴¹³ P. Subirade, *op. cit.*, 2001, p.117.

⁴¹⁴ Les Clappier forment une dynastie très fermée, ne formant que très rarement des élèves extérieurs à la famille. Ils empêchent l'installation des concurrents piémontais. On doit à Jean Clappier, fondateur de la lignée, le retable du Rosaire de l'église de Lanslevillard. Son neveu réalise celui de l'église des Carmes de Bessans en 1666 et Benoît, le fils de ce dernier, celui de l'église de Lanslevillard où a travaillé son grand-oncle Jean.

D'après E. Charabidze, *op. cit.*, pp.92-94.

⁴¹⁵ *Id.*, pp.71-72

difficile d'accès et qui conserve ses habitudes⁴¹⁶. Seules des études plus approfondies sur le patrimoine régional nous permettront de répondre à de telles questions.

⁴¹⁶ « Associées à un lieu particulier, des conditions naturelles peuvent influencer non seulement sur le mode de vie des populations, mais aussi sur leurs productions, notamment artistiques. À un lieu donné et à des conditions géographiques particulières correspondrait un certain type de production ». D. Gamboni, *La géographie artistique*, Berne, 1987, p. 92.

I-2 La famille au cœur de l'organisation

Un des objectifs de cette étude était de comprendre l'organisation des Marca et d'en cerner les spécificités à travers l'observation des comportements des sculpteurs des différentes générations entre la fin du XVII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle.

Une caractéristique nous est apparue comme importante et indissociable du mode de fonctionnement de cette dynastie. Il s'agit de leur organisation familiale très forte, dont l'exemple le plus convaincant est la présence entre les dernières décennies du XVIII^e siècle et les premières du siècle suivant de cinq membres de cette famille.

En outre, plusieurs pièces d'archives retrouvées nous montrent également que les Marca obtiennent des lettres de naturalisation afin de pouvoir pratiquer leur art librement et à la fin du XVIII^e siècle, ils font les démarches nécessaires afin d'être inscrits au sein de la confrérie des couvreurs de la ville de Besançon. Autant d'éléments qui démontrent qu'ils adoptent les coutumes locales et s'intègrent dans la vie artistique locale. Ce comportement leur permet également de conserver une autonomie et de travailler indépendamment.

I-2.1 Formation et collaboration, les rapports entre les différents membres de la dynastie

Un certain nombre d'études, faisant souvent suite à des opérations de restauration, ont été entreprises au sujet des stucateurs. C'est le cas, notamment, dans le Nord de l'Italie, vaste espace géographique à l'intérieur duquel de nombreuses familles, souvent originaires de la région des lacs, ont œuvré et travaillé dans les chantiers civils et privés, religieux ou laïcs. À ce titre, nous pouvons citer l'ouvrage de Federica Bianchi, consacré à la dynastie des Casella de Carona⁴¹⁷, l'article de Giuseppe Dardanella⁴¹⁸, au sujet des artistes de Lugano actifs à Turin ou encore les actes du colloque international organisé à Udine en 2000 et consacré à l'art du stuc dans le Frioul⁴¹⁹. Dans le reste de l'Europe, nous

⁴¹⁷ F. Bianchi, *op. cit.*

⁴¹⁸ Professeur d'histoire de l'art moderne à l'Università degli studi de Turin. Il est l'auteur de nombreuses publications dont :
G. Dardanella, in M. di Macco (a cura di), pp.53-76.

⁴¹⁹ *L'arte dello stucco in Friuli nei secoli XVII-XVIII : storia, tecnica, restauro, interconnessioni*, actes du colloque international, Udine, 24-26 février 2000, G. Bergamini, P. Goi (dir.), Udine, 2001.

trouvons également d'autres études comme les multiples publications de Fabrice Giot à propos de la famille Moretti dont les membres sont actifs en Belgique⁴²⁰.

L'étude de ces textes, associée à l'analyse des documents retrouvés dans les archives italiennes et françaises, nous a permis de mieux comprendre l'organisation de la famille Marca, qui partage de nombreux traits communs avec ces communautés artistiques, tant sur le point technique que stylistique. Nous avons remarqué, par exemple, que ces familles répondent toutes d'une organisation très précise. Pour conserver leur emprise sur les différents marchés ils formaient des groupes fortement liés, usaient de la solidarité parentale, de mariages planifiés, caractérisés souvent par l'endogamie, et gardaient toujours un lien étroit avec leurs terres d'origine. Par exemple de nombreux Marca ont épousé des Marchetti et des Guala-Molino d'importantes familles de sculpteurs et d'architectes valsesiens. Joseph Marie Marca installé à Besançon épouse la fille d'un ferblantier. Ces alliances permettent de former des groupes qui partent ensuite dans différentes régions. Par exemple les Marchetti sont présents à Besançon avec les Marca comme l'attestent l'acte de mariage de Joseph Marie Marca⁴²¹. Nous savons aussi que Jacques François Marca envoie de l'argent en Italie afin d'aider sa famille mais aussi dans le but de se préparer une retraite paisible dans son pays, le lien avec la terre d'origine reste très fort.

À l'époque moderne, et notamment, avec l'avènement des grands décors baroques puis rococo, la demande s'est faite toujours plus forte et, afin d'y répondre, les sculpteurs se sont organisés en de petites entreprises à caractère souvent familial : père et fils ou autres éléments du noyau parental plus quelques ouvriers ou apprentis travaillant dans l'atelier, comme le rappelait Giuseppe Dardanello⁴²².

De nombreux éléments, dont des signatures ou des pièces d'archives, nous prouvent que plusieurs membres de la famille Marca pouvaient collaborer sur un même chantier. Il est très intéressant de préciser que cette constatation concerne, aussi bien, les premières œuvres connues, datées de la seconde moitié du XVII^e siècle, que le reste de la production, ce qui nous mène à travers le XVIII^e siècle et jusque dans la première moitié du XIX^e siècle.

⁴²⁰ À ce sujet, citons par exemple :

F. Giot, *op. cit.*, 1993.

F. Giot, *op. cit.*, 1996, pp. 219-238.

F. Giot, *op. cit.*, 2001, pp. 255-274.

⁴²¹ A.M.B. GG 29, f°29.

⁴²² G. Dardanello, in M. di Macco (a cura di), pp.53-76.

Nous avons individualisé plusieurs schémas. Premièrement, le partage des travaux entre le père, alors responsable du chantier, et un ou plusieurs de ses enfants. Cette organisation apparaît comme étant la plus répandue. Jean Antoine accompagne son père sur le chantier de Bettole Sesia, en 1687. Tous les deux ont laissé un témoignage de leur passage à l'intérieur de cette petite église piémontaise où leurs signatures, « IOANES/ ANTONIVS/ MARCHA/ DE. CHAMPER/ TONV. F.// » et « L'ANNO/ .1.6.87./ IACOBVS/ MARCHA// », accompagnent les décors en stuc de l'église du Santo Nome di Maria de Bettole Sesia⁴²³. Elles nous indiquent que Jean Antoine Marca et son père Jacques travaillent ensemble. En 1727, quelques années plus tard, les « Sieurs Marquand Père et fils », c'est-à-dire Jean Antoine et l'un de ses enfants, s'engagent à réaliser le mobilier de l'église de Boulton, en Haute-Saône⁴²⁴. En plein cœur du XVIII^e siècle, Jacques François et ses frères conservent cette pratique et emportent avec eux leurs fils respectifs sur les différents chantiers⁴²⁵. Jacques François est assisté de son fils comme au château des de Bauffremont à Scey-sur-Saône⁴²⁶. Son frère, Jean Baptiste I, dont l'activité est connue près de Biella, dans le Piémont, emploie lui aussi son fils sur les chantiers, comme le révèlent les livres des comptes de l'église paroissiale de Casapinta dans lesquels il est précisé que pendant les travaux sont présents le « [...] Sieur Gio[vanni] Batt[ist]a Marcha » et « [...] son fils Carlo [...] »⁴²⁷.

L'association de frères est également courante. En Belgique par exemple, Paolo et Carlo Moretti actifs à la fin du XVIII^e possédaient une carte de visite sur laquelle il était possible de lire : « LES MORETTI, FRERES, Sculpteurs Italiens, Depuis longtemps connus dans les Païs-Bas, ayant eu l'honneur de servir la Cour & les principaux Seigneurs, font savoir qu'ils sont l'un à Bruxelles, logé au *Prince d'Orange*, sur le grand-Sablon, & l'autre à Namur, chez *Plomteux*, aux quatre coins »⁴²⁸.

En 1788, Jean Baptiste II et Joseph Marie signent tous les deux au bas d'une lettre rédigée par l'architecte Bertrand chargé du chantier de Moncley⁴²⁹. Ils travaillent

⁴²³ Les deux signatures ont été découvertes à la suite de récents travaux de restauration. L'auteur de cet article en a été informé par Roberto Caterino, doctorant de la Facoltà di Architettura di Torino.

⁴²⁴ A.D.H.S. C 3.

⁴²⁵ D. Lebole, *op. cit.*, 2007, pp. 212-213.

⁴²⁶ A.D.H.S. 2E 346.

⁴²⁷ « [...] Sig. Gio[vanni] Batt[ist]a Marcha [...] » et « [...] suo figliolo Carlo [...] », in Delmo Lebole, *op. cit.*, 2007, pp. 212-213.

⁴²⁸ Carte de visite reproduite dans Giot Fabrice, *op. cit.*, 1996, pp. 219-238.

⁴²⁹ Cette lettre est publiée dans C. Bertrand, *un château néo-classique en Franche-Comté : Moncley*, mémoire de maîtrise préparé sous la direction de C. Derozier, Besançon, 1977, pp.65-66.

également ensemble sur le chantier de l'hôtel de Lavernette comme l'indiquent les signatures et les nombreuses mentions comme « [...] fait une journée les deux marca [...] »⁴³⁰. Cette collaboration est encore attestée en 1805 sur le chantier de Ray-sur-Saône⁴³¹.

D'autres cas de figure, mettent en évidence cette forte cohésion familiale. Nous avons remarqué que « l'entreprise Marca⁴³² », très active entre le dernier quart du XVIII^e siècle et la première moitié du XIX^e siècle, repose sur une association entre plusieurs frères parfois accompagnés de leurs enfants et de cousins.

En effet, Joseph Marie, Jean Baptiste II et Jacques, autour de qui gravitent également Charles Marca⁴³³, un cousin, le très jeune Pierre Jean Baptiste II⁴³⁴, fils de Jean Baptiste II, quelques ouvriers originaires de « Milan » et Jean Pierre Janny, cousin germain de Pierre Jean Baptiste II⁴³⁵, se partagent entre différents chantiers.

De nombreux documents d'archives de la fin du XVIII^e siècle portent les signatures de Joseph Marie, de Charles et Jean Baptiste II, c'est le cas pour l'hôtel de Lavernette⁴³⁶ ou le théâtre⁴³⁷ de Besançon.

Finalement, il n'est pas rare qu'un oncle prenne en charge l'un de ses neveux. Il se peut que Charles Marca soit passé dans l'atelier de son oncle Jacques François qu'il remplace après son départ. Nous le rencontrons en effet en Haute-Saône alors que le frère de son père est reparti en Italie. Il intervient d'ailleurs sur des retables sculptés par ce dernier comme celui de la chapelle Saint-Claude à Scey-sur-Saône. Ce cas de figure est attesté à Besançon puisque Joseph Marie Marca accueille son neveu Pierre-Jean Baptiste II, fils de Giovanni Battista I qui n'est pas installé définitivement dans la capitale comtoise. D'ailleurs, le jeune sculpteur a passé les derniers jours de sa vie chez son oncle qui s'est occupé de lui, comme l'indique l'inventaire après décès dressé en 1820⁴³⁸. En

⁴³⁰ A.D.D.7 F1, fond Lavernette.

⁴³¹ A.D.H.S. 385 Ray

⁴³² Il s'agit d'une expression donnée par l'auteur.

⁴³³ Charles Marca, citoyen de Besançon depuis 1778. A.M.B. BB 195, f°75.

⁴³⁴ Il vivait chez son oncle Joseph Marie, propriétaire d'une maison à Besançon.

⁴³⁵ A.D.D. 3° 6/16.

⁴³⁶ A.D.D. 7 F1, fond Lavernette.

⁴³⁷ A.D.D. 1C 2404.

⁴³⁸ « L'an mil huit cent vingt le douze Décembre, à huit heures du matin ; à Besançon étant dans la maison de M. Joseph Marca, sculpteur [...] ».

Joseph Marie « [...] réclame pour les frais de dernière maladie, service funèbre et enterrement, qu'il a payés, une somme de cent soixante cinq francs quatre vingt cinq centimes [...] ».

D'après A.D.H.S. 3°6/16.

1808 à Châtillon dans la vallée d'Aoste, Nicolas Marca est accompagné d'un neveu qu'il mentionne dans une lettre⁴³⁹.

Cette structure familiale permet de générer des équipes pouvant se remplacer d'un chantier à l'autre et donc capables d'assumer plusieurs marchés en même temps. Ainsi, les Marca sont actifs sur le chantier du château de Moncley des Terrier-Santans en même temps que sur celui de l'hôtel particulier que fait construire cette même famille à Besançon. Les stucateurs se remplacent et se croisent sur les chantiers. Ainsi le trois août 1792, sur le chantier de l'hôtel de Lavernette, Jean Baptiste II reçoit pour son frère la somme de deux cent vingt livres⁴⁴⁰.

Par ailleurs, une telle organisation en vase clos favorise la transmission d'un savoir familial de génération en génération. Nous retrouvons la même recette de stuc, une organisation identique et une très grande homogénéité au sein de la production, ce que nous aurons l'occasion de le souligner dans la partie consacrée à la production des Italiens.

I-2.2 Hiérarchie et organisation de l'équipe de stucateurs

Il existe très certainement une hiérarchie au sein de l'équipe de travail. Il est probable que les plus jeunes aient été chargés de s'occuper de tâches annexes. C'est en tout cas l'hypothèse que nous pouvons avancer à partir d'une mention dans le livre des comptes de l'église de Casapinta. En effet, il y est indiqué que le 7 octobre 1756 Giovanni Battista I travaille avec son fils Carlo et nous apprenons que le fils s'occupe de la préparation des couleurs, puisque il est inscrit que l'« [...] après-midi, le dit sieur Marcha père est parti pour Brusnengo et le dit fils a travaillé au broyage des couleurs [...] »⁴⁴¹. On voit clairement que le père confie à son fils une tâche préparatoire alors qu'il s'absente.

⁴³⁹ À Mollia, est conservée une lettre datée du 22 Juillet 1808 et signée « Nicolas Marca ». Ce dernier explique qu'il profite du retour de son neveu au pays pour lui confier une lettre destinée à ses proches. Lettre conservée dans les archives paroissiales de la commune de Mollia et dont une copie est détenue par Tiziana De Marchi.

⁴⁴⁰ A.D.D. 7 F1, fond Lavernette.

⁴⁴¹ D. Lebole, *op. cit.*, 2007, p.213 « [...] *doppo mezzo giorno il d[etto] Marcha padre è partito per Brusnengo e d[etto] figlio ha travagliato a macinar colori [...] ».*

En 1820, l'inventaire après décès du jeune Pierre Jean Baptiste II qui résidait chez son oncle à Besançon indique qu'il possédait quelques outils dont une pierre à « [...] débroyer les couleurs [...] »⁴⁴². Était-il chargé par son oncle de la même tâche que Carlo à Casapinta ?

Les pièces d'archives du chantier de l'hôtel de Lavernette⁴⁴³ mettent en évidence la présence d'intervenants de différents statuts. Trois catégories se distinguent, celle du manœuvre chargé du déblai et du transport des matériaux. Arrive ensuite la plus fréquente, celle de l'ouvrier, ce qui concerne certainement les travaux généraux, et les principaux ouvrages à réaliser. Finalement, la dernière catégorie est celle du maître, ce qui englobe sûrement les travaux de sculpture, les œuvres les plus délicates à réaliser. Parmi les maîtres font partie les Marca eux-mêmes. Nous savons notamment que Joseph Marie et Charles Marca étaient inscrits comme maîtres au sein de la confrérie des couvreurs de Besançon⁴⁴⁴, nous reviendrons sur ce point lorsque nous évoquerons cette confrérie. De surcroît, on remarque que le salaire pour une journée de travail varie et un statut plus haut assure une somme d'argent plus importante. Ainsi, une journée de maître est rémunérée trois livres, une journée de « Milan » deux livres et cinq sols, une journée d'ouvrier peut être payée deux livres et cinq sols, une livre et quinze sols ou parfois une livre et dix sols et une journée de manœuvre seize sols ou neuf sols⁴⁴⁵.

I-3 Les Marca et les autres corps de métiers

Cette partie est consacrée de façon générale aux modes de travail des Marca. Nous avons donc abordé diverses questions comme leur organisation familiale et la hiérarchie au sein des équipes ainsi que leur nature d'artistes itinérants à travers toute une série de cartes.

Afin de compléter cette approche, nous avons décidé d'évoquer le rapport que les Marca entretenaient avec les architectes comtois ou d'autres sculpteurs et confrères durant toutes ces années d'activités. Ces informations assez inégales et peu nombreuses

⁴⁴² A.D.D. 3°6/16.

⁴⁴³ A.D.D. 7 F1, fond Lavernette.

⁴⁴⁴ Se référer aux biographies de ces deux sculpteurs en annexes.

⁴⁴⁵ A.D.D. 7 F1, fond Lavernette.

nous montrent qu'ils travaillaient avec les architectes - en raison essentiellement du contrôle de ces derniers sur la production -, et que parfois ils pouvaient s'opposer à eux comme nous le verront. En outre, nous citerons plusieurs témoignages de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle, qui nous indiquent que Joseph Marie et son frère Jean Baptiste II Marca étaient appréciés par les architectes comme Bertrand ou Colombot. Nous aborderons également, de façon rapide puisque là encore les éléments sont très rares, les rapports qu'on put entretenir les Marca installés à Besançon avec d'autres sculpteurs, tailleurs de pierre ou ferblantiers. Quelques pièces d'archives montrent une association avec la famille Paget et d'autres nous laissent penser à des liens d'amitié avec d'autres familles comtoises. Enfin, nous terminerons avec la corporation des couvreurs de Besançon à laquelle Joseph Marie et Charles Marca sont rattachés.

I-3.1 La collaboration avec les architectes

Dans la première partie de cette étude, nous avons expliqué que Jean Antoine apparaît pour la première fois dans le Jura. Les Bernardines d'Orgelet probablement sur conseils de l'architecte Duchesne et des constructeurs piémontais, lui commandent un retable. Nous n'allons pas revenir sur le cas de Duchesne que nous avons évoqué déjà. Rappelons simplement, que ce dernier ne semble imposer aucune contrainte particulière au Valsesian, au contraire, qui réalise un retable en stuc, comme il avait l'habitude de le faire. À Bletterans, dans le Jura toujours, il se peut que Jean Antoine ait dû composer avec le sculpteur-architecte Julien Chambert au moment de confectionner le grand retable en 1717. Il s'agit là d'une hypothèse motivée par le modèle différent de cette structure. Il correspond d'avantage aux constructions locales et à celles que produisait Chambert et que Jean Antoine découvre en Franche-Comté. Nous reviendrons sur ce point dans notre troisième partie.

Une dizaine d'années plus tard, nous retrouvons à Boulton Jean Antoine Marca qui est chargé de réaliser cinq retables pour l'église nouvellement construite⁴⁴⁶. Jean-Pierre Galezot est l'adjudicataire du marché pour le mobilier. Cet exemple montre bien que le sculpteur doit travailler sous les ordres d'un architecte. Ce dernier ne montre aucune réticence contre l'emploi du stuc et Jean Antoine réalise plusieurs retables qui

⁴⁴⁶ Se référer au dossier en ligne sur la base Palissy

apparaissent comme un mélange entre des formes italiennes, importées par le sculpteur Marca et des formes nouvelles que l'on associe aux nouveautés formelles qui se diffusent dans la région. Ce point qui sera aussi développé plus tard dans l'analyse stylistique des retables laisse penser que Galezot était très ouvert d'esprit. Un cas de figure assez similaire a été observé à Recologne où en 1747, Jacques François est chargé de réaliser des retables en stuc sous le contrôle de l'architecte Jean Charles Colombot. Ce même Colombot est opposé à Charles Marca au sujet des plans de l'église de Dompnel en 1764 que l'entrepreneur Badoz d'Orsans doit construire⁴⁴⁷. Deux ans plus tard, un membre de la famille Marca est chargé de réaliser les retables de l'église de Fontain (ill.57 et 114) sous le contrôle de Colombot. Rien n'exclut que le stucateur soit Charles Marca. Autour de 1750, Jean-Joseph Galezot, le frère de Jean-Pierre, demande à Jacques François de reproduire les retables de Boulton pour l'église de Fretigney-et-Velloreille.

Malheureusement, nous n'avons pas de témoignages directs des architectes quant au travail des Marca avant la fin du XVIII^e siècle et il aurait été intéressant de connaître leurs points de vue. Nous remarquons cependant que même lorsqu'un architecte a un droit de regard sur la production des Italiens, ces derniers restent fidèles à leur style et malgré quelques nouveautés, leurs stucs sont immédiatement reconnaissables. Il est donc probable que l'intervention de l'architecte ne se soit généralement limitée qu'à une vérification des bonnes proportions et de la qualité des retables. Cela explique l'homogénéité remarquée dans l'ensemble des églises⁴⁴⁸. Le cas de Fretigney-et-Velloreille est aussi révélateur puisque c'est l'adjudicataire du marché pour le mobilier qui demande au stucateur d'imiter les œuvres produites par son père 25 ans plus tôt.

Signalons que nous n'avons retrouvé aucun indice quant à leur rapport avec d'éventuels architectes en Haute-Marne, en Haute-Savoie ou en Bourgogne, à l'exception du cas de Vitteaux où l'architecte Caristie, lui aussi originaire de la Valsesia, emploie Joseph Marca sur le chantier de la chapelle de l'hôpital Saint-Nicolas. En Italie, le cas de Portula nous montre que les rôles sont inversés et Jean Antoine employé comme architecte donne à Molino, un bâtisseur de Campertogno, les plans du sanctuaire de la Novareja.

Il faut attendre la fin du XVIII^e siècle pour voir apparaître les premiers commentaires de la part des architectes. Joseph Marie et son équipe traitent très

⁴⁴⁷ Travaux de A.Deridder.

⁴⁴⁸ Voir la typologie et l'analyse des retables dans la partie III

fréquemment avec les architectes Claude-Joseph-Alexandre Bertrand et Claude-Antoine Colombot. Deux lettres rédigées par ces derniers illustrent la confiance qu'ils plaçaient en eux. Bertrand adresse un courrier à François-Félix Bernard Terrier qui l'a chargé de mener à bien la construction de son château à Moncley. Cette pièce d'archives est très intéressante puisque elle montre le rapport de confiance qui existe entre l'architecte et Joseph Marie Marca à qui on laisse le choix de la méthode de construction de la voûte. Nous pouvons y lire :

De la manière dont le s[ieu]r Marca fait l'exécution de la voûte des Ecuries du château de Moncley et suivant l'explication qu'il m'en a faite il me parait qu'elle sera également solide et économique. Solide en ce qu'elle sera plus légère et ne sera pas dans le cas de pousser les murs. Economique en ce qu'elle épargne plus d'un tiers de briques, d'ailleurs le s[ieu]r Marca en garantit la solidité, et s'engage d'en répondre et de la refaire à ses frais dans le cas d'un événement contraire à sa solidité ce qu'il promet signer particulièrement relativement à cette exécution, ainsi monsieur le président peut permettre la continuation de cette voûte comme elle commencée puisque le s[ieu]r Marca s'engage et promet d'en garantir la solidité, et qu'à cet effet il a signé à l'instant le présent engagement avec l'architecte soussigné, pour être exécuté suivant sa forme et teneur du aux peines de droits. Fait à Besançon le 25 7bre 1788⁴⁴⁹.

Près d'une vingtaine d'années plus tard, le 19 juillet 1805, Colombot adresse une missive à Joseph Anthony présent sur le chantier du château de Ray-sur-Saône. Il s'informe auprès de ce dernier de l'avancée des travaux et écrit à propos de la voûte du boudoir que « [...] Si les Joseph⁴⁵⁰ n'osent pas l'entreprendre, qu'on le fasse faire par Marca [...] ». Il ajoute ensuite qu'il répond « [...] de sa solidité et de la résistance de sa base [...]. Les courbes en bois nécessaires pour monter cette voute ne sont pas difficiles à tracer et un gypseur adroit peu avec un peu de tâtonnement les trouver facilement [...] »⁴⁵¹.

De ces deux lettres ressort un sentiment de confiance envers les qualités des Marca et notamment envers leurs compétences d'architecte puisqu'il s'agit ici de la construction de voûte. Cela n'a finalement rien de surprenant dans la mesure où nous avons vu que déjà Jean Antoine et Charles Marca, cela est aussi prouvé pour Jacques François, avaient donné les plans d'édifices. En outre, les retables que cette dynastie produit pendant près

⁴⁴⁹ C. Bertrand, *op. cit.*, pp.65-66.

⁴⁵⁰ Les Josephie ? Suggestion de Patrick Boisnard.

⁴⁵¹ A.D.H.S. Ray 394, archives du château de Ray-sur-Saône.

d'un siècle sont construits comme de véritables petites architectures soumises à des règles de proportions. Ils étaient donc familiarisés à la fois avec le travail du stuc et les règles de l'architecture.

Plusieurs pièces d'archives semblent indiquer que d'autres « gisseurs » ou plâtriers concurrents des Marca collaborent eux-aussi fréquemment avec le même architecte. Par exemple, Nicolas Nicole en charge de la construction de la nouvelle Intendance, mais également de la chapelle Notre-Dame du refuge, s'entoure des même gisseurs pour ses chantiers. On retrouve dans les deux cas plusieurs membres de la famille Symard. Marc Symard signe le « Devis de Construction des Ouvrages de Couverture en Ardoises, Thuiles, Gypserie et autres pour les Batiments à l'hôtel de l'Intendance à Besançon [...] »⁴⁵² en association avec Maximin Vieille, également « gisseur ». Un autre Symard, Jean-Louis de son prénom, signe le marché pour des travaux de « gisserie » lors de la construction de Notre-Dame-du-Refuge.⁴⁵³

I-3.2 Les « [...] couvreurs, gissiers et blanchisseurs » de la ville de Besançon

Ce corps de métier nous est connu grâce à plusieurs documents répartis entre les A.M. de Besançon et les A.D.D. Parmi les documents conservés aux Archives Municipales de Besançon, se trouvent les *Ordonnances, règlements et statuts des arts et métiers de la Cité Royale de Besançon* éditées en 1689⁴⁵⁴. Ces ordonnances concernent de nombreux métiers dont celui de charpentier, de tanneur, de menuisier, de chirurgien et bien entendu celui de couvreur, gissier et blanchisseur. Elles avaient pour but de créer ou de rétablir les corporations et de réglementer les professions qui en dépendaient. Un grand nombre de ces différents métiers étaient, dès lors, soumis à un contrôle strict de la part des Magistrats de la ville.

Compte tenu du sujet de ce travail, le chapitre le plus intéressant est évidemment celui qui concerne les gisseurs. Ces derniers formaient avec les couvreurs et les carreleurs une même entité.

Les Ordonnances de ce corps de métier se présentent sous forme de dix-sept articles fixant des règles précises. Elles avaient pour but d'encadrer les artisans. Elles

⁴⁵² A.M.B. 1C Document communiqué par Pascal Brunet.

⁴⁵³ A.D.D. 135 H 7. Document communiqué par Pascal Brunet.

⁴⁵⁴ A.M.B. HH 28, *Ordonnances, règlements...*, Besançon, 1689, pp.36-40.

donnaient à la confrérie les moyens d'assurer la sauvegarde et le partage des savoir-faire à travers l'apprentissage des plus jeunes. Elles organisaient, également, la profession en instaurant une hiérarchie et différents grades. Ces titres définissaient, ensuite, les droits et les devoirs de chacun.

L'article III nous apprend qu'« [...] il est défendu à tout particulier de travailler à son chef de ladite profession, s'il n'est Maître, ou n'en a obtenu la permission sur requête présentée au Magistrat, à peine arbitraire, laquelle requête il sera signifier aux Jurés »⁴⁵⁵. Ce grade était le plus haut au sein de la confrérie. Ce statut était, sans doute, l'objectif de nombreux artisans. En effet, il permettait de jouir d'une plus grande liberté et était, aussi, un gage de fiabilité et un argument intéressant face à d'éventuels clients. Or, devenir maître se méritait. Ainsi, plusieurs articles posent les conditions nécessaires à cette nomination. Il s'agit des articles IV, V et VI.

L'article IV⁴⁵⁶ décrit les conditions requises pour être reçu maître. L'obligation première pour un artisan afin de pouvoir prétendre au statut de « maître » était le fait d'être « Citoyen ». Charles le devient le 14 novembre 1778⁴⁵⁷ et Joseph Marie le 20 mars 1783⁴⁵⁸.

Une fois cette condition remplie, l'aspirant devait « avoir fait seul & sans aide le Chef-d'œuvre, que les Maîtres jurés auront désigné ; s'il est conforme aux Ordonnances, & agréé par le Magistrat, sur le rapport des Sieurs Commis du Magistrat [...] il sera reçu Maître [...] ». Après cette épreuve, il devait s'acquitter d'une somme de neuf livres répartie de la façon suivante : « [...] au Thésorier trois livres tournois pour son patoz, autant aux jurés qui auront vaqué à son examen & à la visite de Chef-d'œuvre, & même somme à la boîte de la Confrérie Saint Léger. »⁴⁵⁹.

Le premier à y entrer est très certainement Charles Jean Michel Marca, citoyen dès 1778, dont la patos est inscrit dans les délibérations de la ville sous ces termes :

Les Maîtres Jurés Couvreur et Gyssier ayant présenté Jean Michel Marca Citoyen pour être reçu Maître en leur profession et ayant attesté sa Capacité qu'ils ont reconnues par le

⁴⁵⁵ A.M.B. HH 28, *Ordonnances, règlements...*, Article I, Besançon, 1689, p.37.

⁴⁵⁶ A.M.B. HH 28, *Ordonnances, règlements...*, Article IV, pp. 37-38.

⁴⁵⁷ A.M.B. BB 195, f°75.

⁴⁵⁸ A.M.B. BB 198, f°114.

⁴⁵⁹ Saint Léger était le patron de la confrérie.

chef d'œuvre qu'il a fait en la manière accoutumée ; la Compagnie à reçu et admis led Marca au nombre des Maîtres Couvreur et Gyssier à charge de payer la somme de trois livres pour droit de Patos et il a prêté le serment requi⁴⁶⁰

Nous avons retrouvé un document intitulé « Etat de l'argent reçu par les Maitres Jurés à la réception des garçons couvreurs à la Maitrise pour l'année 1783 »⁴⁶¹ qui recense les postulants admis comme maîtres et indique la somme qu'ils ont versé. On peut y lire « Le 19 May, reçu de Joseph Marie Marca la Somme de9 livres ».

Malheureusement, nous n'avons aucune trace des chefs-d'œuvre ou des travaux qu'ils ont réalisés afin d'être acceptés.

Les deux autres articles apportent des précisions au sujet de l'inscription en tant que maître dans la corporation. L'article VI explique, notamment, que :

les Fils de Maîtres ayant travaillé avec leurs Pères ou autres Maîtres desdites professions, & qui seront reconnus capables par une suffisance qu'ils auront faite, seuls et sans aide, équivalente à Chef-d'œuvre, & telle que les Jurés leur auront désigné pourront être reçus Maîtres [...], & pour lors il payera la moitié des sommes cy-dessus rapportées.

Ce système permet aux fils de maîtres et à leurs apprentis d'obtenir plus facilement le grade. Ceci facilite ainsi la transmission du savoir de père en fils et donne aux dynasties la possibilité de se pérenniser dans le temps⁴⁶².

Le reste des articles concerne non plus l'organisation de la corporation mais impose des normes. La réglementation concerne, notamment, les types de matériaux à utiliser pour les constructions nouvelles. Ces lois ont pour but de limiter les risques d'incendie, d'éviter la gêne des voisins Pour les cheminées, par exemple, « Il est défendu de monter des Cheminées de briques sur du bois, & pour les neuves elles seront faites de pierre, briques ou tuffes, & non d'autres matériaux »⁴⁶³. « Les couvertures neuves ne pourront être faites autre qu'en tuile »⁴⁶⁴. Toute une série de mesures définissait aussi la qualité des tuiles utilisées, les dimensions réglementaires des ouvrages construits. Le non-

⁴⁶⁰ A.M.B. « Patos Couvreur » de Jean Michel Marca.

⁴⁶¹ A.D.D. E 49, confrérie des couvreurs.

⁴⁶² A.M.B. HH 28, *Ordonnances, règlements...*, Article VI, p.38, 1689.

⁴⁶³ A.M.B. HH 28, *Ordonnances, règlements...*, Article XII, p. 39.

⁴⁶⁴ A.M.B. HH 28, *Ordonnances, règlements...*, Article IX, p. 39.

respect de ces consignes entraînait l'application de peines et d'amandes sévères à l'encontre des artisans.

D'autres documents relatifs à cette corporation existent. Ils sont la preuve qu'un peu moins d'un siècle après la création des *Ordonnances...*, cette dernière était encore très active à Besançon. Une « liste des Maître Couvreur et gisseur de Besançon »⁴⁶⁵ exerçant en cette ville en 1776 a été conservée à la Bibliothèque d'étude. On y dénombre, alors, pas moins de trente-sept maîtres. Sur cette liste figurent plusieurs membres de la même famille. Ainsi, nous pouvons compter trois membres de la famille Cuchot, trois Chevailler, trois Vieille ainsi que trois Paget. La distinction entre les différents membres de la même famille se faisait soit d'après l'âge de chacun, soit en fonction de leurs rapports parentaux. Ainsi nous trouvons « Cuchot vieux », « Cuchot le jeune », « Cuchot fils ». Pour la famille Vieille, « Vieille père », « Vieille fils aîné » et « Vieille fils cadet ». Le fait de retrouver des dynasties dans la même corporation montre bien qu'il s'agissait, souvent, d'un savoir transmis de génération en génération. Signalons qu'aucune de ces familles n'a été rencontrée lors de nos études du mobilier et des décors religieux en stuc. Le nom Marca ne figure pas, encore, dans le registre car, à cette époque, aucun d'eux ne fait partie de la corporation. Leur présence à Besançon est, cependant, déjà, attestée.

Cette réception des Marca au nombre des maîtres « gisseurs » étaient une étape très importante dans l'optique de s'installer durablement et solidement dans le marché bisontin.

Charles Jean Michel et Joseph Marie possédaient, dès cette inscription, le droit de travailler à leurs comptes. Ils pouvaient, ainsi, employer d'autres membres de leur famille et de la main d'œuvre sur les chantiers. Joseph Marie, nous le savons, employait son neveu Pierre Jean Baptiste. Les comptes du chantier de l'hôtel de Lavernette mentionnent, également, des journées de travail payées à des « manœuvres », des « ouvriers » et des « milan ». Il s'agit là de différents types d'employés, responsables de diverses tâches sur les chantiers.

Jean Baptiste Marca qui a collaboré avec son frère sur de nombreux chantiers⁴⁶⁶ était considéré comme maître. Les archives de la construction de l'hôtel Lavernette indiquent qu'il touchait 3 livres par journée de travail, ce qui correspond à la somme

⁴⁶⁵ A.M.B. HH 30.

⁴⁶⁶ Hôtel Lavernette, Château de Moncley, Château de Ray-sur-Saône.

perçue « pour les journées de maîtres ». D'après les recherches de Tiziana de Marchi dans les archives paroissiales de Mollia, il aurait été inscrit comme maître en 1782. Malheureusement, nous n'en avons pas trouvé la confirmation dans les archives.

I-3.3 Les Paget de Besançon

Le dernier point que nous souhaitons évoquer est le rapport entre les Marca et la famille Paget. À plusieurs reprises, les noms de ces deux familles sont associés sur des documents en lien avec chantiers bisontins comme le théâtre ou l'hôtel de Lavernette. Toute une série de documents en lien avec le chantier de la nouvelle salle de comédie montre que les deux familles se partagent les travaux. En 1780, Charles Marca et Claude-François Paget⁴⁶⁷ avait signé le « Devis instructif des Ouvrages de gypserie Couverture, maçonnerie en briques pour les cheminées, Carrelage, plaffond en enduit propre à recevoir la peinture à fresque, Enduits, Crépissage [...] »⁴⁶⁸. Dans la même liasse, nous avons retrouvé toute une série de mandements et de quittances signés par le père ou le fils Paget et Joseph Marie Marca⁴⁶⁹. Ils apparaissent également en 1783 dans un document récapitulant les paiements des artisans qui participent aux travaux du théâtre de Besançon⁴⁷⁰. Dans la colonne « Noms des ouvriers Entrepreneurs et adjudicataires » apparaît le nom Marca associé à celui des Paget. Les deux « entreprises » sont payées pour des travaux de « Couverture, gisserie, Carrelage et Sculpture en plâtre » pour une somme de 10164 livres⁴⁷¹. Or, cela ne semble pas l'unique cas de collaboration entre les deux familles, en effet les comptes de la construction de l'hôtel Lavernette⁴⁷², font mention de Paget comme un fournisseur de lattes. Joseph Marie indique pour les paiements de 1793 qu'il est nécessaire de « [...] tenir compte au C. Paget des lattes que j'ai employées au carrelage du grenier [...] ». Il est possible que cette collaboration

⁴⁶⁷ Paget Claude-François : couvreur et gypseur, né à Besançon, le 25/10/1755, « entrepreneur des fortifications » le 30 Brumaire an VI (20-11-1797), fils de Claude-Antoine Paget couvreur et de Maguerite Gatelet.

D'après Jean-Marie Thiébaud, *Les députés des villes et villages de Franche-Comté aux assemblées du Tiers Etat en 1789*, Besançon, 1989, p. 353.

⁴⁶⁸ A.D.D. 1C 2404.

⁴⁶⁹ A.D.D. 1C 2404.

⁴⁷⁰ A.M.B. DD 35, f°84

⁴⁷¹ A.M.B. DD 35, f°84

⁴⁷² A.D.D. 7 F2, fond Lavernette

permette aux entrepreneurs de s'associer et de récupérer d'importants chantiers qu'ils ne peuvent pas gérer tous seuls.

Grâce à l'acte qui atteste du divorce entre Joseph Marie Marca et Pierrette Billet, nous avons observé que parmi les témoins qui apposent leur signature sur le document officiel apparaît « [...] Claude François Paget entrepreneur de Bâtiment demeurant à Besançon, rue de l'abreuvoir [...] »⁴⁷³. Il est donc possible que le rapport professionnel se soit transformé en une amitié qui prouve que cette génération de Marca s'implante durablement dans la vie bisontine. Entre les actes de décès, les actes de mariage ou de divorces de Joseph Marie et de Pierre Jean Baptiste II, nous avons relevé dans les témoins différents « gisseurs ». Henry Bailly plâtrier de Besançon est présent comme témoin au moment de l'enregistrement de la mort du neveu de Joseph Marie en 1820⁴⁷⁴ et lors de celui du décès de Joseph Marie Marca en 1822⁴⁷⁵. « Urbin Morin, natif de Saumur demeurant à Besançon, gisseur »⁴⁷⁶ est le témoin de Pierette Billet lors du divorce de 1792 tout comme « Joseph Brocuille (?) » qui exerce la même profession⁴⁷⁷. Finalement, signalons Joseph Huvier, également couvreur qui témoin lors du second mariage de Joseph Marie Marca en 1792⁴⁷⁸. Il est intéressant de préciser que l'année de la réception de Joseph Marie comme maître dans la corporation des couvreurs, Joseph Huvier est également reçu. La présence de ces derniers lors d'événements officiels montre une solidarité certaine entre les membres de la même corporation.

En raison des découvertes faites lors de nos recherches dans les archives de la ville de Besançon, qui prouvent que Charles et Joseph Marie Marca y étaient inscrits comme « maîtres », nous avons décidé de consacrer quelques lignes au Corps des « [...] couvreurs, gissiers et blanchisseurs »⁴⁷⁹ de la ville de Besançon.

Le choix des Marca de s'y inscrire n'a rien anodin. Cela leur donne la possibilité d'exercer librement puisqu'ils sont inscrits en tant que maîtres, comme nous l'avons vu au moment d'évoquer le règlement de la profession.

⁴⁷³ A.M.B. 1E 511, f°8

⁴⁷⁴ A.M.B. 1E 628, acte n°800

⁴⁷⁵ A.M.B. 1E 634, acte n°106

⁴⁷⁶ A.M.B. 1E 511, f°8

⁴⁷⁷ A.M.B. 1E 566, f°8

⁴⁷⁸ A.M.B. 1E 22, f°22

⁴⁷⁹ Le nom est donné dans A.M.B. HH 28, *Ordonnances, règlements et statuts des arts et métiers de la Cité Royale de Besançon*, 1689, Besançon, 1689, pp. 36-40.

I-4 Les famille de l'aristocratie locale

Si l'on se réfère au nombre important d'églises décorées pas les Marca, nous nous rendons rapidement compte que leur art était apprécié dans la région, notamment entre Gray et Besançon, et au-delà. Un tel succès ne peut en aucun cas être le simple fruit d'un hasard. De nombreux facteurs sont déterminants dans une telle réussite. La rapidité d'exécution, les prix pratiqués et la possibilité d'imiter le marbre ou d'autres pierres et peut-être aussi le « patronage » de certains commanditaires. Nous avons distingué plusieurs types de commanditaires. Le plus souvent, il s'agit des habitants des campagnes désireux ou dans l'obligation, après un passage de l'archevêque ou de son représentant, de doter leur église d'un mobilier neuf. Ensuite, nous rencontrons les ordres religieux, mais plus rarement comme les Bernardines d'Orgelet ou de La-Roche-sur-Foron voire les Annonciades Célestes de Champlitte. Finalement, les familles nobles et puissantes apparaissent comme le dernier groupe de commanditaires.

Il est possible que ces dernières aient joué un rôle non négligeable dans l'arrivée ou alors l'installation et l'implantation des stucateurs italiens. Dans cette catégorie de mécènes, nous rassemblons les riches familles installées dans la région et qui possèdent de nombreuses terres et tirent leurs richesses de différentes activités. Parmi ces sources importantes de revenus, nous pouvons citer l'extraction du fer et sa transformation dans les forges. Leurs membres exercent également des fonctions importantes, comme nous le verrons.

Plusieurs documents prouvent d'une part que les Marca ont été employés par cette élite locale afin d'embellir l'église du village, à ce moment-là les frais étaient partagés entre la communauté et le seigneur local, ou pour des travaux dans les châteaux ou les hôtels privés.

D'autre part quelques témoignages nous indiquent des rapports de clientélisme, notamment avec les de Bauffremont.

I-4.1 Les de Bauffremont

Dans un ouvrage publié en 1933⁴⁸⁰, Maurice Cousin relate les événements et les étapes du procès ouvert suite à l'incendie du château de Scey-sur-Saône. Cet ouvrage s'avère utile pour nous puisque, au-delà de la forme du procès, il nous apporte des détails très précieux concernant l'édifice. Nous le savons, il a été construit, lors de la première moitié du XVIII^e siècle, sous la volonté la famille de Bauffremont. Or, aujourd'hui il ne subsiste, malheureusement, plus rien de cet édifice détruit par un incendie dans la nuit du 20 au 21 Vendémiaire de l'an IV. Selon les témoignages de nombreux contemporains il s'agissait de l'un des plus beaux châteaux de Franche-Comté. Pour cette construction le prince de Bauffremont n'avait pas hésité à dépenser de fortes sommes d'argent afin d'en faire une résidence somptueuse. Nous savons que des sculptures d'artistes, de talent, tel que Luc Breton ornaient notamment l'intérieur. À cela s'ajoutaient de somptueuses boiseries, des décors en gypse et en stuc. L'ouvrage de Cousin nous apporte quelques précisions, certes assez vagues et éparses, mais qui permettent toutefois d'avoir une petite idée des décors qui existaient alors.

Nous apprenons par exemple que « [...] le plafond de la chambre dite de Stanislas, roi de Pologne, était décoré de moulures en plâtres, ou gypserie, comportant au centre un griffon et les arts dans les angles [...] ». Alors que « [...] la cage du magnifique escalier de marbre était ornementée de motifs en stuc [...] »⁴⁸¹. La chapelle du château comptait parmi son mobilier un retable en stuc également⁴⁸². À tout cela viennent s'ajouter des moulures, des séries de pilastres avec chapiteaux corinthiens, des décorations aux plafonds agrémentant les galeries et différentes pièces du château telle que la bibliothèque, les appartements de maîtres notamment. »⁴⁸³

Nous pensons que les ouvrages en stuc ont pu être réalisés par Jacques François et nous connaissons l'existence de travaux dans le château réalisés par Jacques François et son fils. En effet, en 1746, Charlotte Cressand la femme du sculpteur n'a pas de descendants et décide de vendre ses biens aux enfants du premier mariage de son mari. Cette transaction se fait avec le consentement du marquis de Bauffremont, qui accepte

⁴⁸⁰ M. Cousin, *Un procès à l'époque révolutionnaire à propos de l'incendie du château de Scey-sur-Saône, Vesoul*, 1933, p.20.

⁴⁸¹ *Ibidem*.

⁴⁸² *Id.* p.21.

⁴⁸³ M. Cousin, *op. cit.*, p. 20.

en échange d'une compensation dont une partie sous forme de travaux⁴⁸⁴. Il est en effet écrit « [...] qu'il sera retenu cent cinquante livres au père marca et à son fils sur les ouvrages qu'ils feront en nôtre château de Scey sur Saone [...] »⁴⁸⁵. S'agit-il des décors en stuc que nous avons évoqués ? Jacques François d'ailleurs n'est-il pas spécialisé dans la construction de retable en stuc comme celui de la chapelle du château ?

Les conditions de libération du fils de Jacques François emprisonné à la Bastille montrent qu'un lien existe entre ces familles. En effet, nous savons grâce à des archives de la célèbre prison que la libération du sculpteur fut facilitée suite à des sollicitations de deux personnages importants de Franche-Comté. Il est relaté que « M.le Prince de Baufremont & M.L'Archevêque de Besançon écrivirent en faveur de Marca, & il fut expédié un ordre de liberté de Bicêtre, & d'exil en Franche-Comté, chez ses parens, qui ne demandoient pas mieux de s'en charger »⁴⁸⁶.

N'y avait-il pas un vrai rapport de clientélisme et de protection entre les deux parties ? Est-ce un hasard si Jacques François, décide de s'installer à Scey-sur-Saône, sur les terres d'un seigneur aimant les arts et dont le château était un vaste chantier attirant de nombreux artisans ? Le marquis de Bauffremont appréciait les décors en stuc et il se peut d'ailleurs que Jacques François soit aussi l'auteur de ceux de l'abbaye de Luxeuil que nous avons citée dans notre première partie et dont le seigneur de Scey-sur-Saône était abbé commendataire.

I-4.2 Les autres familles

Pour le marquis de Grammont, neveu et frère de l'archevêque, les Marca ont-ils décoré le château de Villersexel, brûlé par les Prussiens en 1870 ? C'est ce que dit la tradition.

⁴⁸⁴ A.D.H.S. 2^e 346.

⁴⁸⁵ A.D.H.S. 2^e 346.

⁴⁸⁶ J.-L. Carra, *Mémoires historiques et authentiques sur la Bastille: dans une suite de près de trois cens emprisonnemens, détaillés & constatés par des pieces, notes, lettres, rapports, procès-verbaux, trouvés dans cette forteresse, & rangés par époques depuis 1475 jusqu'à nos jours, &c. Avec une planche*, Paris : Buisson, 1789, vol. 3, p123.

Dans des églises liées au de Grammont et au de Grammont-Châtillon sont conservés des retables en stuc des Marca. C'est le cas à Granges-la-Ville, à Fontain ou encore à Pin-l'Emagny, mais aussi à Avilley. Le personnage le plus connu de cette famille, l'évêque d'Aréthuse François Gaspard de Grammont, titulaire de l'abbaye bénédictine de Saint-Vincent de Besançon avait commandé et financé l'église de Marchaux, où il fut inhumé. Le mobilier en stuc de cette église est sans aucun doute l'œuvre de Jacques François.

Le comte d'Hennezel⁴⁸⁷, qui signait au bas du marché de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur en 1742, a peut-être encouragé aussi l'exécution des retables de Boulton, et de Montot.

Le marquis de Camus a apposé son nom au bas du contrat des retables de l'église de Recologne dans le Doubs, siège de sa seigneurie. En 1746, cette terre est érigée en marquisat. Un an plus tard, le mobilier est commandé à Jacques François⁴⁸⁸. Doit-on y voir un lien ? Une volonté de la part du seigneur local d'afficher son statut ? L'église est dotée d'un riche ensemble constitué de trois retables, d'une chaire à prêcher, d'une série de bas-reliefs et d'un Christ placé sous l'autel tombeau.

Guy-Michel Durfort de Lorge, duc de Randan et gouverneur de Franche-Comté est titulaire de nombreuses seigneuries munies de châteaux, a peut-être été un mécène des Marca. Nous savons par un document datant de 1765 que Jacques François Marca était « garde du duc de Randan⁴⁸⁹ ». Cependant, nous ignorons tout de cette fonction.

Le décor en stuc de l'église de Savoyeux, était financé par le seigneur Mallarmey de Roussillon époux d'une Pourcheresse, famille enrichie par le fer. Par ailleurs les décorations du château de Saint-Loup-sur-Semouse, qui a été construit vers 1775 pour Jean Baptiste Bouly maître de forges, sont attribuées aux Marca. À l'extrême fin du

⁴⁸⁷ Les comtes d'Hennezel, lorrains d'origine, étaient installés, dans le château de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur, près de Gray. Cette famille tirait la plupart de ses revenus des forêts, des forges et de la mine de fer.

Jean-Claude d'Hennezel naît vers 1684. Il épouse à Liesle, le 12 mai 1714, Ferdinande-Gasparine de Champagne. Il meurt le 14 janvier 1768 à Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur. Claude-Antoine-François-Gaspard, marquis d'Hennezel, comte de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur, est né le 12 mai 1716. Il est capitaine au régiment de dragons de Bauffremont. Il épouse à Nancy, le 2 février 1743, Nicole-Françoise de Mahuet de Mailly de Coyviller. Il meurt le 10 octobre 1744.

Il serait à l'origine de la construction, sur les ruines d'un édifice du XV^e, du nouveau château de Boulton.

⁴⁸⁸ En 1746, la terre de Recologne est érigée en marquisat sous le nom de Camus. M.-L. Sandret (sous la direction de), *Revue Historique, Nobiliaire et biographique. Recueil de Mémoires et documents*, tome cinquième, Paris, 1869, p.317.

⁴⁸⁹ A.D.H.S. C 75.

XVIII^e siècle, les Marca travaillent pour le duc du Cheylard, la famille Terrier-Santans, les Lavernette ou encore les Marmier.

Doit-on y voir un lien étroit entre ces familles et les Marca ? Si nous le vérifions pour les de Bauffremont et le duc de Randan pour les autres nous l'ignorons. La présence de certains seigneurs au moment de la signature du contrat n'est pas nécessairement liée à celle des Italiens.

Existait-il un goût pour le stuc et le style italien au sein de ces familles qui font alors appel à eux pour la décoration de leurs châteaux, demeures, chapelles ? C'est le cas du Marquis de Broissia à l'aube du XVIII^e siècle déjà. Est-ce un hasard si à Gy l'église reconstruite par le cardinal Choiseul-Beaupré, qui intercède en faveur de François Marca alors prisonnier à la Bastille, est dotée par Charles Marca d'une chaire à prêcher ?

Nous savons par exemple que Luc Breton est chargé dans le dernier tiers du XVIII^e siècle d'exécuter des copies des anges adoreurs, réalisés plus d'un siècle auparavant par Gian Lorenzo Bernini, destinés à orner le chœur de l'église Saint-Maurice de Besançon.

Ces familles favorisaient-elles les Marca dans certaines transactions ? Difficile d'y répondre. Peut-être que des papiers de famille un jour nous apporteront des témoignages de cette élite. Est-ce que ces prestigieux mécènes ont une influence sur les habitants des paroisses qu'ils possèdent ? Ils auraient alors favorisé la diffusion des œuvres des Marca⁴⁹⁰.

⁴⁹⁰ Un ange en terre cuite préparatoire à ce travail est conservé dans les collections du musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon. Se référer à la fiche en ligne sur la base Joconde rédigée par Lisa Mucciarelli.

Chapitre II : La technique du stuc

Nous avons eu l'occasion d'expliquer dans notre première partie que l'arrivée des Marca en Franche-Comté est accompagnée de l'importation dans la région de la pratique du stuc. Les Italiens proposent leurs services, comme ils le faisaient en Italie. Ils sont spécialisés dans cette technique largement répandue dans leur région d'origines⁴⁹¹ où d'autres familles concurrentes pratiquent également cet art⁴⁹².

Les documents d'archives que nous possédons indiquent la profession du ou des Marca avec qui le marché est signé ou avec qui une affaire est traitée voire à qui les paiements sont adressés. Les termes varient et le stuc peut être désigné en tant que tel ou bien comme plâtre ou gypse, un élément qui entre dans sa composition.

À Villevieux par exemple, le marché de 1716 évoque Jean Antoine « [...] Marcha M[âit]re Sculpteur en plâtre [...] »⁴⁹³, tout comme à Orgelet en 1717⁴⁹⁴ alors qu'à Bletterans il est signalé comme « [...] architecte et travaillant en stuc [...] »⁴⁹⁵

À Boulton en 1743, on parle des « [...] marquand père et fils, m[âit]res gissiers [...] »⁴⁹⁶. En plein cœur du XVIII^e siècle, Jacques François Marca, le fils de Jean Antoine, est qualifié de « [...] Sculpteur en gy et marbre artificiel [...] »⁴⁹⁷, comme à Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur. À Recologne, en 1747, il est désigné comme « [...] architecte en stuc [...] »⁴⁹⁸, en 1751 à Scey-sur-Saône, il apparaît comme « [...] sculpteur en gy et en tuffe [...] »⁴⁹⁹ voire « [...] sculpteur en gy et en stuc [...] ». Son frère Giovanni Battista I à Bioglio est désigné comme « [...] stucadore [...] »⁵⁰⁰, c'est-à-dire « stucateur ». Le 3 février 1765, à Domprel Charles Marca est mentionné comme « [...]

⁴⁹¹ Les flux migratoires valsesiens observés très tôt prouvent que des sculpteurs en stuc, dès le XVI^e siècle quittent la région à la recherche de travail. D'après E. Rizzi (a cura di), *Lingua e comunicazione simbolica nella cultura walser*, actes du VI^e colloque international, Gressoney-Saint-Jean, 14-15 octobre, Gressoney-Saint-Jean, 1988, p. 170.

⁴⁹² Au cours du XVII^e siècle, plusieurs stucateurs valsesiens sont actifs. Il s'agit de Pietro et de Giovanni Antonio Seletti, d'Antonio Gaieto, de Carlo Rocco Gilardi ou encore de Pietro Giuseppe Martello. Cette tradition se perpétue au cours du siècle suivant et la liste augmente. En plus des Marca, nous retrouvons Pietro Allegra, Francesco Durio, Antonio Fontana, Carlo et Francesco Fontana, Antonio Jacchetti, Carlo Iotti, la famille Martello. D'après C. Debiaggi, *op. cit.*, 2007, p. 111.

⁴⁹³ A.D.J. 5^e-286-159,

⁴⁹⁴ L. Laurent, *op.cit.*, pp. 111-112.

⁴⁹⁵ A.D.J. 5^e-217.

⁴⁹⁶ A.D.H.S. C3, 1743.

⁴⁹⁷ A.D.H.S. 2^e 5087.

⁴⁹⁸ A.D.H.S. 2^e 2528.

⁴⁹⁹ A.D.H.S. G 179.

⁵⁰⁰ D. Lebole, *op.cit.*, 2007, pp. 212-213.

architecte et sculpteur en stuc [...] »⁵⁰¹ et en 1776 en tant que « [...] stucateur [...] »⁵⁰². À la fin du XVIII^e siècle, Joseph Marie Marca, au sujet de qui nous possédons de nombreuses pièces d'archives, est désigné comme « [...] sculpteur en gyps [...] »⁵⁰³, « [...] maître gypsier [...] »⁵⁰⁴, « sculpteur en stuc [...] »⁵⁰⁵, « entrepreneur de bâtiments [...] »⁵⁰⁶, « [...] plâtrier [...] »⁵⁰⁷, « [...] gypseur [...] »⁵⁰⁸. Dans ce dernier cas, les multiples dénominations illustrent le fait que les termes n'étaient pas fixes et qu'ils pouvaient varier, mais aussi les différentes activités de Joseph Marie qui n'était plus retablier et qui travaillait aussi bien comme décorateur que comme bâtisseur.

Le premier témoignage que nous avons retrouvé de l'activité des Marca en tant que stucateurs remonte à la fin du XVII^e siècle ; il correspond aux travaux en stuc produits par Jacques Marca et son fils Jean Antoine à Bettolle Sesia. Cependant, rien n'exclut que le travail de ce matériau ne soit déjà une pratique familiale ancienne et Jacques Marca a peut-être été formé par son père ou un oncle, lui-même issu de l'atelier familial. Ce type d'organisation caractérise le comportement des Marca du XVII^e siècle à l'aube du XIX^e siècle. Nous aurons l'occasion d'évoquer cette formation en vase clos un peu plus tard. Ainsi à l'aube du XIX^e siècle, les derniers Marca encore installés en Franche-Comté, malgré un changement d'activité, restent fidèles à cette pratique familiale et exploitent encore le stuc.

Il nous est donc apparu normal d'intégrer dans cette étude un chapitre destiné à présenter et nous éclairer sur cet art « [...] méprisé depuis le XIX^e siècle, qui le jugeait décadent [...] » et trop souvent « [...] réduit à ses capacités techniques [...] »⁵⁰⁹ et qui a longtemps été ignoré par les historiens de l'art. Cependant, depuis quelques années, la tendance semble s'inverser et différentes études ont, finalement, abordé le sujet⁵¹⁰.

⁵⁰¹ A.D.D. EAC 527 S22

⁵⁰² A.D.H.S. C 104

⁵⁰³ A.M.B. GG 29, f^o 39.

⁵⁰⁴ A.M.B. GG 30, f^o 47.

⁵⁰⁵ A.M.B. BB 198, f^o 114.

⁵⁰⁶ A.M.B. 1E 511, f^o 8.

⁵⁰⁷ A.D.D. 7Q157.

⁵⁰⁸ A.D.D. 3^e20/32, f^o n^o95.

⁵⁰⁹ Christian Sapin (dir.), *Le stuc : visage oublié de l'art médiéval*, catalogue d'exposition, Musée Sainte-Croix de Poitiers, 16 septembre 2004 – 16 janvier 2005, Paris-Poitiers, 2004, p.17.

⁵¹⁰ Le titre de l'exposition, *Le stuc : visage oublié de l'art médiéval*, organisée en 2004 au Musée Sainte-Croix de Poitiers est très révélateur. Se référer à C. Sapin (dir.), *op. cit.*, p. 17.

Il en va de même avec l'ouvrage d'Alessandra Zamperini intitulé *Les stucs : Chefs-d'œuvre méconnus de l'histoire de l'art*, est d'ailleurs très révélateur de cette situation. Voir A. Zamperini Alessandra, *op. cit.* On retrouve dans les deux cas cette idée d'oubli, de méconnaissance voire de mépris.

Nous présenterons donc ce matériau d'un point de vue général, en nous appuyant sur des auteurs anciens, dont Vitruve, Vasari, d'Avilers ou de Quincy, et des spécialistes contemporains qui ont déjà traité la question, comme Geoffrey Beard ou très récemment Alessandra Zamperini de l'Université de Vérone. Nous tenterons de tracer une chronologie, d'apporter des informations étymologiques et techniques. Après cela, nous évoquerons les stucs produits par les Marca en exploitant nos observations *in situ*, mais aussi les données collectées dans les archives et les renseignements très précieux fournis par le rapport des restaurateurs qui sont intervenus à Recologne dans le Doubs. Nous possédons donc un ensemble d'informations historiques et scientifiques qui nous permettent d'analyser la composition des stucs, très pauvres nous le verrons, des Marca ainsi que leur mise en œuvre et leur mise en couleur. Ce point sera également l'occasion de souligner la multitude de recettes existantes et de montrer que le marbre est loin d'être un composant indispensable à la préparation de la pâte et qu'il est totalement absent des « ingrédients » utilisés par les Piémontais. Rapidement, nous évoquerons également grâce à des planches éditées au XVIII^e siècle et aux informations tirées de deux inventaires après décès, les outils qui constituaient la panoplie du stucateur.

II-1 Le stuc

« Ces techniques ingénieuses que l'Antiquité avaient léguées à la Gaule chrétienne relevaient plutôt de l'industrie que de l'art, et leur disparition ne laisse aucun regret⁵¹¹. »

II-1.1 Bref historique

Depuis quelques années, le stuc est sorti de son oubli et différentes études ont finalement abordé le sujet. Parmi les ouvrages qui traitent du stuc, nous pouvons citer

⁵¹¹ Cet aspect à la fois artistique et artisanal est souvent reproché au stuc comme le laisse entendre le commentaire de Jean Hubert. Voir Jean Hubert, *Art préroman*, Paris, 1938, référence citée dans C. Sapin (dir.), *op. cit.*, p.19.

celui de Geoffrey Beard : *Stucco and plasterwork in Europe*⁵¹² ou le récent ouvrage d'Alessandra Zamperini : *Les stucs : Chefs-d'œuvre méconnus de l'histoire de l'art*⁵¹³. Ce dernier, dont le titre original est *Stucchi – Capolavori sconosciuti nella storia dell'arte*, propose une histoire du stuc en Europe. Nous orientons donc le lecteur vers cet ouvrage et nous ne prétendons pas ici retracer toute l'histoire du stuc car ce n'est pas le but de ce travail et d'autres auteurs l'ont fait avant nous. Nous proposons simplement une chronologie générale afin d'évoquer l'emploi de ce matériau à travers les siècles.

Le stuc, dont les origines remontent à la période minoenne et égyptienne⁵¹⁴, avait été adopté par les Grecs et les Romains. Son utilisation est commune à la fois aux mondes chrétien, arabe et byzantin⁵¹⁵. D'abord utilisé comme enduit, en raison de son formidable pouvoir couvrant⁵¹⁶, il fut rapidement utilisé pour sa capacité à créer des reliefs⁵¹⁷. Les auteurs du monde classique comme Vitruve dans le *De Architectura*, ou encore Pline, ensuite repris par Isidore de Séville, décrivent les méthodes afin d'obtenir de bons mélanges. Rappelons, enfin qu'à cette époque, et cela reste le cas encore très longtemps, la différence entre l'activité du *tector* (le stucateur) et du *gypсарium* (le plâtrier) n'est pas tout à fait claire et qu'il est difficile d'en faire une distinction précise⁵¹⁸.

« Malgré le déclin des créations particulièrement importantes au IV^e siècle, le stuc ne disparaît pourtant pas à la fin de l'Antiquité [...] [et] la gamme des utilisations du matériau s'étend : le stuc est employé comme substitut de la pierre, ou associé à d'autres techniques telles que la mosaïque, l'imitation de la mosaïque ou la peinture avec lesquelles il a souvent en commun une variété chromatique⁵¹⁹. » Au Moyen Âge, même si elle semble apparaître plus restreinte, la pratique n'a pas été abandonnée : « [...] les découvertes récentes tendent [...] à démontrer que les témoignages sont beaucoup plus répandus, et sur une durée chronologique beaucoup plus longue [...]»⁵²⁰, comme le prouvent de nombreux sites, datés entre le V^e et le XII^e siècle, localisés dans un espace

⁵¹² G. Beard, *Stucco and plasterwork in Europe*, Londres, 1983.

⁵¹³ A. Zamperini, *op. cit.*

⁵¹⁴ *Id.*, p. 19.

⁵¹⁵ C. Sapin (dir.), *op. cit.*, p. 20.

⁵¹⁶ *Id.*, p. 15.

⁵¹⁷ « Par le relief comme par l'incision, par le modelage ou le trompe-l'œil, le stuc offrait des possibilités infinies [...] », in C. Sapin (dir.), *Id.*, p. 20.

⁵¹⁸ Ces termes ont été avancés par Jeanne Demarolle lors de son intervention durant la journée d'études « Les métiers d'art » organisée par Catherine Bourdieu le 13 novembre 2012 à l'Université de Metz.

⁵¹⁹ Pour une bibliographie plus complète consulter l'ouvrage d'A. Zamperini, *op. cit.*, pp. 339-347.

⁵²⁰ C. Sapin (dir.), *op. cit.*, p. 16.

géographique qui comprend l'Espagne, la France, l'Italie, la Suisse, l'Allemagne et la Croatie⁵²¹ (ill.12 et 13).

« En plein XV^e siècle [...] le stuc [...] n'est plus considéré seulement comme un matériau de substitution de la terre cuite ou de la pierre, mais comme l'un des signes de la renaissance d'une technique ancienne s'inscrivant dans l'ensemble du processus de redécouverte de l'art classique, que défendent les franges intellectuelles les plus modernes [...] »⁵²². Une vision nouvelle influencée par la pensée humaniste du siècle⁵²³.

Leon Battisti Alberti, comme l'ont fait les auteurs anciens ou encore Cennino Cennini à la fin du XIV^e siècle, aborde la question dans le *De re aedificatoria* et dans le *De statua*⁵²⁴. Le stuc commence à apparaître comme un matériau « permettant aux ateliers de réaliser une activité lucrative »⁵²⁵, puisqu'il permet la production d'objets en série⁵²⁶, dont la réalisation est facilitée grâce à des moules préfabriqués, plus facilement transportables que les marbres et les bronzes. Durant cette période des versions moulées en stuc d'œuvres sculptées dans le marbre ou modelées dans la terre cuite apparaissent⁵²⁷.

Le XVI^e siècle marque dans certaines zones l'abandon de la recette du stuc héritée du Moyen Âge, dont la base est le gypse, au profit d'un mélange proche de celui décrit par Vitruve qui contient de la poudre de marbre, tout du moins en Italie. Ainsi, cette période marque la « redécouverte » d'une technique antique permettant de reproduire des motifs antiques, dont les plus beaux exemples sont diffusés par Raphaël et son équipe qui trouvent dans la *Domus Aurea* une grande source d'inspiration. D'ailleurs, n'est-ce pas Vasari qui décrit Giovanni da Udine comme le « premier inventeur » de cette technique lorsqu'il aborde les expériences de ce dernier⁵²⁸ ?

Après le Sac de Rome, de nombreux artistes diffusent cet art antique ressuscité dans les cours italiennes comme Perin del Vaga à Gênes ou Jules Romain à Mantoue. Ce dernier, formé auprès de Raphaël et héritier du maître, exploite largement ce matériau

⁵²¹ *Ibidem*.

⁵²² A. Zamperini, *op. cit*, p. 91.

⁵²³ *Id.*, p. 91.

⁵²⁴ *Id.*, pp. 96 et 100

⁵²⁵ *Id.*, p. 91

⁵²⁶ Vitruve évoquait déjà les *coronae celatae*, des cadres ouvragés faisant partie de systèmes ornementaux complexes, « qui nécessitent la fabrication de moules afin d'obtenir une répétition homogène. Pour les reliefs plus épais, il faut parfois fabriquer des modèles préliminaires qui sont appliqués sur la surface d'accueil alors que les reliefs fins sont exécutés directement sur la couche de stuc ». *Id.*, pp. 31 et 33

Cette possibilité de reproduire des motifs et des figures en série est un des grands avantages du stuc.

⁵²⁷ *Id.*, p. 92.

⁵²⁸ *Ibidem*.

afin de décorer certains espaces du *Palazzo Te*. Citons par exemple la *Camera degli stucchi* dont les parois sont ornées d'une frise sur deux registres alors que les lunettes accueillent des statues du dieu Mars et d'Hercule dominées par des caissons accueillant des bas-reliefs antiquisants, inspirés de modèles tels que la Colonne Trajane, que l'on retrouve sur la voûte en berceau. Francesco Primaticcio et Giovanna Battista Mantovano sont chargés autour de 1531 de réaliser cet ensemble en stuc. À Fontainebleau, le Rosso, puis le Primatice, dans un style plus doux, plus élégant et moins mordant, ont recours au stuc dans les différents espaces qu'ils transforment, comme la galerie dite « François I^{er} » (ill.14 et 15) ou encore les appartements de la duchesse d'Estampes. La concurrence entre les souverains européens favorise également la diffusion de l'emploi de ce matériau et en Angleterre Henri VIII commande des décors qui ont pour but de concurrencer ceux de Fontainebleau voulus par son rival François I^{er}⁵²⁹. D'ailleurs de Fontainebleau des équipes de stucateurs partent en Italie et collaborent avec de grandes figures comme Giulio Mazzoni, actif à Rome, ou encore le Florentin Salviati⁵³⁰ et de plus en plus de palais et d'églises sont ornés de décors stuqués.

Fort du développement d'une technique largement exploitée par les artistes maniéristes, avec l'avènement de l'art baroque, le stuc va connaître une immense fortune dans l'Europe entière et au-delà à partir du XVII^e siècle. Les artistes s'évertuent alors à exploiter l'aspect monumental et spectaculaire des stucs. Associé à l'architecture, à la peinture et aux autres types de sculpture, il permet de créer des ensembles « [...] dotés d'un fort impact visuel [...] »⁵³¹.

On le retrouve en façade ou à l'intérieur des édifices publics ou privés, religieux ou laïcs, de Rome au Piémont, de Venise à la Sicile (ill.16 et 17) sans oublier la Toscane ou la Lombardie. De véritables dynasties se forment et leurs membres se transmettent de génération en génération des pratiques et des savoirs. On pense au Carona de Casella ou encore aux Moretti, qui illustrent bien le nombre important de stucateurs originaires de la région des grands lacs. Les Marca objet de cette étude montrent que dans le Nord de l'Italie d'autres foyers ont vu naître des familles de sculpteurs qui exploitent ce matériau et en favorisent la diffusion.

⁵²⁹ A. Zamperini, *op. cit.*, p. 13.

⁵³⁰ P. Falguières, *Le maniérisme : une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris, 2004, p. 61.

⁵³¹ A. Zamperini, *op. cit.*, p. 187.

En France, son utilisation est attestée au Louvre, où travaillent Romanelli et Sarazin et les décors en stuc sont appréciés par les grands amateurs comme le cardinal Mazarin ou le surintendant Nicolas Fouquet. En Province, la présence d'artistes comme Sabatier dans le Languedoc-Roussillon, et évidemment celle de la famille Marca en Franche-Comté, explique son emploi et illustre parfaitement la cohabitation de traditions artistiques variées. On retrouve également de beaux ensembles dans des villes comme ceux de l'escalier du Palais des ducs de Bourgogne projeté par Jacques Gabriel à Dijon dans le premier tiers du XVIII^e siècle⁵³². De l'Allemagne au pays d'Europe centrale, la diffusion des goûts baroque et rococo est caractérisée par la création de très grands ensembles, comme celui de l'abbaye d'Ottobeuren, en Bavière. Entre le XVII^e siècle et le XVIII^e siècle, sa définition et parfois des recettes apparaissent dans différentes publications, dont celles de Perrault ou de Furetière.

Au cours des siècles suivants, la pratique du stuc commence à marquer un ralentissement même si elle est encore appréciée comme l'indiquent les beaux décors qui fleurissent à travers les très sinueuses créations de l'Art nouveau, qui trouvent dans la malléabilité de ce matériau un excellent moyen d'expression. Cependant, d'autres matériaux lui sont préférés et le déclin du stuc est inévitable⁵³³.

II-1.2 Étymologie

« L'origine même du mot est incertaine »⁵³⁴ et plusieurs auteurs récents ou anciens ont proposé des explications. Ainsi, d'après le *Dictionnaire étymologique de la langue française*, publié en 1750, le terme stuc vient de l'italien *stucco* que « [...] M. Ferraris, dans *ses Origines Italiennes*, dérive [...] du Latin *stipare* [...] »⁵³⁵. Ménage déclare qu'il vient « [...] de l'Alleman *stuc*, qui signifie *fragment* [...] » et souligne justement pour appuyer sa thèse que ce matériau était « [...] composé de petits fragments de marbre [...] »⁵³⁶. Dans le même ouvrage, Jault indique que « [...] l'opinion de Ferrari [...] est insoutenable [...] » et il indique qu'il préfère « [...] peut-être encore mieux le

⁵³² Y. Beauvalot, *Jacques Gabriel à Dijon*, Dijon, 1983.

⁵³³ A. Zamperini, *op.cit.*, p.187

⁵³⁴ *Id.*, p. 15.

⁵³⁵ G. Ménages, A. F. Jault, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Tome second, Paris : Briasson, 1750, p. 510.

⁵³⁶ *Ibidem*.

dériver de l'hébreu *touahh*, qui signifie *couvrir, enduire* ; d'où le substantif *tiahh, enduit* [...] »⁵³⁷. Certains dictionnaires avancent d'autres origines, comme le *Gran Dizionario Italiano-Francese e Francese-Italiano...*⁵³⁸ qui fait référence au mot *stucchum* employé à l'époque de Pline⁵³⁹.

D'autres chercheurs pensent que ce mot ne vient pas paradoxalement, ni du grec, ni de l'hébreu ou du latin, mais probablement d'une racine lombarde car « *stukki* » renvoie à des notions comme « *croûte, revêtement et enduit*⁵⁴⁰ ». Dans son ouvrage, Alessandra Zamperini évoque une autre hypothèse qui y verrait une origine vénitienne, dont le dialecte comprend le verbe « *strucar* » qui signifie « *presser, serrer* »⁵⁴¹ et ajoute « [...] qu'au XIV^e siècle, ce verbe indiquait en italien vulgaire l'action de couvrir une surface avec de l'enduit [...] »⁵⁴².

Quoiqu'il en soit, l'ensemble de ces tentatives renvoie à la nature première du stuc d'abord utilisé « *comme un enduit servant à isoler les maçonneries irrégulières en pierres et en briques et à leur donner un aspect uniforme* »⁵⁴³. A. Zamperini affirme que les « [...] connotations sémantiques du terme *stucco* découlent de sa première application fondamentale – le revêtement uniforme de surfaces rugueuses et irrégulières (il s'agissait donc d'une sorte d'enduit) -, qui a ensuite évolué vers une fonction de revêtement d'éléments architecturaux [...] ou de finition d'objets tel que des sculptures ou des sarcophages, afin de préparer d'autres interventions ornementales »⁵⁴⁴.

II-1.3 Définition

De Vitruve à Viollet le Duc, en passant par Cennini, Alberti, Vasari, Félibien ou d'Aviler, nombreux sont les théoriciens qui ont donné des définitions du stuc et en ont expliqué la recette. Plusieurs aspects étaient fréquemment avancés. Ainsi, souvent certains ingrédients qui entrent dans sa composition étaient mentionnés notamment le

⁵³⁷ G. Ménages, A. F. Jault, *op. cit.*

⁵³⁸ G. F. Barberi, *Gran Dizionario Italiano-Francese e Francese-Italiano col disegno del tutto nuovo compilato da G.F. Barberi continuato e 167inite da Nicolao Basta (o Basti) e A. Cerati. Nuova edizione, Tomo secondo. Parte Italiana-Francese.* Paris, 1854.

⁵³⁹ *Id.*, p. 1165.

⁵⁴⁰ A. Zamperini, *op.cit.*, p. 15.

⁵⁴¹ *Id.*, p.13.

⁵⁴² *Ibidem.*

⁵⁴³ G. Bergamini, P. Goi (a cura di), *L'arte dello stucco in Friuli nei secoli XVII-XVIII : storia, tecnica, restauro, interconnessioni*, actes du colloque international, Udine, 24-26 février 2000, Udine, 2001, p. 82.

⁵⁴⁴ A. Zamperini, *op. cit.*, p. 13.

marbre, que Vasari voyait comme « [...] l'élément constitutif par excellence [...] »⁵⁴⁵ ou la chaux et le sable. Les auteurs insistaient sur sa capacité à imiter le marbre ou d'autres types de pierre. Ce pouvoir mimétique est l'atout fondamental du stuc et Cataneo en faisait l'éloge en déclarant : « Belle et très utile invention fût vraiment celle du stuc, avec lequel [...] furent faites et aujourd'hui encore se font tout type de statues d'animaux, masques, portes, fenêtres [...] comme s'ils étaient de marbre ou de travertin [...] »⁵⁴⁶. Les différentes mentions relevées dans les pièces d'archives relatives aux Marca évoquent les stucs à travers des expressions comme « faux de marbre » ou « marbre artificiel » voire, comme dans le marché pour la construction de la chaire de l'église Saint-Symphorien de Gy, « stuc marbré »⁵⁴⁷. À Scey-sur-Saône la quittance du paiement de réparations effectuées par Charles Marca mentionne l'utilisation de « couleurs de marbre »⁵⁴⁸. Toutes ces notions issues des différents marchés obtenus par les Marca explicitent bien les compétences de ces derniers à qui l'on commande des œuvres imitant le marbre. Cette mise en couleurs des retables sera évoquée après l'explication des étapes de construction des retables et du mobilier. Encore au XIX^e siècle les traités mettaient en avant cet atout majeur⁵⁴⁹. De Quincy nous rappelait par exemple que les Romains nommaient le stuc « [...] *opus albarium*, à cause de sa blancheur ou *marmoratum*, parce qu'il imitoit le marbre, et qu'il en entroit dans sa préparation [...] »⁵⁵⁰. Les artistes et les architectes abordaient aussi les étapes de fabrication et de mise en œuvre. Sans citer toutes les définitions, nous proposons quelques extraits. Les auteurs ont rédigé des notices plus ou moins importantes.

Félibien évoque ce matériau dans le second livre de son traité *Des Ouvrages de l'Architecture...* de 1676. En effet, au chapitre VI, il évoque les « Figures de Plomb, de

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

⁵⁴⁶ Traduction de l'auteur.

« Belle et utilissima invenzione fu veramente quella dello stucco, col quale [...] furono fatte et oggi ancora si fanno ogni maniera di statue di animali, maschere, porte, finestre [...] come se fossero di marmo o di trevertino [...] ». Extrait de Pietro Cataneo, *Dell'architettura*, 1^o ed. 1567, Libro II. Capitolo XI. *Trattati*, Milano : Il Polifilo, 1985 cité dans C. Natali, G. Lorenzini, « Le « ricette » degli stucchi in Italia settentrionale dal XV al XX secolo. Il rapporto tra le indicazioni contenute nella letteratura architettonica con le indagini di laboratorio », in G. Biscontin Guido Biscontin, G. Driussi (a cura di), *Lo stucco : cultura, tecnologia, conoscenza*, Marghera-Venise, 2001, pp. 219-243 [en ligne].

⁵⁴⁷ A.D.H.S. 282 e supp 96, enregistrement du marché pour la chaire à prêcher de Gy, 1774.

⁵⁴⁸ A.D.H.S. 482 e supp 37

⁵⁴⁹ C. Natali, G. Lorenzini, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁵⁰ Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Encyclopédie Méthodique ou par ordre de matières ; par une société de gens de lettres, de savans et d'artistes ; Précédée d'un vocabulaire universel, servant de Table pour tout l'Ouvrage, ornée des Portraits de MM. Diderot & d'Alembert, premiers Editeurs de l'Encyclopédie, Architecture*, tome troisième, Paris, 1788, p. 159.

Platre, & de Stuc »⁵⁵¹. Il apporte des éléments quant aux possibilités qu'il offre, à sa recette et son élaboration et met en avant la possibilité de mélanges différents, un point que nous évoquerons un peu plus tard.

Quelques années plus tard, Antoine Furetière dans son *Dictionnaire universel...* donnait une définition plus succincte : « Terme de Maçonnerie. C'est une espece de mortier fait avec de la chaux & de la poudre de marbre. On fait des figures de *stuc*, des ornements d'architecture de *stuc*. On appelle *Stucateurs*, les Ouvriers qui travaillent en stuc. L'un & l'autre vient de l'Italien *stucco*, sinifiant la même chose »⁵⁵².

Dans les mêmes années, d'Aviler dans la première édition de son *Cours d'architecture* datée de 1691 proposait également une définition très proche de la précédente. Il apportait quelques informations quant à la recette, son élaboration et ses propriétés :

[...] on se sert de Stuc, particulièrement en Italie, autant pour les saillies d'Architecture, que pour les figures & les ornemens de Sculpture [...] Pour faire une figure, on commence par l'ame ou noyau, avec un mortier composé d'un tiers de chaux, & de deux tiers de sable de rivière, ou de poudre de brique en pareille quantité, ce qui fait un ciment assez dur : & on acheve ensuite la figure sur cette ame avec un mortier d'un tiers de chaux vieille éteinte, & de deux tiers de poudre de marbre blanc ; ce qui est proprement le vrai Stuc qui se travaille avec l'espatule, la brosse, & quelques linges rudes pour finir. Cette matière se conserve longtemps, comme il paroît en plusieurs édifices antiques, où sont restez des ornemens de Stuc depuis plusieurs siècles⁵⁵³.

Au XVIII^e siècle, l'*Encyclopédie...* de Diderot et d'Alembert propose aussi une définition. Au XIX^e siècle, on en retrouve également d'autres dont celles de Quatremère de Quincy ou encore de Viollet-le-Duc qui n'évoque son emploi que de l'Antiquité jusqu'au XIII^e siècle⁵⁵⁴

⁵⁵¹ A. Félibien, *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture ; de la Peinture, et des autres Arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts*. Paris : Coignard, 1690, pp. 338-341.

⁵⁵² A. Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts [...]. Le tout extrait des plus excellens Auteurs anciens et modernes Recueilli & compilé par Feu Messire Antoine Furetiere, abbé de Chalivoy, de l'Académie Française*. Tome troisième. La Haye et Rotterdam, Arnout & Reinier Leers, 1690, p. 597.

⁵⁵³ C.-A. d'Aviler, *op. cit.*, 1691, p. 215.

⁵⁵⁴ E.-E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle par M. Viollet-le-Duc Architecte du gouvernement Inspecteur général des édifices diocésains*. Tome huitième, Paris, A. Morel, 1869, pp. 475-477.

Or, malgré les tentatives de définition et les indications données quant à la recette, qui d'ailleurs n'étaient pas toujours très précises⁵⁵⁵, les analyses de la composition de différents décors de stucs d'époque plus ou moins récentes, ont montré que la théorie bien souvent était déjugée par la pratique. En effet, si les techniques d'élaboration et de travail évoquées semblent être conformes à celles des différents ateliers, il a été démontré que la composition des stucs ne procédait pas d'une recette unique et que chaque stucateur, ou groupe de stucateurs, possédait son propre stuc. En sommes, « il n'y avait pas de règle absolue, chacun avait ses recettes et ses trucs [...] »⁵⁵⁶. Par ailleurs, les restaurateurs qui ont analysé les stucs des Marca à Recologne ont conclu que « [...] les proportions des divers constituants des mortiers, loin d'être rigoureusement établies, devaient, très certainement, fluctuer [...] »⁵⁵⁷ et que la mise en place des matériaux ne correspondait pas toujours à un schéma bien défini. C'est le point que nous allons maintenant aborder en évoquant les ingrédients qui entrent dans la composition des stucs des Marca et leur mise en oeuvre. Nous verrons par exemple que le marbre n'apparaît aucunement que ce soit dans les pièces d'archives ou les résultats des analyses et qu'au contraire les composants employés par les Marca sont partout simples et pauvres.

II-2 Les stucs des Marca : matériaux, recettes et mise en oeuvre

II-2.1 Les matériaux

Les analyses des restaurateurs ont montré que « l'oeuvre stucquée des Marca constitue un ensemble matériel composite [...] »⁵⁵⁸. Différents éléments ont été observés par les restaurateurs dont de la pierre, des morceaux de céramique, - tuiles, briques -, du sable, de la chaux et/ou du carbonate de calcium et du plâtre⁵⁵⁹. Cette analyse correspond à un ensemble en particulier celui de l'église de Recologne que nous devons à Jacques François Marca qui signe le marché en 1747. Nous sommes donc limités dans notre

⁵⁵⁵ Les quantités et les dosages des différents ingrédients n'étaient pas toujours évoqués dans les traités et lorsqu'ils l'étaient, ils n'étaient pas toujours fiables. Ces dosages étaient maîtrisés par les plasticiens après des années d'expérience et la pratique leur permettait de juger des quantités nécessaires. D'après C. Natali et G. Lorenzini, *op. cit.*, pp. 12-13.

⁵⁵⁶ C. Sapin (dir), *op. cit.*, p. 231.

⁵⁵⁷ S. Barton, G. Mantoux, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁵⁸ *Ib.*, pp. 23-25.

⁵⁵⁹ *Ibidem.*

démarche par le fait que nous ne possédons qu'un seul exemple. Cependant, n'oublions pas que les Marca se transmettent de génération en génération un savoir familial. Nous pouvons donc considérer que la recette des stucs est la même entre la fin du XVII^e siècle et le début du XIX^e siècle. Cette hypothèse est confortée par plusieurs indications. Par exemple, Charles Huot-Marchant évoquait « le travail de l'italien Marca, exécuté au sable et à la chaux, recouvert d'un mastic de pierre blanche pilée »⁵⁶⁰. Ce témoignage montre l'emploi de matériaux similaires à ceux évoqués plus haut. Mais, plus intéressant encore, dans certains marchés ou comptes de chantier nous avons pu relever la liste des matériaux dont avaient besoin les Italiens. En effet, que « [...] Marqua s'oblige de fournir tous matériaux nécessaires [...] », comme à Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur en 1742 ou que cette tâche incombe à la communauté, la liste des « ingrédients » nécessaires apparaissait parfois. Il s'agit là de renseignements précieux pour nous et que nous avons pu mettre en relation avec l'étude de Recologne.

Nous allons donc évoquer maintenant l'ensemble de ces composants, qui nous le verrons sont toujours les mêmes, dont nous connaissons dans quelques cas très rares la provenance. Tout était amené à pied d'œuvre et les Marca travaillaient sur place. Ce point est évoqué dans un autre passage de cette seconde partie.

Parmi les matériaux cités, nous retrouvons sans surprises le « gis »⁵⁶¹ ou « gy »⁵⁶² ou dans quelques rares cas comme à Orgelet⁵⁶³ du plâtre, un des éléments de base⁵⁶⁴.

D'Aviler dans son *Explication des termes d'architectures...* de 1691 en donne la définition suivante : « GIP ou GYPSE, du Latin Gypsum, du plâtre. On appelle ainsi une espece de pierre transparente, qui se trouve parmi celles de plâtres, & se delite par feüilles, comme le talc : & dont on fait un plâtre très fin, qui mêlé avec de la chaux & du blanc d'œuf sert à contre-faire les marbres simples ou mêlés en y ajoutant des couleurs [...] »⁵⁶⁵.

Si l'on se réfère au *Lexique pour l'étude de la Franche-Comté*⁵⁶⁶, le terme « gisserie », signifie « en gypse » ou « en plâtre » et le métier de « gisseur » y figure et est synonyme de « plâtrier ». Le « gy » est également défini comme étant « utilisé pour

⁵⁶⁰ C. Huot-Marchand, *op. cit.*, pp. 45-46.

⁵⁶¹ A.D.D. 7 F1, fond Lavernette.

⁵⁶² A.D.H.S, 2^e 5087.

⁵⁶³ L. Laurent, *op.cit.*, pp. 111-112.

⁵⁶⁴ « [...] en général, le terme *stucco* indique, sans qu'il soit besoin d'autres précisions, un matériau plastique adhésif qui peut provenir de deux composés bien distincts. Dans le premier cas, il a pour base le gypse [...] » Extrait de A. Zamperini, *op. cit.*, pp. 13-14.

⁵⁶⁵ A.-C. d'Aviler, *op. cit.*, 1691, volume 2, p. 606.

⁵⁶⁶ P. Delsalle, *Lexique pour l'étude de la Franche-Comté à l'époque des Hasbourg (1493-1674)*, Besançon, 2004.

la confection du plâtre ». Nous devons également mentionner le fait que cet ouvrage ne comporte pas de terme de « stuc » et nous avons vu qu'il n'était pas toujours employé lorsque l'art des Marca était désigné dans les transactions. Signalons que les comptes du prieuré de Rosey nous indiquent que le gypse qui est « [...] pris à Besançon [...] »⁵⁶⁷ .

Dans la composition du stuc il faut ajouter également la chaux, souvent mentionnée dans les différents traités, que l'on retrouve à Orgelet⁵⁶⁸, à Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur⁵⁶⁹ ou dans les comptes des travaux de l'hôtel de Lavernette, comme l'indiquent les nombreuses mentions « fourni douze seilles de chaux », « fourni trois seilles de chaux⁵⁷⁰ ».

On retrouve également le sable qui permet notamment de donner à la composition une très forte solidité⁵⁷¹. En plein cœur du XVIII^e siècle, Jacques François qui réalise le retable du prieuré de Rosey fait venir du sable de « Busey »⁵⁷². Il s'agit peut-être de Bucey-les-Traves située à treize kilomètres ou de Bucey-les-Gy localisée à vingt-six kilomètres. Dans le cas du chantier de Lavernette, nous savons qu'il provient de Haute-Saône et plus précisément de Voray-sur-l'Ognon. Le 16 juin 1791, il est demandé à « Monsieur De Lavernette [...] [d'] avoir la bonté de faire payer au présent porteur La Some de Carante Livre pour prix de Cinqs voitures de sable qu'il a conduit pour son compte depuis Voray [...] »⁵⁷³ .

On retrouve dans plusieurs pièces d'archives l'utilisation de la pierre. Jean Antoine l'utilise à Orgelet en 1717⁵⁷⁴, dans le marché de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur les « pierres brutes » et les « les pierres blanches » apparaissent parmi les matériaux nécessaires et rappelons que l'abbé Huot-Marchant évoquait un « [...] mastic de pierre blanche pilée »⁵⁷⁵ à propos du retable d'Evillers. On retrouve dans les comptes de l'hôtel de Lavernette des mentions à des livraisons de pierre pilée. Nous ignorons malheureusement qu'elle était leur nature. À quoi correspondait la pierre blanche au sujet

⁵⁶⁷ A.D.D. fond de l'hôpital de Besançon, GG 90 et 53 J, informations communiquées par P.Boisnard.

⁵⁶⁸ L. Laurent, *op.cit.*, pp. 111-112.

⁵⁶⁹ A.D.H.S. 2^e 5087.

⁵⁷⁰ A.D.D. 7 F1, fonds Lavernette.

⁵⁷¹ H.V. Regnault, *Cours élémentaire de chimie. À l'usage des facultés, des établissements d'enseignement secondaire, des écoles normales et des écoles industrielles*, Paris, 1853, pp. 622-624.

⁵⁷² A.D.D. fond de l'hôpital de Besançon, GG 90 et 53 J

⁵⁷³ A.D.D. 7 F1, fond Lavernette

⁵⁷⁴ L. Laurent, *op.cit.*, pp. 111-112.

⁵⁷⁵ C. Huot-Marchand, *op. cit.*, pp. 45-46.

de laquelle nous n'avons pas d'indications particulières ? Qu'entendait-on par « pierre brute » ? Les Marca en faisaient-ils un usage différent ? Nous l'ignorons encore.

À Orgelet le tuf avait été utilisé par Jean Antoine Marca⁵⁷⁶ et en 1750, Jacques François Marca est désigné dans le marché de l'autel de Scey-sur-Saône comme « [...] sculpteur en gy et en tuffe [...] »⁵⁷⁷. Ce matériau était peut-être sculpté et ensuite recouvert de stuc selon une tradition antique⁵⁷⁸ et certains traités dont celui d'Aviler évoque cette pratique⁵⁷⁹.

Signalons également que si la plupart de leurs autels étaient en stuc, il arrivait parfois que sur une base de ce matériau soit posée une table en pierre. C'est le cas à Recologne où la table du maître-autel est en pierre de Chailluz.

D'autres matériaux dont la tuile ont été retrouvés à Recologne où l'on remarque que certains retables endommagés possèdent une substructure dans laquelle sont emprisonnées des tuiles.

Si l'on arrive à recomposer la liste des éléments fréquemment utilisés par les Marca, - sable, chaux, gypse ou plâtre, pierre pilée, brique –, nous ignorons où les Marca se fournissent en matière première. Nous avons quelques indications qui semblent indiquer un approvisionnement souvent proche afin de minimiser les coûts. En outre, il est plus que probable que les pierres et les briques employées afin de construire la structure interne du retable aient été trouvées sur place. La récupération de matériaux locaux permet de pratiquer des prix bas et simplifie la tâche des stucateurs. Ce n'était pas incongru si l'on pense qu'au XVI^e siècle le Vénitien Cornaro annonçait qu'il ne préciserait pas « quelle sorte de sable [...] ni quelle sorte de chaux [...] »⁵⁸⁰ sont les meilleures, car il estime que cela dépend du lieu dans lequel on se trouve.

Ajoutons que plusieurs pièces d'archives mentionnent des livraisons de fer ou de bois. Ces éléments étaient employés afin de consolider les stucs ou pouvaient servir de

⁵⁷⁶ L. Laurent, *op.cit.*, pp. 111-112.

⁵⁷⁷ A.D.H.S. G 179.

⁵⁷⁸ Citons par exemple Arthur Young qui décrit Rome et évoque les colonnes du temple de *Fortuna virilis* et ses « [...] onze colonnes de profondeur, et quatre sur la façade, toutes faites de *tuffo* couvert de stuc [...] ». D'après *Voyage en Italie pendant l'année 1789, par Arthur Young ; traduit de l'Anglais par François Soulés, Traducteur des Voyages en France du même auteur*, Paris, J.-J. Fuchs, 1796, p. 326.

⁵⁷⁹ « La plupart des Corniches des Palais de Rome sont taillées de Sculpture ; elles se travaillent avec d'autant plus de facilité, qu'elles se font de stuc dur sur un noyau de brique ou de tuf. », in A.-C. d'Aviler, *op. cit.*, 1691, volume 2, p. 331.

⁵⁸⁰ « [...] E non dirò quale sorte di sabion sia migliore per impiastrar la calcina, ne' quale sorte di calcina sia migliore, perché bisogna che si adopri e sabia e calcina che ti truova nel paese dove si fabrica [...] » D'après Alvise Cornaro, cité in C. Natali, G. Lorenzini, *op. cit.*, p. 4.

forme ensuite recouvertes, comme le cadre d'un tableau au centre d'un retable. Nous reviendrons sur ce point lorsque nous parlerons de la mise en œuvre des matériaux.

Finalement, nous devons aussi signaler que nous ne connaissons pas les secrets ou les « trucs⁵⁸¹ » des Marca. De nombreuses questions se posent encore à nous. Quels additifs étaient utilisés ? Cela reste des secrets jalousement gardés et nous savons que les artisans ont des astuces bien précises pour élaborer leur pâte ce qui fait la singularité d'un atelier comparé à un autre. Par exemple pour éviter que le stuc ne prenne trop vite et donc pour gagner du temps pour le travailler différents additifs sont utilisés tel que le vin (en Autriche), le jus de raisin, le lait ou encore la bière. Et que pour augmenter la flexibilité du stuc, des glus, de l'huile d'amande ou encore du lait caillé étaient utilisés. Pour durcir le mélange on ajoutait de l'aluminium par exemple. À côté de ces astuces, des techniques liées à la maîtrise de l'art du stuc entraient en compte comme le choix d'une eau la plus pure possible, la température des ingrédients ajoutés, le taux d'humidité sur les lieux de fabrication⁵⁸².

Les marchés n'apportent aucune précision quant à ces additifs. À Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur, par exemple, à la suite des matériaux nous voyons simplement apparaître les termes « [...] compositions et mastiques [...] »⁵⁸³. La liste des fournitures inventoriées chez Joseph Marie Marca lors de l'inventaire après décès indique « [...] cinq pots à colle [...] », mais nous n'avons malheureusement pas plus d'informations.

Une des spécificités des Marca semble être le fait qu'ils n'utilisent pas un stuc à base de marbre en poudre mélangé dans la composition. Leur technique serait donc à rapprocher de celle dite du « stuc pierre » caractérisée par « un mélange plastique à base de plâtre gâché avec de la colle de poisson et de pierre réduite en poudre »⁵⁸⁴ et la pierre pilée semble ici remplacer la poudre de marbre. En effet, si l'on se réfère toujours aux contrats, nous ne voyons jamais apparaître la notion de « marbre ». Gilles Mantoux et Sophie Barton après leur intervention à Recologne affirmaient que le stuc des Marca était à rapprocher malgré quelques différences « [...] d'un stuc à base de plâtre et de chaux et

⁵⁸¹ C. Sapin (dir.), *op. cit.*, 2004, p. 231.

⁵⁸² G. Beard, *op. cit.*, pp. 9-26.

⁵⁸³ A.D.H.S. 2^e 5087.

⁵⁸⁴ M. T. Baudry, D. Bozo, *Sculpture, méthode et vocabulaire, inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*, Paris, 1978, p. 569.

de colle protéique. Dans ce dernier, la chaux évite que le collagène ne se fige avant la prise du plâtre et assure la conservation de la colle protéique [...] »⁵⁸⁵.

Il est très intéressant de noter que la recette utilisée par les Marca pour fabriquer le stuc partage les mêmes ingrédients que ceux utilisés par certains stucateurs lombards originaires de la région de Côme. Nous savons par exemple qu'au début du XIX^e siècle Domenico et Giuseppe Pagani sont chargés de la réalisation d'un retable en stuc pour l'église d'Etroubles dans la Vallée d'Aoste. Ils demandaient pour ce faire que leur soit fourni le matériel nécessaire à la construction du retable et les archives mentionnent la chaux, le fer, le sable, le gis cru et tuf⁵⁸⁶. Autant d'éléments que nous avons croisés lorsque nous avons évoqué les ingrédients employés par les Marca.

Il est possible que l'emploi de poudre de marbre dans la préparation des stucs soit plus fréquent lors de chantiers importants et financés par des commanditaires fortunés. Ainsi, il n'est pas surprenant qu'en 1730, l'architecte de la cour royale de Turin indique dans ses *Istruzioni* que de la poudre de marbre doit être utilisée par les stucateurs⁵⁸⁷.

Malheureusement, l'absence d'informations quant aux autres familles de stucateurs de la Valsesia ne permet pas de comparer les stucs des différents ateliers. Il aurait été intéressant de confronter les recettes et les mises en œuvre. Nous aurions ainsi peut-être pu affirmer l'existence d'une technique locale ou au contraire mettre en avant la diffusion de savoir-faire familiaux indépendants.

Nous avons évoqué les différents « ingrédients » employés par les Marca. Nous pouvons affirmer que leur stuc est un matériau pauvre dans la composition duquel n'entre pas le marbre. Ils emploient de la pierre, du sable, de la chaux et du gypse trouvés localement. Il est aussi intéressant d'avoir pu démontrer qu'entre les stucs de Jean Antoine Marca et ceux de Joseph Marie en passant par ceux Jacques François, c'est-à-dire que de génération en génération, la recette comprend les mêmes matériaux.

Nous allons maintenant expliquer comment les stucateurs élaboraient techniquement leurs œuvres et aborder les différentes couches qui composent leurs ouvrages.

⁵⁸⁵ S. Barton, G. Mantoux, *op. cit.*, pp. 23-25.

⁵⁸⁶ B. Orlandini, *op. cit.*, p. 244.

⁵⁸⁷ G. Romano (a cura di), *Disegnare l'ornato : Interni piemontesi di Sei e Settecento*, Turin, 2007, p. 321.

II-2.2 Mise en place des stucs

L'étude de Recologne a donné lieu à la publication d'un rapport rédigé en 2011 par Sophie Barton et Gilles Mantoux, restaurateurs au Centre Régional de Restauration & de Conservation des Œuvres d'Art (CRRCOA) de Vesoul, qui détaille avec exactitude la composition des stucs. À partir de ces informations, nous allons donc évoquer les différents éléments qui forment les œuvres des Marca, de la couche la plus profonde à celle en surface.

« [...] L'œuvre stucquée des Marca constitue un ensemble matériel composite [...]. Elle allie la réalisation d'un support maçonné complexe à la conception d'un épiderme au fini très poussé, imitant à la perfection le marbre »⁵⁸⁸. À Recologne, les éléments stucqués sont constitués de plusieurs « [...] couches différenciées et superposées »⁵⁸⁹. Cela correspond de façon générale à la technique du stuc qui nécessite la superposition de plusieurs couches dont le nombre pouvait varier dressées les unes sur les autres de la couche la plus profonde, autour du noyau ou de l'âme, jusqu'à l'épiderme. Là encore les solutions varient et le nombre de strates diffère. Natali Carmen et Lorenzini Giuseppe expliquent d'ailleurs que dans les traités qui évoquent le stuc les auteurs mettent tous en valeur ce phénomène et citent notamment un passage d'Alberti qui explique l'utilité des différents niveaux⁵⁹⁰.

Dans le cas précis des Marca, le stuc utilisé lors de la confection du mobilier, essentiellement des retables, des autels et des chaires à prêcher, est constitué de trois niveaux distincts de mortier et d'une couche colorée. Le retable du prieuré de Rosey très endommagé ou les clichés de celui de Champlitte avant sa destruction permettent d'avoir un bon aperçu de la structure interne des constructions. Les restaurateurs ont également montré que dans le cas des bas-reliefs la composition est plus simple puisqu'elle est formée de deux couches constituées des mêmes éléments que celles des retables⁵⁹¹.

⁵⁸⁸ S. Barton, G. Mantoux, *op. cit.*, pp. 23-25.

⁵⁸⁹ *Id.*, p. 21.

⁵⁹⁰ C. Natali, G. Lorenzini, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁹¹ *Id.*, p. 27.

Premièrement, le niveau le plus profond est formé d'une maçonnerie faite d'un agglomérat de pierres et de morceaux de céramique (tuiles, briques...) liés par un mortier grossier (ill.18, 19, 20 et 21). Ce dernier est constitué de sable, d'aluminosilicate, d'une partie carbonatée (carbonate de calcium, chaux) et de plâtre, qui permet de figer le mortier. Selon les restaurateurs, la solution présente ici s'apparente plus à un mortier « chaux/plâtre » qu'à un mortier de type romain. En outre, aucune trace de Pouzzolane n'a été détectée⁵⁹². Ces éléments sont disposés horizontalement à la manière d'un appareil de mur traditionnel. Ils participent à l'élaboration d'une structure porteuse favorisant la solidité de l'ouvrage. Cette structure est renforcée par l'utilisation de ponts d'attaches en bois ou en métal, placés entre les éléments composant les retables et le mur, ainsi que des tenons de plus petites sections renforçant les anges ou les statues⁵⁹³.

Le second niveau, ou niveau intermédiaire, d'une couleur plus claire et dont l'épaisseur varie entre un et deux centimètres, est composé de plâtre et de chaux dans des proportions plus élevées, d'où sa couleur, ainsi que de sable et d'aluminosilicate. Il présente une meilleure cohésion que le mortier qu'il recouvre et que nous avons décrit juste au-dessus.

Les analyses ont montré que pour ce niveau les proportions ne répondaient pas à des règles strictes et fluctuaient et que les teintes pouvaient être inversées. S'agit-il d'une erreur dans la mise en œuvre⁵⁹⁴ ?

Le troisième niveau, qui correspond au mortier superficiel, apparaît comme une couche blanche très fine de seulement quelques millimètres, composée de chaux ainsi que de plâtre presque purs (sans adjonctions de charges colorées) et souvent un peu d'aluminosilicate. Cette couche était très probablement polie ou poncée afin de constituer une surface extrêmement lisse qui servait de support aux couleurs et permettait ainsi d'imiter parfaitement la brillance du marbre (ill. 22 et 23)

In fine, cette surface pouvait ensuite être recouverte de couleurs appliquées grâce à différentes techniques comme la fresque à *buon fresco*, la peinture « à l'huile ensuite passée au vernis » ou « la détrempe ». Nous pensons que les couleurs étaient préparées

⁵⁹² S. Barton, G. Mantoux, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁹³ *Id.*, p. 24.

⁵⁹⁴ C'est le cas pour l'autel de la Pietà. In S. Barton, G. Mantoux, *op. cit.*, pp. 23-25.

sur place comme l'indique les comptes de l'église de Casapinta, où Carlo Marca en 1756 est chargé par son père de broyer les couleurs achetées à Milan destinées au retable⁵⁹⁵. À l'extrême fin du XVIII^e siècle, le devis pour le décor du théâtre de Besançon accepté par Joseph Marie et Charles Marca nous apprend que :

Le grand plafond en demi cercle plan devant être peint à fresque dans toute son étendue sera fait en lattes de chêne de cinq à six lignes d'épaisseur sur dix-huit lignes de largeur espacées également et clouées de deux cloux au moins sur chaque poutrelle pour être ensuite enduit en S gris bien gaché à la truelle et ensuite d'une autre couche d'un bon mortier fin et uni pour recevoir la peinture à fresque, cette dernière couche ne sera mise par l'entrepreneur qu'après en être convenu de concert avec le peintre qui sera chargé de l'exécution de cette peinture de manière que rien ne puisse contrarier cette exécution qu'au contraire l'entrepreneur gypseur sera tenu et obligé de suivre exactement tous les détails et ordres qui lui seront donnés à ce sujet soit par le peintre ou par l'architecte soussigné⁵⁹⁶.

Ceci implique que les Marca n'utilisaient donc pas un stuc coloré à la base, mais qu'ils peignaient la surface de l'ouvrage ou dans des cas plus rares comme celui du Théâtre préparaient la surface pour un intervenant extérieur. Il est intéressant de noter que le grand retable théâtral de Peillonex (ill.158), dans le Faucigny en Savoie, attribué à un artiste de la Valsesia est constitué de stuc peint également⁵⁹⁷. Ce n'est pas le cas de tous les ateliers et comme le rappelle l'*Encyclopédie*... :

[...] lorsqu'on veut imiter un marbre quelconque ; on détrempe avec l'eau collée chaude dans différens petits pots, les couleurs qui se rencontrent dans ce marbre ; on délaye avec chacune de ces couleurs un peu de plâtre ; on fait une galette, à peu près grande comme la main, de chaque couleur ; on met toutes ces galettes alternativement l'une sur l'autre, en mettant celles dont la couleur est dominante en plus grand nombre ou plus épaisses. On tourne sur le côté ces galettes qui étoient arrangées sur le plat ; on les coupe par tranches dans cette situation, & on les étend ensuite promptement sur le noyau de l'ouvrage où on les applatit. [...] Si l'on veut imiter les marbres qu'on appelle *des brèches*, on met dans la composition de ces galettes, lorsqu'on les étend sur le noyau, des morceaux de différens grosseurs de plâtre délayé avec la couleur de la brèche ; & ces morceaux venant à être applatis, représentent très-bien la brèche⁵⁹⁸.

⁵⁹⁵ D. Lebole, *op. cit.*, 2007, pp. 212-213.

⁵⁹⁶ A.D.D. 1C 2404.

⁵⁹⁷ E. Charabidze, *op. cit.*, p. 229

⁵⁹⁸ D. Diderot, D. Alembert, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [...], vol. 31, Genève, 1778, pp. 804-805.

La dernière étape loin d'être laissée au hasard était décisive dans le rendu final. Le stucateur passait une couche de résine afin de lui donner cet aspect lustré se rapprochant de celui du marbre. L'*Encyclopédie...* de Diderot nous éclaire parfaitement à ce sujet :

[...] lorsque l'ouvrage est suffisamment sec, on travaille à le polir, à-peu-près de la même façon que le véritable marbre. On employe ordinairement une espece de pierre qui est assez difficile à trouver. C'est une espece de cos ou pierre à aiguiser, qui a des grains plus fins que ceux du grès, & qui ne se détachent pas si facilement de la pierre ; la pierre de ponce peut aussi y servir. On frotte l'ouvrage avec la pierre d'une main ; & on tient de l'autre une éponge imbibée d'eau, avec laquelle on nettoye continuellement l'endroit que l'on vient de frotter, afin d'ôter par le lavage à chaque instant ce qui a été emporté de la surface de l'ouvrage ; pour cet effet, il faut laver l'éponge de tems en tems, & la tenir toujours remplie d'eau fraîche. On frotte ensuite avec un tampon de linge, de l'eau, de la craie ou du tripoli. On substitue à cela du charbon de saule, broyé & passé très-fin, ou même des morceaux de charbons entiers, pour mieux pénétrer le fond des moulures, en employant toujours l'eau avec l'éponge qui en est imbibée. On finit par frotter l'ouvrage avec un morceau de chapeau imbibé d'huile & de tripoli en poudre très-fine, & enfin avec le morceau de chapeau imbibé d'huile seule⁵⁹⁹.

II-2.3 Armature et consolidation

Les documents que nous avons déjà cités comme les comptes du prieuré de Rosey ou les livraisons de matériaux pour la chaire à prêcher de Gy et quelques retables endommagés prouvent que les Marca commandaient du bois ou du fer qui étaient livrés à pied d'œuvre.

Le fer⁶⁰⁰ était employé pour consolider les ouvrages et éviter qu'ils ne s'écroulent en raison de leur poids. Le marché que signe en 1774 Charles Marca chargé de construire la chaire à prêcher de Gy est très révélateur. En effet, il est précisé qu'« [...] il sera fournis aud[it] S[ieu]r Marca les fers nécessaires pour consolider, et entretenir l'ensemble de l'ouvrage [...] »⁶⁰¹. Plusieurs pièces d'archives témoignent des livraisons faites par les Menans père et fils⁶⁰². Quelques années plus tard, nous retrouvons Charles Marca chargé

⁵⁹⁹ D. Diderot, D. Alembert, *op. cit.*, pp. 804-805.

⁶⁰⁰ L'emploi du fer dans une solution comme le stuc dont l'eau entre dans la composition peut paraître surprenante et a éveillé la curiosité de restaurateurs lors de la journée d'étude organisée à l'Université de Metz en novembre 2012.

⁶⁰¹ A.D.H.S. 282 e supp 350

⁶⁰² A.D.H.S. 282 e supp 350.

de réaliser des dais au-dessus des autels latéraux. Il est indiqué que « [...] les dais seront soutenus avec des bandes de fer suffisamment fortes pour les rendre solides [...] »⁶⁰³.

Plusieurs statues endommagées conservées à Rosey (ill.24), à Vars ou encore à Recologne montrent que le fer a pu être employé également comme armature. Les stucs étaient modelés autour afin d'obtenir des angelots ou des saints. On a également retrouvé des clous⁶⁰⁴ et des tiges de fer dans la statue de saint François-Xavier de Recologne (ill.25).

De surcroît, des lamelles de fer ont été identifiées entre les couches de la substructure des retables de Recologne peut-être pour faciliter l'alignement des éléments de structure.

Le bois pouvait être utilisé dans le même but. Les photos du retable de Champlitte (ill.26, 27 et 28) montrent clairement que des traverses de bois parcouraient l'entablement et permettaient d'assembler les colonnes. En outre, une colonne provenant d'un retable en stuc de l'abbaye de Neuville-lès-la-Charité en Haute-Saône montre clairement que sous la couche épaisse de stuc, un morceau de bois sert d'armature (ill.29). Nous avons quelques doutes quant à une attribution aux Marca car le retable diffère des formes rencontrées habituellement. Quoiqu'il en soit, cette structure est très intéressante et méritait d'être évoquée ici pour des raisons techniques. Ajoutons aussi que les comptes de construction du prieuré de Rosey montrent que des planches de bois ont été fournies par un menuisier à Jacques François Marca pour le cadre du retable qu'il construisait⁶⁰⁵. Les formes en bois étaient recouvertes de stuc. Les restaurateurs de Recologne ont fait un constat identique

Une fois encore, une grande variété de supports pouvait être utilisée par les nombreux ateliers de stucateurs. L'étude et la restauration d'ensembles stuqués⁶⁰⁶ ont montré que l'on pouvait trouver outre le fer, la pierre ou le bois, de l'aluminium, de la paille ou du canevas tressé et même de l'os animal⁶⁰⁷.

⁶⁰³ A.D.H.S. C 104.

⁶⁰⁴ Vasari mentionnait la nécessité des clous. Voir C. Natali, G. Lorenzini, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁰⁵ A.D.D. GG 90 et 53 J.

⁶⁰⁶ Un bon exemple est la campagne de restauration et d'étude entreprise dans *la Camera da letto del Re* de la Villa della Regina de Turin. Les stucs d'un atelier d'artistes originaires de Lugano ont montré que du bois ou du fer avait été utilisé. Se référer à G. Romano (a cura di), *op. cit.*, p. 321.

⁶⁰⁷ G. Beard, *op. cit.*, pp. 9-26.

II-2.4 Moulage et modelage

Les stucateurs pouvaient employer de nombreux moules ou des empreintes afin de reproduire en série les mêmes motifs. Par exemple, les moulures ornementales étaient faites à partir de moules en bois dur taillé et parfois recouvert de poudre de marbre avant l'application de stuc. Ils pouvaient aussi être faits de cire, de gélatine ou de métal, comme en Ecosse par exemple, voire de pierre. Le moule était préparé au préalable et afin d'éviter que ne colle le stuc, il était savonné ou huilé. Une fois le résultat du moulage obtenu, l'artiste s'appliquait à la finition avec différentes étapes de retouche, de lissage, de broissage et l'ajout si nécessaire de parties comme les cheveux ou autres éléments plus fins⁶⁰⁸.

Signalons que dans le cas des Marca, les détails ne sont jamais très nombreux, nous abordons ce point notamment avec les colonnes dont les fûts sont toujours lisses, ce qui facilite leur travail et permet un gain de temps appréciable. En outre, cela prouve peut-être une maîtrise moins développée que chez d'autres stucateurs.

Les moules pouvaient être commandés à des artisans spécialistes dans la conception de moule ou alors produits par les stucateurs eux-mêmes. Et offraient la possibilité d'un réemploi. Aujourd'hui des collections de moules existent comme celle de la Résidence de Würzburg, composée d'une vingtaine de moules utilisés par Antonio Bossi au milieu du XVIII^e siècle⁶⁰⁹.

Le devis du chantier du Théâtre de Besançon rédigé en 1780 nous apporte des indications à ce sujet. Il est signalé que :

Les corniches du vestibule du grand plafond, les sculptures de ces corniches, ainsi que les encaissements de rosaces et autres ornemens seront bien exécutés bien profilés avec calibres parfaitement conformes aux profils qui seront remis à l'entrepreneur et d'après lesquels il taillera ses calibres. La corniche du grand plafond avec architrave et frise de l'ordre corinthien, avec moulures et modillons sculptés⁶¹⁰

⁶⁰⁸ G. Beard, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁰⁹ *Ibidem*.

⁶¹⁰ A.D.D. 1C 2404, « Devis instructifs des ouvrages de gypserie [...] », salle de comédie de Besançon, 1780.

Nous n'avons pas retrouvé de moules ayant été utilisés par les Marca et les pièces d'archives sont muettes à ce sujet, excepté le devis dont nous avons présenté un extrait. Même, les deux inventaires après décès retrouvés n'ont rien dévoilé à ce sujet. Cependant, en raison de cette pratique diffusée chez les stucateurs, évoquée déjà par Vitruve et que prouve le devis du théâtre bisontin dans le cas des Piémontais, et grâce à des observations faites lors de l'analyse de Recologne, nous envisageons la possibilité du recours à la fois à des éléments modelés, comme les statues souvent grossières, et moulés. À ce sujet, voici les conclusions des restaurateurs intervenus à Recologne : « il n'est pas saugrenu de penser à une technique de conception permettant un plus grand rendement et une plus grande rapidité d'exécution et faisant appel au moulage. Le deuxième fait constaté réside dans la « netteté » de la tranche supérieure de certains chapiteaux. Cette « netteté » rompt avec l'aspect « plâtré » des mortiers existants, généralement, à ces emplacements (probables mortiers de scellement). Elle peut en outre être expliquée par la réalisation préalable de ces éléments architecturaux, notamment par le biais de moules (surfaces « dressées » à ce moment)⁶¹¹. » Par ailleurs, la mesure de certains éléments structurels au sein d'un même édifice a montré que les dimensions étaient les mêmes⁶¹². Nous pouvons donc envisager pour les colonnes par exemple l'emploi d'un même moule et imaginer que la matière était versée autour d'une âme en bois et réservée le temps du séchage avant d'être intégrée au retable. De plus, nous avons essayé de démontrer que les retables étaient régis par des proportions mathématiques tirées des traités de Vignola. Ainsi, quel est le moyen le plus simple d'obtenir un ensemble bien proportionné si ce n'est le recours à des moules permettant de reproduire fidèlement n'importe quelle partie du retable à la taille désirée ?

Signalons également que l'absence de mentions dans les archives ne nous permet pas de savoir si d'un chantier à l'autre un moule pouvait être réutilisé. Dans le cas des retables, cela semble difficile puisque si ceux-ci sont soumis à des règles de proportions strictes cela implique un changement dans la taille des éléments qui le constituent. En effet, les retables n'ont pas une taille standard, mais sont adaptés aux espaces qui les accueillent. Qu'en est-il des ornements ? Le seul moyen de vérifier serait de mesurer

⁶¹¹ S. Barton, G. Mantoux, *op. cit.*, p. 37.

⁶¹² Les fûts des colonnes du retable de saint Claude à Scey-sur-Saône (ill.66) mesurent toutes 129 centimètres et à Tinçey (ill.84) les bases carrées des colonnes du retable majeur mesurent toutes 36,8 centimètres de large.

systématiquement tous les décors ce qui pour nous n'a pas été possible d'autant plus que ce type de tâches doit être réservées à des spécialistes équipées.

À côté des éléments que nous supposons moulés, comme nous venons de le démontrer, nous devons signaler ceux qui sont modelés par les stucateurs. Il s'agit essentiellement des figures qui peuplent les retables comme les putti ou encore les saints voire les figures du Christ, de la Vierge ou encore de Dieu le père. Ces éléments montrent les limites des Marca dont les stucs ne présentent pas une remarquable finesse d'exécution. Nous pouvons une fois de plus nous appuyer sur les constats de l'analyse de Recologne qui ont permis de s'approcher au plus près des stucs. Le constat est sans appel : « les volumes demeurent « lourds », exempts de détails virtuoses. L'exécution des volumes reste relativement « molle ». Ces faits transparaissent particulièrement dans le traitement simplifié des mains et des pieds des sculptures, au modelé, parfois, peu nuancé. »⁶¹³. Ce constat s'accorde parfaitement à l'ensemble de la production de Jean Antoine aux derniers retableurs actifs vers 1775. Il suffit d'observer les nombreuses statues ou encore les bas-reliefs pour se rendre compte de ce caractère naïf de la sculpture des Italiens et d'un manque de maîtrise dans les proportions et le rendu anatomique. D'une église à l'autre, les statues ne sont pas identiques, ce qui exclut l'emploi d'un moule, mais elles présentent de très importantes similitudes qui confèrent à leur art cet aspect stéréotypé. Il se peut, cela n'est qu'une hypothèse, qu'une même âme, une même substructure ait été employée et qu'autour les figures aient été modelées. Un tel procédé leur aurait permis de gagner encore du temps.

Signalons cependant, qu'il semblerait que seul Joseph Antoine, le frère de Jacques François, ait été plus habile. Nous connaissons malheureusement peu d'œuvres de sa main or l'ensemble d'Avilley qu'il signe en 1740 offre des sculptures mieux proportionnées, plus délicates et d'une bien meilleure facture avec des visages plus fins et des détails plus soignées (ill.51, 71 et 117).

L'organisation des Marca une fois encore montre la cristallisation des comportements et favorise la transmission d'un style familial qui malgré la personnalité différente des membres de cette dynastie conserve de nombreuses caractéristiques. Ils recherchaient plutôt un effet d'ensemble produit par l'association de faux marbres vifs à des structures architecturées peuplées de figures animées. Ces œuvres ne sont pas destinées

⁶¹³ S. Barton, G. Mantoux, *op. cit.*, p. 37.

à être observées de près et un tel examen révèle même parfois des vides à l'arrière de certaines sculptures ou « [...] la présence d'un mortier grossièrement appliqué [...] »⁶¹⁴.

Les Marca produisaient des stucs à partir de matériaux simples dont la fourniture était extrêmement aisée. Le rapprochement entre la théorie et leur pratique montre des différences notamment dans la recette, mais nous remarquons qu'ils travaillent le matériau selon des techniques communes aux différents ateliers. Ils étaient loin du savoir-faire des grands stucateurs comme Somasso, Serpotta, Tantardini ou Fanzago. Leur technique autant que leur maîtrise renvoient plutôt à une classe d'artistes-artisans plus doués dans la construction de retables que dans la production de sculptures. En somme, l'étude des stucs de cette famille illustre bien à la fois les caractéristiques communes aux stucateurs et la variété d'approche qui existait et prouve que l'intérêt porté à des ateliers secondaires permettra à l'avenir d'affiner nos connaissances au sujet de ce matériau trop souvent délaissé.

II-2.5 L'outillage des Marca d'après les inventaires après décès de Joseph Marie et de Pierre Jean Baptiste II

Nous avons évoqué les traités dans lesquels une définition et la recette du stuc étaient données. Dans certains cas, les textes étaient accompagnés de planches qui illustraient les propos de l'auteur. Plusieurs d'entre elles présentent toute une série d'outils que les stucateurs utilisaient et qui pouvaient tout à fait convenir à d'autres professions, notamment celle très proche et parfois confondue du plâtrier. Geoffrey Beard dans son ouvrage sur les stucs et les stucateurs consacrent un passage à l'outillage des sculpteurs et évoque justement ces traités dont celui de Sprengel publié en 1772 à Berlin⁶¹⁵ (ill.30). G. Beard affirme que l'outillage de base depuis l'Antiquité est sensiblement le même bien que la panoplie se soit enrichie⁶¹⁶. En outre, comme pour les recettes des variations peuvent être dues aux ateliers et à la culture des intervenants.

⁶¹⁴ *Ibidem*.

⁶¹⁵ P. N. Sprengel, *P. N. Sprengels Handwerke und Künste in Tabellen : Mit Kupfern ; Neunte Sammlung: Bearbeitung der Erd- und Steinarten*, Berlin, 1772.

⁶¹⁶ G. Beard, *op. cit.*, p. 14.

Généralement, cette panoplie proche de celle du plâtrier⁶¹⁷ était constituée de truelles, râpes, rabots, gouges, taloches, scies, berthelets⁶¹⁸, couteaux à gypses, échelles, tamis et marteaux.

Nous ne souhaitons pas ici énumérer toute la panoplie du stucateur, mais celle des Marca que nous avons tenté de reconstituer à partir de deux inventaires après décès datant de 1820 et de 1822. Certes, ils remontent au début du XIX^e siècle et correspondent donc aux derniers Marca, qui ne sont plus retableurs, cependant nous pensons comme nous aurons plusieurs fois l'occasion de le mentionner que la transmission d'une pratique familiale de génération en génération nous permet d'imaginer que les outils étaient les mêmes pour tous. D'autant plus que nous avons remarqué que la recette des stucs étaient toujours la même entre la génération de Jean Antoine et celle de Joseph Marie. Malheureusement, nous n'avons pas retrouvé d'inventaire après décès des Marca morts en Italie au XVIII^e siècle. Cela nous aurait permis de disposer de plus d'informations et aurait facilité les comparaisons, mais nous aurions peut-être pu découvrir si les outils étaient aussi transmis de père en fils et comment s'organisait le partage. C'est le cas à la mort de Pierre Jean Baptiste qui « [...] laisse pour héritiers, Jean Baptiste Marca, Marie Antoinette Marca les pères et mères, Claire, Dominique, Madeleine & Charles Marca, ses frères et sœurs. » Quoiqu'il en soit, nous verrons avec les inventaires retrouvés que les outils listés correspondent à ceux que possédaient les stucateurs. Les notaires en charge de dresser les listes que nous allons présenter n'étaient pas toujours très précis et certains termes restent très vagues. Ainsi, dans l'inventaire de Joseph Marie nous rencontrons par exemple « [...] trois outils de couvreur [...] » et dans celui de son neveu « [...] différents petits outils [...] » dont la nature reste mystérieuse.

L'inventaire de Pierre Jean Baptiste mort en 1820 est succinct. Cela s'explique par le fait que le jeune sculpteur venait tout juste de démarrer sa carrière et travaillait essentiellement avec son oncle. Il possédait quelques effets dont « Un étui de

617 « Le musée de la Maison de l'outil et de la pensée ouvrière présente plus de 8000 outils dits de façonnage à main, du XVII^e au XIX^e siècle [...]. Les outils sont « classés » dans plus de soixante vitrines [...] ». On retrouve notamment l'outillage des plâtriers et des stucateurs.

Se référer à S. Da Conceição (dir.), *op. cit.*, pp. 43-44.

618 Outil à deux tranchants, l'un dentelé pour gratter l'enduit, l'autre lisse pour le trancher. Il existe des berthelets sans dents dont les côtés droits servent à lisser et à couper l'enduit.

mathématique [...] »⁶¹⁹, « [...] Un carton avec des dessins »⁶²⁰, « Neuf truelles et différents petits outils », [...] Dix volumes de différents ouvrages [...] » dont les titres ne sont pas mentionnés et « une pierre à débroyer ».

Dans le cas de Joseph Marie Marca, l'inventaire dressé par le notaire a été fait suivant l'agencement des différentes pièces de la maison. Il indique donc pour chaque pièce la position qu'elle occupe dans la maison et sa destination. Cette description quoique sommaire, nous permet de comprendre comment le bâtiment était organisé et quels étaient les espaces de vie et quels étaient les espaces utilisés pour son activité. Il semblerait qu'autour des deux cours intérieures et des jardins, le Sieur Marca avait organisé son espace de travail en attribuant aux différentes pièces une fonction particulière. Ainsi le notaire fait état d'une « chambre de travail au Rez de chaussée près du jardin⁶²¹ ». L'inventaire de cette pièce révèle de nombreux instruments typiques du métier de sculpteur en stuc et en plâtre ainsi que des matériaux fréquemment utilisés par ces derniers notamment de la colle. Les outils qui y sont stockés sont un pic, un gros marteau, « un petit presson », un banc très certainement utilisés comme plan de travail et « un vallet⁶²² », un compas en fer, des pinceaux, « une pierre à débroyer ». Nous reviendrons plus tard sur certains instruments en expliquant leur fonction. Il s'agit certainement d'un petit atelier comme le laisse deviner l'expression « chambre de travail ». Cependant, nous avons expliqué que les Marca travaillaient essentiellement à pied d'œuvre où étaient livrés les matériaux. Les autres pièces mentionnées par le notaire semblent être des lieux de stockage des matières premières et des outils les plus encombrants. Nous trouvons par exemple dans un espace situé « Entre la Cave et le Caveau »⁶²³, « [...] trois paquets de lattes », « un tas de ciment », toutes sortes de tuiles, « Deux tonneaux dans les quels il y a de la chaux ». Tous les espaces disponibles sont utilisés ainsi les sous-pentes menant

⁶¹⁹ « Boete dans laquelle on peut mettre commodément & porter sur soi les instruments les nécessaires dans la pratique de la Géométrie. Elle doit contenir un compas ordinaire, un compas à plusieurs pointes, un rapporteur bien divisé en ses degrés, un tire-ligne, une équerre. Le nombre de ces instruments n'est pas fixé ; on peut en mettre davantage selon le besoin qu'on en a. La grandeur des étuis de Mathématique est ordinairement de 6, de 4 & de 2 pouces. » D'après A. Saverien, *Dictionnaire Universel de Mathématique et de Physique, où l'on traite de l'origine, du progrès de ces deux sciences & des Arts qui en dépendent, & des diverses révolutions qui leur sont arrivées jusqu'à notre tems ; avec l'exposition de leurs Principes, & l'analyse des sentiments des plus célèbres Auteurs sur chaque matière*, Paris, 1753, Tome I, p. 305.

⁶²⁰ Peut-être des dessins correspondant à des modèles ou des gabarits destinés à être reproduits sur les chantiers.

⁶²¹ A.D.D. 3e20/32.

⁶²² Pièce de fer coudée qui sert à maintenir une pièce sur un établi.

⁶²³ A.D.D. 3e20/32.

d'une cour à l'autre servent également de dépôt pour des échelles, des lambris, des tuiles, des grandes perches. Un autre espace est qualifié de « Magasin ». Nous y trouvons les matériaux entrant dans la composition du stuc à savoir de la chaux, le « gyps », le sable. À cela viennent s'ajouter « [...] Trois outils de couvreurs [...] »⁶²⁴, une meule montée, des perches en sapin, des cordes, des règles, des cribles. À tous ces éléments stockés dans la partie inférieure de la maison, viennent se greffer quelques outils que Joseph Marie conservait dans un meuble situé dans sa chambre. Il s'agissait peut-être d'instruments de travail personnels. Parmi ceux-ci se trouvaient « [...] une serpe, deux marteaux, une hache, deux truelles, une vrillette et différens mauvais outils [...] ».

À partir de ces deux listes inégales, nous avons regroupé les instruments par fonction et chaque groupe correspondant à un aspect ou une étape du travail.

Ceux de la première catégorie concernent les instruments utilisés pour la préparation et l'application des couleurs. C'est donc sans grande surprise que nous y trouvons les outils les plus classiques et communs à ce genre de travaux. Concernant la préparation des couleurs nous pouvons citer premièrement « une pierre à débroyer » plus communément appelée « pierre à broyer ». Il existait plusieurs types de pierres sur lesquelles on broyait les couleurs à l'aide d'une molette. L'écaille de mer, le porphyre, le granit d'Orient et le serpentin. La dureté de ces pierres les rendait propres à cet usage et évitait ainsi qu'elles ne s'égrainent et viennent se mélanger aux couleurs préparées⁶²⁵. Cet outil semble être une constante dans la panoplie du stucateur puisque dans les deux inventaires elle apparaît. En outre, nous savons que Charles Marca en 1756 devait « broyer » des couleurs. Il utilisait probablement un tel outil. Joseph Marie possédait aussi « trois molettes » qui accompagnaient la pierre à broyer. La molette est un instrument utilisé par le stucateur afin de broyer très finement certains matériaux entrant dans la composition des stucs colorés. Elle est utilisée notamment pour réduire en une poudre très fine les coquilles d'œufs calcinées servant à créer le stuc d'un blanc dit « de coquille d'œuf ». Un couteau vient compléter la liste des outils de cette catégorie. D'après les manuels plus anciens le couteau était utilisé afin de récupérer les morceaux de couleurs qui se collaient à la molette lors du broyage et qui étaient remis sur la pierre afin d'y être

624 Le notaire n'indique pas de quel type d'outils il s'agit.

625 C.-A. Jombert, *Éléments de peinture pratique. Célèbre traité de peinture, édition entièrement refondue & augmentée considérablement par Charles-Antoine Jombert*, Amsterdam Leipzig, Arkstee & Merkus, 1776, pp. 64-65.

réduits en poudre⁶²⁶. Pour conclure avec cette catégorie nous nous devons de citer « trois mauvais pinceaux » retrouvés chez Joseph Marie.

D'autres outils sont à rapprocher des phases de préparation du stuc. Un instrument comme la meule montée était utilisé pour broyer le gypse. Il était ensuite mélangé avec les autres ingrédients dans les récipients mentionnés ci-dessus. Les cribles retrouvés servaient probablement à tamiser le sable et l'entonnoir à transvaser des liquides. Le notaire mentionne également une quantité d'objets certainement utilisés comme récipients pour stocker, transporter, mélanger les ingrédients et préparer les stucs. Les plus courants sont les tonneaux, les seilles, les rondottes⁶²⁷ ou encore les cuves. Il est probable que certains outils inconnus pour le notaire sont mentionnés sous des formules génériques comme nous l'avons signalé plus haut. Ces outils servaient peut-être à appliquer et à travailler les stucs, comme les truelles par exemple.

Nous avons évoqué des instruments plus encombrants. Il s'agit d'échelles et de perches notamment. Ces dernières étaient utilisées pour monter les échafaudages ou « pontonnages » nécessaires pour travailler en hauteur que ce soit une façade d'un hôtel privé ou le plafond d'un salon. Les perches apparaissent dans certains marchés comme dans celui de Recologne. On y apprend que Jacques François Marca est « [...] tenu et obligé de fournir la généralité de tous les matériaux et peines d'ouvriers [...] à la réserve des perches et des boulis pour les pontonnages [...] »⁶²⁸.

Signalons que les échelles ont elle une fonction plus particulière. En effet outre le fait qu'elles soient utiles à tout artisan, elles sont obligatoires pour le maître couvreur-gisseur qui doit intervenir en cas d'incendie. Cette règle est inscrite dans les *Ordonnances des métiers de la ville de Besançon...*⁶²⁹. L'article XV stipule que « Tous Couvreurs doivent avoir en leurs Maisons ou résidences, trois écheles, une de douze pieds ou environ, l'autre de dix-huit & la troisième de vingt-quatre pieds, pour s'en servir aux accidents de feu, ausquels ils sont obligés d'accourir au premier coup de cloche ; & de porter avec eux des outils de leur profession, & s'il est nécessaire leurs écheles, qui seront

⁶²⁶ C.-A. Jombert, *op. cit.*, pp. 64-65.

⁶²⁷ Petite cuve arrondie ou baquet. On dit aussi rondotte, petite ronde. D'après C. Beauquier, *Vocabulaire étymologique des provincialismes usités dans le département du Doubs*, Besançon, 1881, p. 263.

⁶²⁸ A.D.H.S. 2^e 2528.

⁶²⁹ A.M.B. HH 28, *Ordonnances, règlements et statuts des arts et métiers de la Cité Royale de Besançon*, 1689, Besançon, 1689, pp. 36-40.

payés aux frais de celui chés lequel le feu se sera pris, si elles sont rompuës ou perduës ; le tout à peine arbitraire⁶³⁰ ». Joseph Marie est donc tenu de respecter cette règle puisqu'il est inscrit depuis 1783 au sein de cette confrérie⁶³¹.

L'attirail des Marca apparaît comme basique et correspond aux outils génériques que possédaient les stucateurs. Nous avons retrouvé de quoi préparer les ingrédients et les mélanger, les outils pour les travailler et ceux employés pour la mise en couleur. Malheureusement pour nous, le notaire est quelques fois très vague et plusieurs éléments ont éveillé notre curiosité sans que l'on puisse apporter de véritables éléments de réponse. C'est le cas notamment d'éventuels dessins ou d'ouvrages que possédaient les Marca. S'agissait-il d'éléments associés à leur profession ? Ces informations auraient été très utiles pour nous. Or, les quelques notions qui apparaissent n'apportent rien. Dans le cas de Joseph Marie, on nous signale simplement qu'il possède un exemplaire de l'« [...] *Orlando furioso* [...] » de l'Arioste « [...] en Quatre Volumes [...] et une Vingtaine de Volumes d'ouvrages dépareillés [...] ». Son neveu conservait chez lui « [...] Dix volumes de différents ouvrages [...] » et « [...] Un carton avec des dessins ».

Nous savons que les artistes avaient recours de manière générale à des recueils exploités comme modèles ou comme sources d'inspiration. À la mort du sculpteur Ligier, Chambert, qui a épousé une de ses filles hérite « des outils servant à la profession [...] avec tous les livres d'architecture et de sculpture, de mesme que les estampes qui ne se trouveront pas attachées ainsi que les desseins faits de la main dudit Sieur Ligier »⁶³². Brigitte Legrand dans son étude de quelques retables comtois expliquait qu'au sein des communautés de sculpteurs sur bois comtois « les modèles proviennent soit du colportage itinérant qui diffuse en province les goûts provinciaux soit des recueils fournis par le clergé »⁶³³.

Cependant, si nous n'avons pas identifié les estampes, les recueils et autres ouvrages qui appartiennent aux Marca, nous avons réussi à identifier à partir de leurs bas-reliefs plusieurs des sources exploitées. Précisons que même si toutes les œuvres n'ont pas été identifiées nous avons réussi à retrouver différents modèles. Nous avons décidé

⁶³⁰ A.M.B. HH 28, *Ordonnances, règlements* [...], Besançon, 1689, pp. 36-40.

⁶³¹ A.D.D. E 49.

⁶³² Legrand B., *étude historique et artistique de retables du XVII^e siècle en Franche-Comté*, Mémoire de maîtrise sous la direction de M.Muller, Besançon, 1996, p. 38.

⁶³³ B. Legrand, *op. cit.*, p. 31.

de les évoquer ici. Ce choix est motivé par deux raisons essentielles. La première est que ces modèles sont finalement comme des outils ou du moins des éléments qui entrent dans la conception des œuvres des Marca. S'ils avaient été la propriété des Italiens, nous en aurions parlé ici, comme nous venons de le faire. Deuxièmement, il ressort des pièces d'archives que l'iconographie était du ressort des commanditaires. Différentes mentions ont été relevées, comme « [...] deux figures d'hommes au choix des habitants [...] »⁶³⁴, « [...] y mettre les S[ain]ts de la paroisse [...] »⁶³⁵ ou encore [...] dans le milieu sera fait une niche et une figure de st gras à droite, et celle de st Roch à gauche en grand relief [...] »⁶³⁶. Les Marca reproduisaient ou réinterprétaient des œuvres qui leur étaient imposées. Il était très courant d'avoir recours à des recueils de gravures⁶³⁷ d'où l'on tirait les sujets que l'on souhaitait voir reproduits. Le clergé franc-comtois n'échappe pas à cette règle et cette pratique est attestée dans de nombreuses églises⁶³⁸. Nous pensons par exemple aux oratoriens de Besançon qui en 1719 commissionnent pour l'église Saint-Maurice trois toiles à Claude-Adrien Richard, représentant la *Cène*, la *Résurrection* et la *Descente du Saint-Esprit*. Il est signalé que l'artiste doit se conformer « [...] aux estampes et modèles qui luy seront fournis [...] »⁶³⁹.

La principale source en est le Missel à l'usage du diocèse de Besançon, le *Missale bisuntinum* diffusé dans toutes les paroisses comtoises. Rappelons à ce titre l'action de Ferdinand de Rye qui avait fait imprimer à la fin du XVI^e siècle 3000 missels que devaient acheter les curés de paroisses. En outre, le *Missale bisuntinum* de 1667⁶⁴⁰ semble être une copie du *Missale romain* comme on pouvait l'éditer à Lyon au XVII^e et qui était diffusé dans toute l'Europe catholique. Une édition lyonnaise de 1688 reprenant le modèle habituel présente de nombreux traits communs avec l'ouvrage bisontin, qu'il

⁶³⁴ A.D.H.S. 2^e 5087.

⁶³⁵ A.D.H.S. 2^e 5087.

⁶³⁶ A.D.H.S. 2^e 5087.

⁶³⁷ M. T. Caracciolo et S. Le Men (dir.), *L'illustration. Essai d'iconographie*, Paris, 1999, pp. 1-412.

⁶³⁸ L'auteur renvoie le lecteur vers la thèse de Bénédicte Gaulard :

B. Gaulard, *op. cit.*, p. 1998.

⁶³⁹ Communication de Roberto Caterino, ancien doctorant de la faculté d'architecture de Turin.

⁶⁴⁰ *Missale Bisuntinum ex antiquo recognitum, et illustriss. ac reverendiss. D. Ant. Petri de Grammont, archiep. Bisunt., S. R. imp. principis, jussu editum*, Epomanduoduri ; Mandeurre : ex officin. Claud. Hyp, 1667

s'agisse des illustrations ou de la typographie⁶⁴¹. Plusieurs versions de cet ouvrage existent et il ne fait aucun doute que les Marca ont dû en reproduire les illustrations⁶⁴².

Ainsi, les bas-reliefs de la *Cène* conservés à Montain dans le Jura, à Recologne dans le Doubs ou à Pin-L'Emagny en Haute-Saône sont des répliques de la vignette illustrant la même scène dans les missels. Il est possible qu'à Pin la version utilisée soit celle de 1694⁶⁴³ avec le jeune enfant au premier plan (ill.32 et 33) alors que les deux autres ne présentent pas le jeune serveur ce qui est conforme aux gravures des éditions de 1589 et de 1667 (ill.33 et 34). À Recologne, *L'Adoration des bergers*, *L'Adoration des mages* (ill.35 et 36) ou encore *La Transfiguration* peuvent être rapprochées du modèle que l'on retrouve dans le missel de 1694. Pour ce thème le graveur s'est inspiré de l'œuvre de Raphaël, aujourd'hui à la Pinacothèque du Vatican. *La Pentecôte* (ill.37 et 38) correspond à un modèle rencontré dans le missel de 1589⁶⁴⁴. Il est intéressant de noter qu'à Fontain dans le Doubs, un tableau d'un anonyme a été peint à partir du même modèle.

D'autres bas-reliefs permettent d'identifier des gravures alors très diffusées en France ou en Europe. La plupart des représentations du *Baptême du Christ* proviennent très probablement d'une gravure reprenant le tableau, aujourd'hui perdu, de Mignard. De nombreuses églises comtoises et du Royaume ont adopté ce modèle qui était très diffusé grâce à la gravure⁶⁴⁵. Le bas-relief de *La Sainte Famille* que l'on rencontre à Saint-Broing (ill.76) vient peut-être d'une gravure reprenant le tableau de Murillo. Il s'agit d'un modèle qui circule dans la région et nous le retrouvons dans le tondo qui occupe le couronnement du retable de la chapelle Notre-Dame de Châteauvieux-lès-Fossés dans le canton d'Ormans.

⁶⁴¹ Dans les missels pour le rite romain et les missels du rite lyonnais la structure interne des illustrations est toujours la même et correspond au déroulement de l'année liturgique : Annonciation, Adoration des bergers, Adoration des Mages, Cène, Crucifixion, Résurrection, Ascension, Pentecôte, Assomption, Adoration de l'Agneau et Gloire de la Trinité adorée par tous les saints. D'après M. T. Caracciolo et S. Le Men (dir.), *op. cit.*, p. 105.

⁶⁴² La B.M. de Besançon en conserve plusieurs exemplaires datés de 1589, 1667, 1694, 1756 ou encore 1776

⁶⁴³ *Missale Bisuntinum de novo recognitum, D. Ant. Petri de Grammont, jussu editum, Vesuntione ; Besançon : typis Rigoiniorum, 1694.*

⁶⁴⁴ *Missale Bisuntinum. Ex romano iuxta SS. Concilii Trident decretum recognito, quoad fieri potuit, restitutum, Et R.mi D. Ferdinandi a Rya archiepiscopi Bisuntini jussu editum, Bisuntii : per Janum Exerterium et Jacobum Foillet, 1589*

⁶⁴⁵ Nous le retrouvons en Haute-Auvergne, dans l'église de Montgreleix, où un bas-relief en bois du XVII^e siècle reprend la même iconographie. Les anges accompagnant le Christ sont très proches dans les deux cas, par exemple.

L'absence de mention de ces estampes ou recueils dans les archives n'exclut en rien le fait que les Marca aient possédé un fonds qui leur était propre. Nous pensons qu'ils ont pu eux aussi colporter des images dont les origines se trouvent dans différents foyers italiens. Ainsi, *La Déposition* est vraisemblablement tirée d'un modèle s'inspirant du tableau d'Ippolito Scarsella dit le Scarsellino, un peintre de l'école de Ferrare actif entre la fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle ; ce tableau est conservé au Musée des Beaux-Arts de Rennes (ill.39 et 40). Par ailleurs, *L'Assomption de la Vierge* qui orne le couronnement du retable de l'église de Montigny-lès-Vesoul sculpté en 1737 est inspiré d'un tableau du peintre romain Carlo Maratta⁶⁴⁶, dont l'audience était très importante en Italie (ill. 41 et 42). Une épreuve est conservée dans les collections de la Civica Raccolta di Incisioni Serrone Villa Reale de Monza en Lombardie⁶⁴⁷. À Tromarey (ill.63 et 64), la scène centrale semble emprunter des éléments à la fresque du Pérugin représentant *La Remise des clefs à saint Pierre*⁶⁴⁸.

Il est difficile de vraiment connaître le responsable du choix du modèle tant les gravures étaient importantes et diffusées, notamment celles des œuvres des grands maîtres. Ainsi, qui se cache derrière le choix de la copie de la *Pietà* de Michel Ange commandée en plein cœur du XVIII^e siècle à Joseph Antoine Marca ? Qui des Bernardines ou de Jean Antoine a fait le choix de s'inspirer du *Saint Michel terrassant le dragon* de Raphaël pour une des statues qui couronne le retable de La-Roche-sur-Foron (ill.45) ?

Finalement, soulignons le fait que les Marca sont fidèles aux modèles originaux et ils essaient de reproduire la plupart des détails, comme on le voit avec *La Cène* ou encore *L'Assomption de la Vierge*. Les personnages ont un placement proche voire identique et leurs attitudes sont répétées. On observe tout de même certaines difficultés dans la traduction de la perspective et leurs limites dans la sculpture sont clairement visibles.

⁶⁴⁶ P. Bellini (a cura di), *L'opera incisa di Carlo Maratti*, cat. expo. , Museo Civico Castello Visconteo de Pavie, novembre – décembre 1977, Castello Sforzesco de Milan, avril – mai 1978, Gabinetto nazionale delle stampe de Rome, Milan, 1977.

⁶⁴⁷ En ligne sur la base « Lombardia Beniculturali » à l'adresse suivante : <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/CM010-02557/>.

⁶⁴⁸ Le Pérugin (dit), di Cristoforo Vannucci Pietro, *La Remise des clefs à saint Pierre*, 1481-1483, fresque, h : 3,35 m ; l : 5,5 m, Chapelle Sixtine, Rome.

II-3 Délais de fabrication et prix

Nous devons à la communauté italienne, qui opère en collaboration avec Dom Vincent Duchesne, l'introduction de modèles et de techniques inédits en Franche-Comté. Une de ces nouveautés est la sculpture en stuc, pratique dont l'importation et l'utilisation sont à mettre au compte de la famille Marca, qui en a fait sa spécialité. Grâce à cette particularité, ils se démarquent des habitudes comtoises, caractérisées par le travail du bois ou l'utilisation des marbres locaux⁶⁴⁹. Ils modifient, ainsi, quelque peu les habitudes locales. Or, cette innovation ne semble pas avoir effrayé les populations locales comme le prouve le succès rencontré par les stucateurs, notamment dans l'actuel département de la Haute-Saône et les zones limitrophes⁶⁵⁰. En partant de ce constat, nous étions en droit de nous interroger sur ce qui avait pu favoriser ce succès. Quels avantages avaient les commanditaires à se tourner vers cette technique du stuc et pas une autre ? Qu'est ce qui la différenciait de la sculpture dite traditionnelle ? Comment expliquer ce qui a pu motiver le choix des commanditaires, outre un goût pour leur art et les multiples possibilités qu'offrait le stuc ? Nous avons orienté nos interrogations en direction de considérations comme les temps de construction et les prix.

Pour se faire, nous avons confronté deux critères. D'abord, le délai de fabrication, à savoir le temps qui sépare le moment de l'accord entre les parties et la rendue des

⁶⁴⁹ La région possédait de nombreuses carrières de marbre dont la célébrité était locale. En plein cœur du XVI^e siècle, entre 1556 et 1565, les sculpteurs Denis le Rupt et Lulier, originaires de Gray, collaborent avec un troisième artiste, Nicolas Bryet, à la réalisation de la chapelle d'Andelot, à Pesme, en Haute-Saône. D'après la tradition, on retrouve l'utilisation d'albâtre de Saint-Lothain (Jura) également appelé marbre de Saint-Lothain, du calcaire noir à gryphées (extrait de carrières dans le Doubs) et du marbre rouge de Sampans (Jura). Au XVI^e et XVII^e siècle, la pierre locale a été utilisée pour des réalisations de prestige comme l'albâtre de Saint-Lothain utilisé pour les tombeaux de Brou, voulus par Marguerite d'Autriche et achevés en 1531. D'après P. Subirade, *op. cit.*, p. 69.

L'exemple de Brou inspirera Philiberte de Luxembourg, une proche de Marguerite d'Autriche, qui souhaitait faire édifier des tombeaux en l'honneur des Chalon dans l'église des Cordeliers de Lons-le-Saunier. Les monuments funéraires n'ont jamais été érigés mais les marchés conservés nous permettent de connaître la genèse du projet. Parmi toutes les informations qui nous sont revenues, nous apprenons qu'un mausolée réservé à Jean de Chalon devait être sculpté en marbre de Saint-Lothain. D'après J.-P. Jacquemart, *op. cit.*, p. 22-23.

Dans ce même ouvrage, chapitre II, p.44, l'auteur donne d'autres exemples de chantiers où l'utilisation de pierres locales est attestée. Il énumère également les différentes carrières et les types de « marbre » extraits comme la pierre noire de Miery (Jura), le marbre rouge de Pouilley-les-Vignes (Doubs), la pierre blanche de Rancenay (Doubs), par exemple. En 1689, un marché pour de la pierre de Sampans, destinée au retable du Grand Séminaire de Besançon, est passé avec Othon Jaquin, architecte. Voir J. Gauthier, *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790 : archives ecclésiastiques : série G : n° 1 à 1139*, tome I, Besançon, 1900, p. 409.

⁶⁵⁰ À l'aide de cartes, nous reviendrons sur la « géographie des retables » des Marca dans une autre partie.

ouvrages. Puis, les prix pratiqués par les différents sculpteurs. Deux données qui étaient importantes aux yeux des commanditaires et qui étaient conditionnées par différents facteurs comme l'acheminement et l'approvisionnement ou encore le travail de préparation des matières premières. Plusieurs questions se posaient alors à nous : En combien de temps réalisaient-ils un retable, une chaire à prêcher ou le mobilier complet d'une église⁶⁵¹ ? Leurs délais étaient-ils plus longs, identiques ou plus courts que ceux des autres artistes travaillant dans la région ? Comment l'expliquer ? Ainsi, la comparaison entre certaines caractéristiques du stuc et celles d'autres matériaux devenait inévitable. Les informations qui alimentent notre propos proviennent des résultats publiés dans différentes études, au sujet d'ateliers français et d'artistes locaux, ainsi que des découvertes faites lors de longues séances de recherches aux archives. De surcroît, nous n'avons pris en compte ici que les informations relatives au mobilier religieux, c'est-à-dire les retables, les chaires à prêcher, les décorations intérieures comme les médaillons et les bas-reliefs, réalisés entre le début du XVIII^e siècle et les années 1770-1775. Cette production est la partie la plus importante de leur activité et correspond à l'argument principal de ce travail. Nous avons donc laissé de côté les décors et les interventions, dans les hôtels privés ou dans les édifices publics, dont la nature est différente et en conséquence plus difficile à comparer. Premièrement, nous aborderons les temps de construction nécessaires aux Marca pour finaliser les chantiers entrepris. Nous illustrerons notre propos à l'aide de documents retrouvés dans les archives. Ils concernent deux types d'ouvrages, dont les Marca s'étaient fait une spécialité, les chaires à prêcher et les retables. Afin de couvrir l'ensemble de leur production nous nous arrêterons sur plusieurs ouvrages comme la chaire à prêcher de Gy réalisée entre 1774 et 1775 et une série de retables exécutés entre le début et la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ensuite, en exploitant des données similaires, concernant des ouvrages régionaux et nationaux, en bois et en pierre, nous dresserons une comparaison et nous soulignerons les différences. Finalement, nous compléterons notre confrontation en adoptant une démarche identique pour les prix.

Dans notre étude sur la production des Piémontais, il était intéressant et indispensable d'intégrer quelques lignes consacrées aux délais de construction et ce pour de multiples raisons. D'une part, une bonne compréhension de la rapidité d'action des

⁶⁵¹ Les commandes variaient mais dans le cas des Marca nous retrouvons très souvent une « formule » prenant en compte le maître-autel et son retable, les deux autels et les retables latéraux, les fonts baptismaux, la décoration du chœur et parfois une chaire à prêcher.

Italiens permet de comprendre et d'expliquer leur importante production et leur omniprésence, durant toutes ces décennies, dans des aires géographiques différentes. D'autre part, une bonne connaissance de leur organisation facilite la comparaison avec les artistes locaux dont les techniques de travail étaient différentes. Encore une fois, ce sont les informations retrouvées dans les archives qui nous donnent la possibilité d'aborder cette question. Elles permettent, dans certains cas, de suivre les étapes de construction des retables ou des chaires à prêcher. Grâce au recoupement de tous ces éléments, il est possible de rétablir en partie la chronologie de quelques chantiers. Cela se vérifie avec l'édification de la chaire à prêcher de Gy, construction pour laquelle nous disposons de nombreux documents conservés aux Archives Départementales de Haute-Saône dont l'enregistrement du marché par la municipalité et des quittances de paiements signées par Charles Marca.

II-3.1 La chaire à prêcher de Gy

Le premier témoignage, intitulé « le marchef pour placer une chere a precher »⁶⁵², nous apprend que Charles Marca a été choisi et qu'un marché a été signé et enregistré le 14 Octobre 1774. On y retrouve le prix fixé, la nature des matériaux à utiliser ainsi que les modalités de paiement. Elles sont définies de la façon suivante :

[...] sera payé aud[it] S[ieur] marca La somme convenu avec Luy de Six Cen soixante et quinze Livres Scavoir trois cen soixante et quinze livres pour le tems que l'ouvrage sera ébauché sans les couleurs et les trois cens Livres restants a l'Entiere perfection [...]⁶⁵³.

Ainsi, nous savons que sur les 675 livres demandées par le sculpteur, 375 seront versées « [...] pour le tems que l'ouvrage sera ébauché sans les couleurs [...] »⁶⁵⁴ et que la partie restante lui sera allouée à la fin des travaux. Il s'agit donc d'un paiement en fonction de l'avancement des travaux. La mise en relation des conditions énoncées dans le marché et des pièces d'archives, relatives aux paiements, est un moyen efficace de

⁶⁵² A.D.H.S. 282 e supp 96.

⁶⁵³ A.D.H.S. 282 e supp 96.

⁶⁵⁴ A.D.H.S. 282 e supp 96.

retracer la chronologie des phases de construction. Par chance, nous disposons d'une quittance signée par le sculpteur. Elle est la preuve d'un versement perçu. Il déclare avoir « [...] recu du S[ieu]r Genin les trois cent soixante et quinze livres [...] »⁶⁵⁵. Cette somme correspond au premier paiement, comme stipulé dans le marché, c'est-à-dire au moment où l'œuvre était « ébauchée sans les couleurs » comme nous venons de le voir. Grâce à ces renseignements nous pouvons dater l'avancée des travaux et affirmer qu'au 7 décembre l'ouvrage était en partie fait. L'artiste respecte donc les termes du marché qui l'obligeaient de rendre « [...] l'ouvrage assortis de toutes Les parties qui y sont nécessaires [...] pour le huit décembre prochain [...] »⁶⁵⁶. Cependant, il reste difficile d'affirmer avec exactitude le début des travaux. L'artiste a-t'il œuvré dès le mois d'octobre ou à partir du mois suivant ? Il travaillait déjà au début du mois de novembre, époque à laquelle, il est livré en fer comme l'atteste les mémoires des Menans, les artisans chargés des livraisons de fer⁶⁵⁷ pour la structure. La dernière quittance, celle éditée au moment de la rendue de l'ouvrage, est datée du 19 Juillet 1775. Ce jour, est versée à l'artiste « [...] la somme de trois cent livres pour entier payement de L'ouvrage qu'il a Marchandé [...] »⁶⁵⁸. En comparaison avec les autres chantiers, la construction de la chaire à prêcher peut sembler longue puisque d'après nos documents elle s'étend de fin septembre à la mi-juillet. Or, nous savons que Charles Marca disposait d'un délai prévoyant que la peinture « [...] ne sera exécutée que l'an prochain dans la saison convenable a cette sorte d'ouvrage [...] »⁶⁵⁹. Nous devons donc prendre en compte cette interruption des travaux qui correspond à la période hivernale. L'artiste a probablement marqué un arrêt de décembre, moment du premier paiement, au début du printemps, c'est-à-dire fin mars, début avril.

II-3.2 Exemples de chantiers localisés en France et en Italie

À Orgelet, Jean Antoine Marca accepte un marché pour un retable qui « [...] devra être achevé pour la Toussaint [...] »⁶⁶⁰. L'artiste dispose d'un délai de six mois puisque

⁶⁵⁵ A.D.H.S. 282 e supp 350.

⁶⁵⁶ A.D.H.S. 282 e supp 96.

⁶⁵⁷ A.D.H.S. 282 e supp 350.

⁶⁵⁸ A.D.H.S. 282 e supp 350.

⁶⁵⁹ A.D.H.S. 282 e supp 350.

⁶⁶⁰ L. Laurent, *op. cit.*, pp. 111-112.

la signature du marché date du 2 Mai 1717. Les retables de Villevieux commandés respectivement en mai et en juin doivent être rendus pour le mois de novembre⁶⁶¹. À Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur, le marché date du quinze Juillet 1742 et oblige « le S[ieur] Marqua de commencer led[it] Ouvrage au plustot et de rendre parfait l'autel, et de rendre parfait le mre retable pour le quinze aout prochain et les deux petits retables citot que la grande nef sera blanchie et en Etat ». Jacques François Marca dispose d'un mois, seulement, pour achever le maître-autel qui est prioritaire sur les retables latéraux. Or, un autre enregistrement de ce marché, daté aussi du 15 Juillet, précise que le retable est « desja en partye fait », au moment de la signature. Cependant, nous ne disposons pas d'informations précises quant à l'avancement des travaux, au 15 juillet, ou la date de début du chantier. La construction du retable de l'autel majeur de l'église de Casapinta⁶⁶², en Italie, nous est connue grâce aux reports dans les livres de comptes de la paroisse, des journées de travail faites par Jean Baptiste Marca I et son fils. Les travaux étaient déjà en cours au mois d'avril 1756 et le sculpteur a été payé pour une partie de son travail le 25 de ce mois comme l'indique la mention : « [...] Giornate fatte dal Sig. Gio. Batta Marcha del luogo di Campertogno per far l'altare maggiore a soldi 26.8. per giornata...è venuto li 25 Aprile 1756 [...] »⁶⁶³. Plusieurs mois après, en octobre, la construction devait toucher à sa fin puisque l'on donnait au retable son aspect marbré et coloré. La présence des artistes sur le chantier est mentionnée le 7 octobre : « [...] giornate per marmorizzare l'Altare maggiore [...] li 7 8bre è gionto il d° Marcha padre con suo figliolo Carlo [...] e d° figlio ha travagliato a macinar colori [...] »⁶⁶⁴. Finalement, le 30 novembre 1756, il est mentionné que la construction est achevée depuis peu et que le « [...] Rdo Sig. D. Carlo Ant.o Cappio Prevosto di S.Bartolomeo [...] » vient bénir l'autel. La présence sporadique des artistes s'explique probablement par un partage de leur temps entre plusieurs chantiers. À Scey-sur-Sâone, Jacques François dispose de beaucoup plus de temps. En octobre 1750, il signe un marché qui l'engage à ce que l'autel à la romaine « [...] soit fait rendu en parfait pour le jour de st jean Baptiste⁶⁶⁵ de lannée mil sept cent cinquante et un [...]. Accepte-t-il un contrat qu'il exécute plus tard après un retour en Italie pour les fêtes de fin d'année? Ou a-t-il d'autres chantiers à terminer ? Un si long délai peut aussi s'expliquer par le fait que le marché ne mentionne pas l'ensemble de la

⁶⁶¹ A.D.J. 5° 286-159.

⁶⁶² D. Lebole, *op. cit.*, 2007, pp. 212-213.

⁶⁶³ *Ibidem.*

⁶⁶⁴ D. Lebole, *op. cit.*, 2007, pp. 212-213.

⁶⁶⁵ Le 24 juin.

commande. En effet, l'église de Scey-sur-Saône comporte également un retable latéral en stuc et en avait probablement un autre identique⁶⁶⁶. Les conditions étaient-elles différentes pour ce mobilier commandé par la commune où réside le sculpteur ? Il accepte d'être payé en partie à la rendue des ouvrages et de recevoir le reste de la somme, à la même date, le jour de la saint Jean-Baptiste, l'année suivante, en 1752. À Pin l'Emagny, son neveu dispose de quatre mois pour réaliser de nombreux ouvrages dans l'église, comme la construction de dais au-dessus des retables et des travaux de peinture sur le maître-autel. Le contrat est signé le 6 mai et prévoit la fin des travaux pour le 1^{er} Septembre. À Recologne, le sculpteur dispose d'un an et d'un mois. Il s'agit pour le moment du plus long délai que nous ayons retrouvé pour des travaux en France. Il s'explique, vraisemblablement, par le fait que l'artiste doit réaliser un retable majeur, deux retables latéraux, une chaire à prêcher, les fonts baptismaux, une série de bas-reliefs et la décoration du chœur. De plus, il ne faut pas oublier que la saison hivernale ne permettait pas aux stucateurs de travailler. Le froid et les conditions climatiques étaient des gênes qui imposaient une interruption des travaux.

Ces exemples montrent que les Marca ont besoin, en moyenne, de moins d'un an pour exécuter les contrats qu'ils acceptent. Selon la commande, les délais varient et peuvent couvrir un à plusieurs mois. Seuls deux cas font état d'un chantier plus long. Recologne que nous venons de citer et Postua, une petite commune de la province de Vercelli. Or, force est de constater que dans les deux cas, les interventions de Jean Antoine et celles de Jacques François sont caractérisées par la réalisation d'un très grand nombre d'ouvrage. À Postua, la commune avait confié à l'artiste la décoration de l'église dédiée à Notre-Dame-des-sept-douleurs. Il s'agit d'un chantier extrêmement long, qui occupe sept années de la vie de Jean Antoine qui y travaille de 1714 à 1721. Un délai si long s'explique par l'activité du sculpteur partagée entre la France et l'Italie et par l'ampleur de la tâche à accomplir.

⁶⁶⁶ Dans la chapelle latérale gauche, plusieurs éléments laissent penser à la présence ancienne d'un retable des Marca. Probablement modifiée au XIX^e siècle, elle conserve cependant deux statues et quelques éléments en stuc. Observations faites après une visite de l'église.

II-3.3 L'utilisation du stuc, un gain de temps

Dans le cas de l'utilisation du stuc, nous avons vu, grâce à de nombreux exemples, que la durée des travaux, sauf pour quelques exceptions, se comptait en mois. Nous allons maintenant évoquer quelques chantiers régionaux et nationaux mettant en scène des sculpteurs utilisant le bois ou la pierre. Ces quelques cas ont pour but de montrer que, de façon générale et presque systématique, les délais pour des travaux en bois ou en pierre étaient beaucoup plus longs. La différence est suffisamment importante pour que l'on puisse la prendre en compte et l'envisager comme un facteur décisif au moment de faire appel à un artiste plutôt qu'à un autre. Notre propos se base sur des travaux de différentes natures comme le mémoire de maîtrise de Brigitte Legrand au sujet de retables comtois⁶⁶⁷, l'ouvrage de Jules Gauthier à propos de la sculpture sur bois en Franche-Comté⁶⁶⁸ ou encore l'étude de Jacques Salbert dédiée aux retableurs lavallois⁶⁶⁹. Même si la nature de la commande n'est pas toujours identique, le nombre de retables peut différer, parfois le marché prévoit des éléments en plus comme des stalles, des confessionnaux, nous pouvons utiliser ces données et les comparer. En effet, l'écart est tellement important que même si les commandes avaient été allégées, la différence resterait très marquée en raison notamment des phases de préparations et d'acheminement des matériaux comme nous le verrons.

Dans son mémoire de maîtrise, *Etude historique et artistique de retables du XVII^e siècle en Franche-Comté*, Brigitte Legrand évoque la commande du mobilier destiné à intégrer et décorer l'intérieur de l'église Saint-Laurent dans la commune d'Ornans, dans le Doubs. Cette commande est documentée par le marché passé avec le maître-sculpteur Jean Gauthier, en 1665. L'artiste était chargé de réaliser le maître-autel, le tabernacle, les boiseries, la chaire et les 18 stalles de l'église. Ce dernier s'engage à rendre l'ensemble de la commande « [...] tout fait et parfait dans trois et demi [...] »⁶⁷⁰. Jules Gauthier mentionne, dans son étude, l'ensemble sculpté par Augustin Fauconnet à Goux-les-Usiers, à quelques kilomètres de Pontarlier, dans le Haut-Doubs. Il indique que cet « ensemble sculptural, presque sans équivalent dans le pays, a [...] exigé 5 ans de labeur, de 1752 à 1757 ». L'artiste a réalisé le retable du maître-autel, les boiseries sculptées du chœur, un très beau lutrin, deux confessionnaux et le retable des fonts baptismaux.

⁶⁶⁷ B. Legrand, *op. cit.*

⁶⁶⁸ J. Gauthier, *La sculpture sur bois en Franche-Comté, du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris, 1895

⁶⁶⁹ J. Salbert, *op. cit.*

⁶⁷⁰ B. Legrand, *op. cit.*, p. 47

Jacques Salbert fait mention d'un architecte qui signe, le 11 mars 1658, un marché lui donnant six mois pour élever un retable dans une chapelle latérale de l'église des Dominicains de Rennes⁶⁷¹. En Auvergne, durant deux ans, entre 1669 et 1671, les sculpteurs Claude Barbe et Jacques Mosnier terminent le « grand corps » du retable de la ville de Murat⁶⁷². À Carcassonne, en 1679, Jean-Jacques Mélair et son équipe travaille pendant un an à la réalisation d'un grand retable en bois destiné à l'église de Lasbordes⁶⁷³.

Trois ans et demi, cinq ans lorsque que la commande est chargée, parfois six mois voire un an pour un seul retable. La différence est saisissante. Les temps sont, jusqu'à, 4 ou 5 fois plus importants lors de commandes en pierre, en marbre ou en bois. Comment expliquer une telle différence ? La réponse vient des exigences techniques que demandent les divers matériaux. En effet, de l'extraction des pierres, ou de l'abattage du bois, à l'intervention du sculpteur, de nombreuses étapes s'interposent. De même, une fois que l'artiste à sculpter la matière de nombreuses contraintes, notamment de transport et d'assemblage sont à prendre en compte. Ces dernières ont pour conséquences l'augmentation des délais et des prix. À travers différents exemples nationaux, évoquons-les brièvement. La sculpture sur bois ou sur pierre est bien connue, en France, grâce à plusieurs études consacrées aux différentes dynasties de sculpteurs et leur production.

II-3.4 Le choix des matériaux, leur préparation et le transport

Une des premières étapes de la réalisation d'une œuvre en bois est le choix des essences⁶⁷⁴. En effet, on remarque que selon le type d'ouvrage à réaliser, le bois utilisé n'est pas le même. Il est choisi selon ses propriétés et peut-être finement sculpté ou utilisé comme bois destiné à former la structure de la construction. Une bonne illustration de la diversité des essences utilisées est le retable du maître-autel de l'église de Lasbordes. Il a

⁶⁷¹ J. Salbert, *op. cit.*, p. 296

⁶⁷² L. Bouyssou, *op. cit.*, p. 146

⁶⁷³ Le sculpteur Jean-Jacques Mélair est issu d'une famille originaire de Vic-sur-Seille en Moselle. Il est né à Carcassonne vers 1635 et décédé dans la même ville le 11 juin 1698. Il fit le tour du royaume de 1658 à 1661 puis se maria à Carcassonne. Il installa son atelier près des Carmes et réalisa un nombre important de retables à Carcassonne et dans sa région (Peyriac-Minervo, Camurac...) avec l'aide de compagnons et de maîtres. Mélair travailla aussi en pays catalan où il exécuta des retables à la cathédrale Saint-Jean de Perpignan, à Rivesaltes, à Bouleternère et à Vinça. D'après J.-L. Bonnet, « Jean-Jacques Mélair et les sculpteurs audois du XVII^{ème} siècle », in *Bulletin de la société d'Etudes Scientifiques de l'Aude*, 1987, pp. 49 à 74.

⁶⁷⁴ B. Legrand, *op. cit.*, p. 78.

été commandé le 7 mai 1679 à Jean-Jacques Mélair⁶⁷⁵. La liste des types de bois utilisés est longue et variée. On retrouve le châtaignier, le hêtre ou le noyer pour les assemblages, du sapin et du tilleul pour les colonnes, les figures, les frontons et les cadres⁶⁷⁶. En Haute-Auvergne, il a été démontré que « dans l'ensemble on utilisait le chêne pour l'architecture, parfois le noyer et le châtaignier, exceptionnellement l'orme [...] et le bois blanc ou tilleul [...] pour les ornements et figures »⁶⁷⁷. Selon la nature du bois, la dureté du travail varie. Par exemple, le noyer est plus compliqué à travailler et demande une aisance technique importante⁶⁷⁸. Une fois les choix fixés, il était nécessaire de préparer le bois pour ensuite le travailler. Plusieurs étapes alors se succédaient comme l'abattage, le découpage, le séchage pouvant durer plusieurs années. La matière première était ensuite acheminée et livrée jusqu'à l'atelier du sculpteur. La pierre était également soumise à de telles contraintes avant d'être livrée à pied d'œuvre. Le transport est un paramètre à prendre en compte, il pouvait parfois être long et nécessitait l'emploi de différents moyens comme des chariots ou des petits navires. Selon les cas de figure, le transfert se faisait du lieu d'approvisionnement à l'atelier ou au chantier. Dans le cas des sculpteurs lavallois, le tuffeau était pris en Touraine ou dans le Saumurois. L'acheminement du tuffeau pris sur les bords de la Loire nécessitait plusieurs étapes. Il était d'abord « voituré par eau », le plus près possible du lieu d'utilisation. Puis un transport par voie terrestre était obligatoire afin d'amener la marchandise à bon port⁶⁷⁹, c'est-à-dire à pied d'œuvre. Dans de nombreux cas de sculpture sur bois, les éléments, sculptés dans les ateliers étaient transportés vers l'édifice destinataire. Si l'on se réfère aux phases de réalisation du retable de Moncey, dont le marché date de 1700, nous apprenons que les pièces sont sculptées dans des ateliers proches de Besançon et ensuite rapportées. Il incombe aux habitants de la communauté « [...] de venir prendre lesdits ouvrages à Besançon et les dit entrepreneurs de les placer en leurs places et lieux dans l'église de Moncey »⁶⁸⁰. Dans de telles situations, il n'est pas impossible qu'une aide soit fournie aux sculpteurs afin de mettre en place les différentes réalisations. Par ailleurs, les frais de voiture, de l'atelier au lieu de pose, et de prise en charge du sculpteur sont souvent à la charge du commanditaire. En 1758, on dépensa la somme de neuf livres et sept sols afin de nourrir Augustin Fauconnet et ses

⁶⁷⁵ J.-L. Bonnet, *op. cit.*, pp. 49 à 74.

⁶⁷⁶ *Ibidem.*

⁶⁷⁷ L. Bouyssou, *op. cit.*, p. 80.

⁶⁷⁸ *Ibidem.*

⁶⁷⁹ J. Salbert, *op. cit.*

⁶⁸⁰ A. Deridder, in « Les sculpteurs bisontins Ligier, Doby, Choye, Chambert et Laseigne, fin XVII^e-début XVIII^e siècles », in *Bulletin du centre de recherches d'art comtois* (CRAC), n°8, 1994-1995, p. 22.

ouvriers venus placer un tabernacle et un confessionnal dans l'église de Labergement-du-Navois.⁶⁸¹

En revanche, le stuc, matériau dont le façonnage doit être réalisé très rapidement, est préparé sur place⁶⁸². Une fois la préparation prête, l'artiste doit le mouler, le modeler ou le manipuler sans attendre, au risque de le voir durcir avant d'avoir pu lui donner la forme souhaitée. Or, une fois cette condition maîtrisée, le recours à ce mélange s'avère être un atout, car sa manipulation aisée permet aux artistes d'exécuter, sur place et très rapidement, toutes sortes d'ouvrages architecturés comme des chaires à prêcher, des retables, des colonnes, des pilastres mais aussi également différents types d'ornements et de décorations, couvrant des espaces de différentes tailles. Par ailleurs, sa préparation requiert moins de temps et est beaucoup plus simple. Ces caractéristiques ont pour conséquence une réduction importante des délais de fabrication et une diminution des prix. Comme le souligne Santino Langé : « Les maîtres du stuc à l'inverse des sculpteurs sur bois n'ouvraient presque jamais d'atelier (« bottega ») [...] »⁶⁸³. Cette capacité à travailler sur place et donc de pouvoir se déplacer plus facilement explique leur très grand champ d'action. Les archives retrouvées, dans les églises italiennes, par Don Lebole montrent que des paiements étaient faits aux Marca, actifs dans les édifices⁶⁸⁴. À Bioglio, le jeune Charles Marca broyait les couleurs sur place, par exemple. Durant le premier quart du XVIII^e siècle, Jean Antoine Marca était hébergé chez un habitant de la commune de Bletterans durant les travaux de confection du retable, preuve du besoin de proximité de l'artiste. De plus, plusieurs sources confirment que les matériaux étaient livrés à pied d'œuvre. Il n'est jamais question d'éléments conçus dans un atelier et ensuite assemblés dans l'édifice. Les seules mentions de transport concernent les pierres, le sable, la chaux ou autres éléments entrant dans la composition des stucs et dont la provenance était toujours très proche.

⁶⁸¹ A.D.D. 1C 2498.

⁶⁸² Se référer à la partie consacrée au stuc et sa mise en œuvre.

⁶⁸³ S. Langé, G. Pacciarotti, *op. cit.*, p. 225.

⁶⁸⁴ D. Lebole, *op. cit.*, 2007, pp. 212-213.

II-3.5 La comparaison des prix

La préparation du bois, l'extraction de la pierre, le transport des matériaux, nous venons de le voir, ont une influence sur les temps de fabrication. Tous ces éléments ont également un impact sur les prix. Ces derniers, avec les délais, forment une des différences les plus notables entre les réalisations en stuc et les autres. Jean-Jacques Mélair, pour le retable du maître-autel de Lasbordes, cité précédemment, a reçu la somme de mille six cent livres. L'ouvrage, mesurant dix mètres quatre-vingt de long et onze mètres de haut⁶⁸⁵, a été exécuté dans l'atelier du sculpteur, à Carcassonne, où il travaillait avec l'aide d'apprentis, de menuisiers et de sculpteurs. Le très actif Augustin Fauconnet, en 1730, a reçu, des habitants des communautés de Bannans et de Bulle, dans le Doubs, la commande de trois retables, quatorze chandeliers et une croix estimés à 930 livres. À cette somme, les habitants devaient ajouter les frais de logement, le blanchiment et la nourriture prise en charge par le curé et auquel ils ont remboursé 570 livres pendant quinze ans. Le coût total est donc de 1500 livres⁶⁸⁶. L'ensemble des travaux réalisés par ce même sculpteur à Goux-les-Usiers s'élevait à « 600 livres et 200 émines de blé »⁶⁸⁷. La somme paraît peut élevée pour cinq années de labeur. Les habitants ont peut-être hébergé l'artiste durant toutes ces années, comme ceux des villages voisins de Bulle et de Bannans. Cependant, il semblerait que Fauconnet ait pratiqué des prix bas, situés un peu en dessous des moyennes. Une attitude qui s'explique peut-être par une volonté de s'assurer le plus de commandes possibles et ainsi d'évincer la concurrence ? Il est vrai que son activité est très féconde dans le Haut-Doubs et son surnom de « maître du Val d'Usiers⁶⁸⁸ » ne lui a pas été attribué par hasard. Dans cette zone, il a décoré de nombreux édifices de culte alors que les Marca n'y travaillent presque pas.

Dans son étude P. Subirade a calculé la moyenne des prix pour un retable principal et pour un retable latéral, entre la seconde moitié du XVII^e siècle et le troisième quart du XVIII^e siècle. Les retables pris en compte, pour ce calcul, sont en bois et se trouvent tous dans le Doubs. Dans un tableau, couvrant plus d'un siècle, de 1660 à 1780, elle présente, décennie après décennie, soit au total douze, la moyenne des prix payés par les

⁶⁸⁵ Taille proche des grands retables des Marca que l'on trouve à Doulaincourt-Saucourt (ill.47), à Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles (ill.48) ou encore à Evillers.

⁶⁸⁶ Marché du 9 Janvier 1730 mentionné in J. Gauthier, *Annuaire du Doubs*, 1895, p.48

⁶⁸⁷ *Ibidem*

⁶⁸⁸ Il a laissé sa signature sur la chaire à prêcher de l'église de Lizine dans le doubs : « FAUCONNET D'USIER FECIT 1770 »

communautés d'habitants et par les commanditaires ecclésiastiques, comme les chanoines et les communautés religieuses⁶⁸⁹. Les chiffres avancés dans ce tableau vont nous permettre de comparer la différence de prix entre les Marca et les maîtres locaux. De tels chiffres sont obtenus à partir des informations qui nous sont parvenues. Il y a un donc une marge d'erreurs à prendre en compte. Par ailleurs, lorsqu'un entrepreneur prenait en charge la décoration, il fournissait un devis global. Malheureusement, bien souvent, le détail de la facturation des prestations n'est pas mentionné. De plus, selon les décennies, les données ne sont pas disponibles de façon égale et les estimations sont à prendre avec quelques précautions. Grâce aux contrats et aux quittances retrouvés nous connaissons en partie les prix pratiqués par les Piémontais. Là encore, il s'agit d'estimations faites par rapport aux informations compilées.

⁶⁸⁹ P. Subirade, *op. cit.*, « Tableau, prix moyens par décennies des dépenses faites pour les retables principaux et les retables latéraux », document 91, p. 709.

Année	Nature des travaux	Prix	Commune	Auteurs
1699-1700	2 retables + la décoration de deux chapelles	env. 282 livres	Bioglio	Jean Antoine Marca
1716	2 retables	380 livres, du grain et six mesures de froment	Villevieux	Jean Antoine Marca
1716-1717	1 retable	env. 250 livres	Bletterans	Jean Antoine Marca
1717	1 retable	120 livres	Orgelet	Jean Antoine Marca
1742	3 retables, décoration du sanctuaire, blanchiment de la nef	800 livres	Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur	Jacques François Marca
1747	3 retables, décoration du chœur, fonts baptismaux, chaire à prêcher et 7 bas-reliefs (?)	1000 livres	Recologne	Jacques François Marca
1750	1 autel à la romaine (+ 2 retables latéraux ?)	200 livres	Scey-sur-Saône	Jacques François Marca
1751	3 retables + décoration du chœur	2500 francs (?)	Mouthe	Jacques François Marca
1756	3 retables, décoration du chœur, fonts baptismaux	900 livres	Evillers	Jacques François Marca
1756	1 retable	112 livres	Rosey	Jacques François Marca
1766	3 retables	700 livres	Fontain	« Sieur Marca doreur »
1774-1775	1 chaire à prêcher	675 livres	Gy	Charles Marca

Figure 18 : Tableaux chronologique des sommes reçues par les Marca selon les travaux réalisés

Il semble que pour les commandes ne comptant qu'un seul retable, les prix fluctuent entre 100 et 250 livres. Au début du XVIII^e siècle, à Orgelet, Jean Antoine Marca réalise un retable pour la somme de 120 livres⁶⁹⁰. À Bletterans, le grand retable qu'il édifie, la même année, a coûté à la commune environ 250 livres, en comptant les 22 livres pour les frais d'hébergement de l'artiste, resté 11 mois au village. À Villevieux, il signe deux contrats pour deux retables latéraux. Pour le premier, il est payé « [...] cent quatre vingt livres [...] » et reçoit « [...] du grain pour la nourriture [...] »⁶⁹¹. Le mois suivant, il signe un second contrat pour un retable « [...] de même ouvrage et sculpture que l'autre [...] »⁶⁹². Il est prévu que le sculpteur reçoive « [...] deux cent livres et six mesures de froment [...] », en plus d'un logement sur place. À Bioglio, le sculpteur est payé 140 livres par retable qu'il réalise⁶⁹³. En 1756, son fils, Jacques François Marca, construit un retable, pour le prieuré de Rosey, contre la somme de 112 livres⁶⁹⁴. Cinq années auparavant, il demandait 200 livres pour réaliser « un autel à la romaine » à Scey-sur-Saône⁶⁹⁵. Nous ignorons si cette somme englobait également la confection des deux retables latéraux dont un est toujours en place. Si l'on reprend les chiffres avancés par P.Subirade, nous constatons que les Marca sont globalement moins chers que les retableurs locaux pris en compte. Entre 1710 et 1720, les communautés religieuses dépensaient en moyenne 220 livres pour un retable principal. Jean Antoine Marca à Orgelet se faisait payé environ 120 livres, c'est-à-dire presque la moitié. En plein cœur du XVIII^e siècle, entre 1740 et 1770, la moyenne des dépenses des paroisses pour les retables latéraux en bois se situe autour de 600 livres et celle des retables majeurs autour de 1400 livres. En comparaison, en Bretagne, Pierre Corbineau recevait pour le retable de Piré-sur-Seiche, la somme de 1600 livres. Les matériaux utilisés étaient le tuffeau et le marbre. Dans cette même région, les prix d'un retable du maître-autel pouvaient varier considérablement, avec des sommes de 500, 1000 voire 4000 livres, selon la taille, les prestations du retableur et le travail à fournir⁶⁹⁶. Jacques François Marca, propose à cette même époque des prix beaucoup plus bas. En effet, il réalise le retable du maître-autel, les retables latéraux, les décorations du chœur, un bas-relief pour les fonts baptismaux et parfois une chaire à prêcher, et quelques autres éléments de décoration ou des travaux,

⁶⁹⁰ L. Laurent, *op. cit.*, pp. 111-112.

⁶⁹¹ A.D.J. 5^e 286-159.

⁶⁹² A.D.J. 5^e 286-159.

⁶⁹³ D. Lebole, *op. cit.*, 2007, pp. 212-213.

⁶⁹⁴ A.D.D. GG 90 et 53 J.

⁶⁹⁵ A.D.H.S. G179.

⁶⁹⁶ V.-L. Tapié, *op. cit.*, pp. 370-375.

pour des sommes très abordables. À Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur, l'ensemble des trois retables, de la décoration du chœur et de la nef, le blanchiment du sanctuaire revient à 800 livres. À Evillers, pour une commande similaire, il réclame 900 livres. Selon les marchés, les habitants ou le sculpteur prenaient en compte les quelques frais d'acheminement ainsi que la fourniture des matériaux. Selon le cas de figure, le prix pouvait varier mais jamais de façon importante.

L'utilisation du stuc permet d'offrir des prix nettement plus bas que ceux d'ouvrages de même type réalisés dans le bois, la pierre ou le marbre encore plus prestigieux. À Besançon, par exemple, en 1720 lorsque les Jésuites commandent à des Italiens un retable pour leur collège le prix d'une colonne en marbre du Languedoc est de 400 livres.

II-3.6 La sous-traitance

Les Marca peuvent proposer des prix si bas, en raison du stuc, très bon marché, d'une part. Et d'autre part, grâce à une organisation familiale, leur permettant de prendre en charge un chantier, sans avoir besoin de faire appel à d'autres intervenants, si ce n'est que des fournisseurs de fer, de sable ou de gypse. Ils se démarquent donc des sculpteurs traditionnels qui très souvent s'associent à des confrères ou à d'autres corps de métiers comme les menuisiers ou les ébénistes. En effet, la sous-traitance est une pratique commune pour les sculpteurs. Par exemple, François Choye fait appel à des maîtres menuisiers au début du XVIII^e. Il signe, le 18 juin 1701, un contrat avec Claude Saint, maître menuisier de Besançon, pour que ce dernier exécute la menuiserie des retables de Moncey et de Foncine selon le dessin qui lui est fourni⁶⁹⁷. Cette pratique a donc pour conséquence la mobilisation sur un même chantier de plusieurs corps de métier et demande une bonne organisation afin de réaliser un travail en équipe. Or, cette multiplication des intervenants n'est pas sans risque et la collaboration conduit parfois à des litiges. C'est le cas à Pouilley-les-Vignes en 1706. François Choye rencontre des difficultés avec le menuisier Rousselet qui ne veut pas achever le travail et se retrouve contraint de marchander avec un autre intervenant. Très souvent les sculpteurs se tournent vers la sous-traitance par nécessité. Elle permet de couvrir des surcharges de travail et des

⁶⁹⁷ B. Legrand, *op. cit.*, p. 78.

délais très longs. On constate également que le bois était fréquemment peint ou doré et qu'il était rarement laissé nu ou nature. Les communautés finançaient donc l'intervention de peintres et de doreurs, opérant une fois le mobilier assemblé dans l'édifice. À Grand'Combe-Chateleu, les autels latéraux dessinés par Nicolas Nicole sont réalisés entre 1738 et 1741. On dénombre pas moins de trois intervenants : le sculpteur Garnier, les sœurs Germaine et Charlotte Galezot doreuses et un certain Masson chargé de la peinture imitant le marbre⁶⁹⁸. L'artiste préparait son support, les surfaces destinées à recevoir les peintures devaient être bien lisses, parfaitement sèches et revêtues au préalable d'une bonne couche de colle polie à la pierre ponce⁶⁹⁹, et appliquait les couleurs.

Le stuc utilisé par les Marca avait l'avantage d'imiter toutes une gamme de marbres et permettait de produire des œuvres polychromes. Ainsi, les Italiens se chargeaient de construire et de colorer les œuvres. Il est difficile d'affirmer que ces derniers aient utilisé ou non la dorure pour orner certaines parties des décors. Aujourd'hui, de nombreuses églises, dont le mobilier a été restauré, présentent des couleurs éclatantes et des dorures. Or, ces restaurations laissent planer quelques interrogations. Premièrement, dans les documents que nous possédons, il n'est jamais question de dorures mais plutôt de couleurs marbrées, de faux marbre ou d'imitation de marbre. De plus, à Gy, la dorure de la chaire à prêcher est assurée par la doreuse Reine Simon. Deuxièmement, d'un point de vue plus pragmatique, il paraît étrange que les stucateurs qui tiraient les prix vers le bas aient utilisé la dorure, pour embellir les retables. Cette dernière aurait fortement augmenté les coûts et apparaît comme une solution contradictoire. La seule information relative à d'éventuelles dorures et la mention du « S[ieu]r Marca doreur de profession » chargé de réaliser les retables de l'église de Fontain. Or, le marché n'évoque que des couleurs « qui imitent le marbre et la sculpture en blanc ». Les Marca et leur formule « clef en main » présentaient incontestablement une alternative à la tradition locale. La maîtrise du stuc leur permettait de couvrir différents aspects artistiques et de réduire, ainsi, les coûts et de proposer des tarifs très compétitifs. Une des solutions proposées par les Marca, illustrant le mieux cette capacité, est le remplacement de la traditionnelle toile peinte, placée au centre du retable, par un bas-relief en stuc. Cette substitution permet encore de réduire le nombre d'intervenants

⁶⁹⁸ Voir le dossier « IM25000069, Grand'Combe-Chateleu, église Saint-Joseph », en ligne sur le site de la Base Palissy

⁶⁹⁹ M.-A. Robbe, *Les retables de bois sculpté en Tarentaise aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Chambéry, 1939, p. 41.

puisque le peintre n'est plus nécessaire. Cependant, nous le verrons, toutes les paroisses ne feront pas appel à cette solution. D'autre part, la construction du tabernacle, traditionnellement en bois, est rarement confiée aux Marca. Les commanditaires font appel à un sculpteur. C'est le cas à Nozeroy, où les sœurs de l'Annonciade commandent, en 1728, un retable en stuc à « Marca l'italien » et un tabernacle de bois doré à Jean-Pierre Galezot sculpteur-architecte de Besançon⁷⁰⁰. Or, dans certaines églises, les stucateurs sont chargés de sa confection comme à Villers-Saint-Martin, vers 1737, autre preuve de cette capacité à multiplier les interventions et de se procurer de nombreux chantiers.

Cette stratégie est probablement un des facteurs à l'origine du succès des Piémontais en Haute-Saône. Dans le cas d'entrepreneurs chargés également des décorations, la solution, pour eux, était plus simple car ils ne devaient plus que se tourner vers un seul interlocuteur. En outre, quelle communauté n'aurait pas voulu profiter de leurs services afin de décorer leurs églises à moindre coût. D'autant plus qu'elles ne disposaient pas toujours des moyens nécessaires et la finition du retable pouvait être différée de plusieurs années. L'histoire du retable de Lasbordes illustre bien ce problème. Les marguilliers, en raison d'un manque d'argent, ont été contraints d'étaler les travaux de dorure entre 1691 et 1699⁷⁰¹. Les dépenses occasionnées par une commande sont parfois très lourdes et difficiles à assumer et à supporter par les communautés. On assiste donc à des rétractations, des annulations, des refus de paiement. Parfois, l'argent vient à manquer et il devient, alors, impossible de financer l'ensemble de la commande. Ces situations soulignent bien les difficultés que rencontraient les paroissiens et la position inconfortable, qui était la leur, quand était prononcée l'obligation de reconstruire ou meubler décemment un édifice de culte sous peine de fermeture. La comparaison entre les données relatives aux différents types de sculpture souligne combien les écarts pouvaient être grands. Ces inégalités expliquent, en partie, pourquoi de nombreuses paroisses comtoises et de l'Est ont fait appel aux Marca, et pourquoi les stucateurs, en général, ont rencontré un grand succès en Europe. Il est tout à fait concevable d'imaginer que la possibilité d'obtenir rapidement, et à bas prix, un bel ensemble décoratif, ne laissait pas les prêtres et les paroissiens indifférents, surtout après les terribles événements qui frappèrent la région au cours du siècle précédent. La commune de Bletterans en est un des premiers exemples. Le conseil de la ville profite « vers Septembre 1716 » de la

⁷⁰⁰ P. Brune, *op. cit.*, p. 179.

⁷⁰¹ J.-L. Bonnet, *op. cit.*, pp. 49 à 74.

présence d'un « [...] maître-sculpteur Italien spécialisé dans les travaux d'église [...] » qui travaille dans la région pour « [...] le faire venir pour y construire un Rétable [...] »⁷⁰². Peut-être, plus significative encore, est l'attitude en 1751, du curé de Vatan qui « en réponse aux paroissiens qui lui reprochaient d'avoir fait exécuter trois retables en stuc sans les consulter, explique qu'il a voulu saisir l'opportunité du passage dans la région d'une équipe de stucateurs »⁷⁰³.

Il existe bien une différence de prix et de délais entre les constructions en stuc et celles à base d'autres matériaux. L'avantage nous l'avons vu est en faveur du stuc. Il semble donc possible d'y voir une des facettes du succès des Marca. Or, il ne s'agit là, pas de l'unique explication et nous devons nuancer notre propos. En effet, si cela semble être vrai pour la Haute-Saône et les environs de Besançon, là où est concentrée l'essentielle de leur production, cette tendance ne se vérifie pas dans le Haut-Doubs et semble moins évidente dans le Jura, malgré plusieurs interventions des Valsesians. La proportion de retables en bois dans les régions montagneuses montre que les habitants étaient attachés à la tradition locale, symbolisée par les sculpteurs locaux, comme Augustin Fauconnet, lui-même capable de prendre en charge d'importantes commandes à des prix abordables. Dans un tel cas de figure, seul les temps de fabrication différaient et il est probable que les communautés aient été disposées à attendre, plutôt que de se tourner vers une technique nouvelle. Cependant, expliquer le peu de succès rencontré par les Marca, dans cette zone, par le seul attachement à la tradition semble trop réducteur.

⁷⁰² J. Milloux, *op. cit.*, p. 72.

⁷⁰³ J.-L. Langrognet, *op. cit.*, pp. 27 à 32.

Chapitre III : « De la commande à la réalisation »

III-1 Financement et choix de l'artiste, les étapes préliminaires à toute commande

L'édification d'un retable et la décoration d'un édifice comportent un certain nombre d'étapes récurrentes, de passages obligés, qui sont, en quelque sorte, le point de départ à tout type de production artistique. À l'aide de différentes sources, il est possible de reconstituer les démarches amenant à la construction. Les connaissances dont nous disposons proviennent d'autres cas d'études de familles d'artistes et des informations recueillies dans les Archives, très précieuses sources pour tout chercheur. Les documents retrouvés sont de nature variée. Il s'agit de marchés, de contrats, d'enregistrements de délibérations municipales, de quittances ou de recours en justice. Ils nous renseignent au sujet de tous les éléments qui jalonnent ce parcours « de la commande à la réalisation ». L'objectif de cette partie est d'aborder une autre facette de l'activité des stucateurs et par extension des artistes en général. En effet, nous traiterons ici de ce que nous pourrions appeler « l'aspect administratif ». À savoir, non pas les phases de construction mais bien ce qui se passe en amont. Nous tenterons de comprendre comment sont financées les commandes et de quelle façon, les commanditaires, obtiennent-ils l'argent nécessaire pour soutenir les dépenses. Nous aurons aussi l'occasion d'évoquer les différents cas de figure rencontrés au moment du choix de l'artiste. Il sera intéressant également de nous pencher sur la place et l'influence du clergé, des paroissiens, des seigneurs locaux voire des missionnaires dans la définition des commandes et le choix du mobilier. Nous ferons aussi un point sur les marchés et leur contenu à l'aide d'analyses des différents documents en notre possession. Finalement, nous parlerons des rapports entre le commanditaire et les artistes et notamment des déboires qu'ils peuvent rencontrer et des litiges qui en découlent.

III-1.1 Les modes de financement :

Lorsqu'une paroisse décide d'enrichir l'intérieur de son église, de réaliser des travaux ou lorsqu'elle est contrainte par une ordonnance de rapidement intervenir, en raison du mauvais état de l'édifice ou de l'absence d'un mobilier décent, inévitablement

se pose la question du financement. De telles interventions entraînent des problèmes évoqués par certains documents et illustrent bien les efforts importants consentis par les communautés⁷⁰⁴ afin de maintenir en bon état les lieux de culte. De quels moyens disposent-elles afin de réunir les fonds nécessaires ? Sont-elles capables d'assumer seules de tels investissements ? À quelle hauteur se situe la participation du seigneur local, si participation il y a ? Patricia Subirade, dans le chapitre dix⁷⁰⁵ de son étude sur les aspects religieux et artistiques de la région, souligne qu'une des conséquences de l'annexion de la Franche-Comté est le renouvellement des pratiques administratives. En effet, depuis le rattachement de la Province, l'Intendant intervient de façon prononcée dans les affaires des communautés, surtout à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Il est en lien avec ces dernières grâce au subdélégué, son intermédiaire. L'appareil administratif a pour conséquences des contrôles de plus en plus nombreux et toujours plus pointilleux. L'argent doit être dépensé de façon raisonnée et utile. De ce fait, les décorations jugées superflues sont refusées, les objets de culte ou le mobilier ne peuvent être remplacés si leur état est jugé bon. Dans cette mission l'Intendant est très souvent épaulé par un architecte expert⁷⁰⁶ dont le rôle peut être de « vérifier la nécessité et l'utilité des ouvrages demandés »⁷⁰⁷, de rédiger des devis pour des communautés ou de contrôler la qualité des ouvrages rendus et d'infliger des sanctions, comme la retenue d'argent⁷⁰⁸, si nécessaire. De plus, lorsqu'une communauté ne dispose pas des fonds indispensables, des interdictions de passer des marchés sont prononcées. En outre, la tutelle des communautés amène l'Intendant et son subdélégué à autoriser ou non la vente du quart de réserve pour le financement de travaux ou pour valider la commande d'un retable⁷⁰⁹. Les officiers de la maîtrise particulière des Eaux et des Forêts veillent scrupuleusement au respect de ces parcelles de bois. L'Ordonnance générale des eaux et des forêts de Colbert date de 1669. Il s'agit d'une des dispositions essentielles de la politique forestière de ce dernier et impose que toutes les communautés ecclésiastiques et laïques doivent délimiter le quart de leur bois, dans les meilleurs fonds afin d'être mis en réserve et croître en futaie. La coupe de ce quart de réserve ne pouvait être autorisée que par un arrêt du Conseil du Roi

⁷⁰⁴ « La naissance du retable paroissial est l'affaire de la communauté » M. Ménard, *op. cit.*, p. 117.

⁷⁰⁵ Chapitre 10 « La fabrique des retables comtois », in P. Subirade, *op. cit.*, pp. 660-721.

⁷⁰⁶ Rôle que des architectes comme Colombot, Beuque, Amoudru ont endossé.

⁷⁰⁷ P. Subirade, *op. cit.*, p. 718.

⁷⁰⁸ *Id.*, p. 720 « Le géomètre-architecte Guillaume Barrand constate ainsi à Belmont lors de sa visite de reconnaissance de 1764, que le retable et le tabernacle ne sont pas conformes aux plans et dessins, en conséquence de quoi il en diminue le prix de 245 livres et demande qu'ils soient refaits ».

⁷⁰⁹ Une telle requête est formulée en 1734 par les habitants d'Auxange dans le Jura, A.D.J 5 e 387/16.

dans les cas d'incendie ou de ruine notable des églises, portes, ponts, murs et autres lieux publics⁷¹⁰. Les communes, bien que propriétaires, n'en jouissent ainsi pas librement et ne sont pas à l'abri d'une sanction. En 1716, le grand maître de la maîtrise de Bourgogne, estimant que les habitants de Givry dégradent leur bois, intervient. Il inflige à la communauté une amende de 1000 livres et ordonne l'aménagement de la forêt, avec un plan⁷¹¹. Il ressort des comptes des paroisses ou des marchés que, dans de nombreux cas, le financement des travaux se fait avec l'argent obtenu grâce à ce quart de réserve. Cette vente est souvent la seule ressource d'une communauté et s'avère être une manne de revenus non négligeable. Les églises, souvent vétustes, devaient être reconstruites, réparées, et convenablement décorées sous peine d'interdiction. Voilà le dur verdict souvent rendu par l'archevêque ou son représentant suite à une visite. De nombreux exemples, comme celui du village de Fleury-lès-Faverney, peuvent être cités. Vers 1733, les habitants de cette commune

demandent qu'il plaise à S.M. leur permettre de couper le quart de leurs bois mis en réserve pour le prix en provenant être employé aux réparations urgentes qui sont à faire tant à l'église qu'au presbytère de leur paroisse⁷¹²

⁷¹⁰ Article VIII du titre de l'ordonnance générale des eaux et des forêts de Colbert, 1669
Comme le soulignait Jean-Louis Langrognet dans son mémoire de maîtrise intitulé :

L'exécution de cet arrêt et l'utilisation des fonds sont alors confiées à la Grande Maîtrise des eaux-et-forets dont dépend la communauté demandeuse.
Pour notre région, ce sera la Grande Maîtrise des eaux-et-forets du Duché et Comté de Bourgogne, Bresse et Basse Alsace, subdivisée en plusieurs maîtrises particulières [...].
Le Grand Maître, pour chaque opération souhaitée par une communauté, commet un architecte et le charge de dresser les plans et devis. [...] Sept maîtrises particulières recouvent la Franche-Comté : celles de Dole, Poligny, Salins, Besançon, Baume-les-Dames, Vesoul et Gray [...].

In J.-L. Langrognet, *L'œuvres des architectes de la Maîtrise particulière des eaux et forêts de Gray*, mémoire de maîtrise, Université de Besançon, 1979, pp.6-9

⁷¹¹ R. Hugues, « La forêt communale de Givry (Saône-et-Loire) : droits des habitants, droits des forains, d'après les procès du XVIII^e siècle », in *La forêt dans tous ses états : de la préhistoire à nos jours*, actes du colloque de l'Association interuniversitaire de l'Est, Dijon, 16-17 novembre 2001, réunis par Jean-Pierre Chabin et Robert Chapuis, pp. 241-242.

⁷¹² M. Antoine, *Le conseil royal des finances au XVIII^e siècle et le registre E 3659 des archives nationales*, Paris-Genève, 1973, p .13.

Le grand-vicaire de l'archevêque de Besançon les avait sommés « de prendre dans les six mois les mesures nécessaires à la restauration de l'édifice sous peine d'interdiction d'icelui ». En plein cœur du XVIII^e siècle, la commune de Fontain n'échappe pas non plus à cette lourde menace et doit réagir. Suite à une requête, le 21 Juin 1757, « [...] les habitants et communautés [...] obtinrent la permission de vendre une partie du quart de Réserve de leur bois pour le prix être employé à la Reconstruction entière de leur église [...] »⁷¹³. Or, ils se sont aperçus que les fonds dégagés, grâce à cette première vente, sont insuffisants et formulent une seconde demande. Le 17 Juin 1766, ils reçoivent l'autorisation de céder le restant du quart de réserve afin de financer « [...] en entier le prix de lad[ite] église et pour la décorer convenablement [...] ». Nous savons que 700 livres sont utilisées afin de financer les retables commandés au « Sieur Marca ». En 1740, le comte d'Henezel achète, pour la somme de 9148 livres, le quart de réserve des bois de la communauté de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur, afin d'approvisionner ses forges. Une partie de cette somme a permis aux habitants du lieu d'employer Jacques François Marca. Le sculpteur réalise trois retables et la décoration du sanctuaire en échange de 800 livres. Certains cas de figure montrent que lorsque la question leur est posée, les habitants donnent leur préférence à l'affranchissement de la mainmorte ou à la réduction des taxes plutôt qu'à un recours à la coupe du quart de réserve⁷¹⁴.

Est-ce que les paroissiens vivant humblement font des dons à l'église afin de payer une partie du mobilier⁷¹⁵ ? Les notables, dont l'activité a permis l'enrichissement, offrent-ils des retables, une chaire ou autre aux églises de leur village ? Quelle est la place du prêtre de la paroisse ? Exhorte-t-il simplement à la construction, allant dans le sens de ses supérieurs, ou bien finance-t-il parfois la construction d'un retable ou l'achat du mobilier ? En Savoie et Haute-Savoie, il a été prouvé que les deux cas de figure existent. Vers 1690, le curé de Peisey-Nancroix fait élever à ses frais le retable du Rosaire destiné à l'église de la Trinité. En 1767, à Montgirod, un nouveau retable est réalisé suite à une suggestion du curé qui trouvait l'actuel « fort ancien et trop petit »⁷¹⁶. Parfois, les prêtres offrent des tableaux afin d'embellir l'édifice⁷¹⁷. Quel rôle ont les confréries à cette époque ? Sont-elles à l'origine de la commande de retables secondaires dédiés à leurs

⁷¹³ A.D.D. B 17006

⁷¹⁴ Travaux d'A. Deridder

⁷¹⁵ Un cas de figure évoqué dans J. Salbert, *op. cit.*, p. 130.

⁷¹⁶ E. Charabidze, *op. cit.*, p. 108.

⁷¹⁷ *Id.*, p. 109.

saints patrons comme dans la région alpine⁷¹⁸ ? Les riches familles locales participent-elles également au financement de la construction malgré la vente du quart de réserve ? D'après l'article 21 de l'édit de 1695, les nobles ne sont-ils pas contraints de participer aux travaux de réfection ou de reconstruction de l'église au titre de gros décimateur de la paroisse⁷¹⁹ ? Généralement, la charge de l'entretien du chœur leur revient. Une telle intervention peut aussi être motivée par un devoir de piété, sincère ou factice, lié au rang social. N'est-ce pas le cas à Bézouotte où les habitants pressés, en 1764, de réparer leur église, font appel à la générosité du marquis de Bauffremont, leur seigneur, bénéficiaire des dîmes, pour financer une partie des travaux⁷²⁰ ? À Cîtey, en Haute-Saône, la reconstruction de l'église est soutenue en partie par le président d'Olivet malgré l'autorisation d'une coupe de bois autorisée en 1780. Son implication est très marquée puisqu'il remplace l'architecte Colombot, nommé par le grand maître des Eaux et Forêts en 1780, par le bisontin Charles Charmet⁷²¹. Il semble bien que ces familles portent un intérêt à ces questions. Sur leurs terres de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur et de Recologne, le comte d'Hennezel et le marquis de Camus signent les marchés. Dans le premier cas, le document officiel montre que le comte est chargé des trois paiements à l'artiste. Il « [...] recouvrira cette somme sur le prix de l'adjudication des bois du quart de réserve, comme lesd[its] habitants y consentent [...] »⁷²². Dans le second cas, à Recologne, la commande remonte à l'année 1747, c'est-à-dire un an après que la terre a été érigée en marquisat⁷²³. Doit-on y voir un rapport quelconque ? Aux côtés des seigneurs nobles, et peut-être des notables, les autorités royales dispensent-elles des sommes d'argent destinées à la construction et à l'ameublement des édifices de culte comme dans le diocèse du Mans⁷²⁴ ?

Une fois la solution de financement trouvée, il fallait choisir un artiste capable de répondre aux attentes et dont les prétentions n'étaient pas trop élevées.

⁷¹⁸ *Id.*, p. 114.

⁷¹⁹ « Un arrêt du conseil, de la fin du siècle précédent (avril 1695), attribuait, en effet, la réparation du chœur à celui qui était en possession de percevoir les dîmes de la paroisse, les paroissiens n'étant tenus qu'à entretenir la nef. », in A. de Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution*, Editions Flammarion (Ed. rev. et corr.), Paris, 1973

⁷²⁰ Informations tirées des travaux d'A. Deridder.

⁷²¹ Charles Charmet, architecte (1748 – après 1813) d'après R. Tournier, *Maisons et hôtels privés du XVIII^e siècle à Besançon*, Paris, 1970

⁷²² A.D.H.S. 2^e 5087.

⁷²³ M.-L. Sandret (dir.), *Revue Historique, Nobiliaire et biographique. Recueil de Mémoires et documents*, tome cinquième, Paris, 1869, p. 317.

⁷²⁴ À Couture, dans le diocèse du Mans, nous savons que Louis XIV et la reine-mère font un don de 550 écus à la paroisse d'après Michèle Ménard, *op. cit.*, p. 104-105.

III-1.2 Le choix de l'artiste

Des questions très intéressantes mais souvent aux réponses difficiles peuvent nous venir à l'esprit. En effet, nous sommes en droit de nous demander comment un commanditaire décide de conclure une affaire avec un artiste plutôt qu'un autre ? Est-ce l'artiste, alors sur un chantier dans la paroisse voisine, qui propose ses services aux communes environnantes ? Ou est-ce le représentant de la paroisse, qui, désireux d'embellir l'église du village, se tourne vers eux ? Les communautés ont certainement la possibilité d'admirer, dans les paroisses proches, des œuvres nouvelles, d'une part. Et d'autre part, les mérites de ces peintres ou sculpteurs peuvent être vantés et arriver jusqu'aux oreilles des possibles commanditaires. La rivalité entre les communes peut aussi entraîner jalousie et envie. Les familles nobles, qui parfois, nous l'avons vu, participent aux frais engagés, imposent-elles ou favorisent-elles un artiste ? Quelle est la démarche des Marca ? Se présentent-ils aux communautés ? Sont-ils contactés en raison de la solide réputation qu'ils ont ? Ont-ils un réseau leur permettant de s'octroyer des marchés ? Se sont-ils retrouvés en concurrence avec d'autres architectes ou sculpteurs ? Il semble que ce soit le cas à Mouthe, où Jacques François Marca a évincé Nicolas Nicoles, architecte de qualité, peut-être appuyé par l'entrepreneur Fifre, son compatriote. D'autre part, en 1764, Charles Marca, soutenu par l'entrepreneur Melchior Ferrot, est en concurrence avec l'architecte Colombot et propose aussi de nouveaux plans pour la reconstruction de l'église du village de Dompnel, dans le Doubs⁷²⁵.

À l'aide des archives qui ont été dépouillées, il nous a été possible de retracer le déroulement de certaines affaires conclues avec les Piémontais. Nous avons retrouvé quelques mentions qui évoquent les démarches des commanditaires. Plusieurs exemples montrent clairement que la communauté ou le curé de la paroisse profitent du passage ou de la présence des Piémontais afin de faire décorer leurs églises. Le premier exemple est celui de Bletterans dans le Jura. En effet, nous savons que la commune a contacté Jean Antoine Marca au début du XVIII^e siècle. Cette initiative a été inscrite dans le registre des délibérations communales :

Vers Septembre 1716 les Srs Ricard et Mangin eschevins ayant appris qu'un maître-sculpteur Italien spécialisé dans les travaux d'église y travaillait dans la région, ils

⁷²⁵ A.D.D. EAC 27 S 22 (1761-1790).

décidèrent le Conseil à le faire venir pour y construire un Rétable au-dessus du Grand Autel [...] ⁷²⁶

En 1751, le curé de Vatan (Jura), en réponse aux paroissiens qui lui reprochent d'avoir fait exécuter trois retables en stuc sans les consulter, explique qu'il a voulu saisir l'opportunité du passage dans la région d'une équipe de stucateurs ⁷²⁷. En 1774, à Gy, la chaire à prêcher était en mauvais état. En conséquence, la commune a « [...] écrit au S[ieur] Marcas Italien résident a besancon a l'effet de Se transposer en cette Ville pour en marchander une neuve [...] » ⁷²⁸. Les Marca ont peut-être soumissionné lors d'appels d'offre pour l'embellissement ou la construction d'édifices. N'est-ce pas la démarche de Jacques François Marca au moment de la construction de l'église Saint-Georges de Vesoul ⁷²⁹ ? À Besançon, dans le dernier quart du XVIII^e siècle, lorsque s'ouvre le grand chantier du théâtre de la ville, nous les retrouvons en concurrence avec d'autres gisseurs locaux comme l'indique une lettre de l'architecte Bertrand ⁷³⁰ : « J'avais eu l'honneur de vous faire part des soumissions de Vieille et Marca qui diminuaient la somme de 1200 livres de leur 1^{ère} estimation [...] ». Il ne faut pas oublier que les artistes peuvent se présenter spontanément dans l'espoir de signer un contrat. André Gilardi, dans son très précieux journal, le dit :

[...] nous sillonnâmes les routes à la recherche d'un travail [...] À Saint Gervais, le curé nous fait le meilleur accueil. [...] Comme le travail était insuffisant pour la campagne suivante, je suis parti en prospection en Tarentaise par Peisey [...] ⁷³¹

Un autre cas de figure est le choix des artistes par l'architecte adjudicataire des travaux, il s'agit là d'un cas très répandu. Le responsable du chantier, celui qui a obtenu l'ensemble de la commande, soit la construction et la décoration, peut « imposer » et choisir les artistes. Il suffit de compter le nombre de collaborations entre les Marca et des

⁷²⁶ J. Milloux J., *op. cit.*, p. 72.

⁷²⁷ J.-L. Langrognet, *op. cit.*, 1989-1990, p. 11.

⁷²⁸ A.D.H.S. C 104.

⁷²⁹ Information communiquée par Patrick Boisnard.

⁷³⁰ Extrait d'une lettre de l'architecte Bertrand datée du 5 Avril 1780 et conservée aux A.D.D. sous la cote 1C 2404.

⁷³¹ « Extraits du journal de GILARDI, artisan sculpteur de la Valsesia à la recherche d'un travail en Savoie-XIX^{ème} siècle », D'après la traduction en Français de l'Abbé J. Plassiard en 1979, consultable sur <http://www.ac-grenoble.fr/histoire/academie/savoisien/baroque/baroque3.pdf>, pp. 1-4.

architectes comme Galezot, Ferrot ou plus tard Bertrand et Colombot, pour nous en convaincre. Des habitudes naissent et les rapports de confiance permettent l'apparition de nombreux couples architectes-artistes. Claude-Antoine Colombot, dans une lettre du 19 Juillet 1805, explique au propriétaire du château de Ray-sur-Saône, au sujet de la voûte du boudoir, que « [...] Si les Joseph (ou les Josephie ?) n'osent pas l'entreprendre, qu'on le fasse faire par Marca [...] ». Il ajoute ensuite qu'il répond « [...] de sa solidité et de la résistance de sa base... Les courbes en bois nécessaires pour monter cette voute ne sont pas difficiles à tracer et un gypseur adroit peu avec un peu de tâtonnement les trouver facilement [...] »⁷³². À Villers-Saint-Martin, Melchior Ferrot, d'origine piémontaise, est l'adjudicataire du marché des retables de l'église en 1737. Il sous-traite les tableaux, puisque le peintre Adrien Richard réalise celui du retable principal en 1743⁷³³. De plus, l'ensemble des retables en « stuc », dont l'attribution aux Marca ne laisse aucun doute, est inscrit dans le devis de cet architecte-entrepreneur de la maîtrise de Baume-les-Dames. N'est-ce pas ce même architecte que nous retrouvons aux côtés de Charles Marca, alors en désaccord avec Colombot, au sujet du plan de l'église de Dompnel ?

Les italiens ont tissé des liens solides avec les familles les plus importantes de la région⁷³⁴. Ces rapports leur assurent de remporter de très nombreuses commandes. Le grand nombre d'églises décorées par les Marca se trouvant sur les terres d'un même seigneur confirme cette hypothèse. Parmi ces familles, nous pouvons citer celle des de Bauffremont ou des de Grammont. Rappelons que le marquis de Broissia fait venir Jean Antoine à Neublans puisqu'il désire un retable en stuc. Nous reviendrons sur ce point dans une partie consacrée aux rapports entre les Marca et « l'aristocratie locale ». L'action des missionnaires de Beaupré, favorisée par l'archevêque Pierre Antoine de Grammont, a-t-elle joué un rôle dans la diffusion de tel ou tel type de retable ? Ne trouve-t-on pas des retables en stuc dans les églises d'Angirey, de Saint-Broing, toutes situées sur des terres dont le patronage a été confié à ces derniers ? Cette hypothèse est envisageable, d'autant plus que nous connaissons leur influence dans le diocèse de Besançon, notamment à travers l'importation et le développement du culte du Sacré-Cœur en Franche-Comté⁷³⁵.

⁷³² Retranscription de l'archive Ray 394, archives du château de Ray-sur-Saône.

⁷³³ A.D.D. B 17 496.

⁷³⁴ Les de Bauffremont de Scey-sur-Saône, le président de Camus de Recologne, le duc de Randan, le comte d'Hennezel.

⁷³⁵ B. Groperrin, *L'influence française et le sentiment national français en Franche-Comté. De la Conquête à la Révolution (1674-1789)*, Paris, 1967, p.39.

III-2 Présentation et analyse d'un marché

Le dépouillement de nombreuses liasses dans les archives des différentes régions où ont travaillé les Marca a permis de retrouver quelques rares marchés. Passés devant un notaire, ces précieux documents, constitués de plusieurs feuillets, sont pour nous une manne importante d'informations. Que ce soit l'identité du commanditaire ou celle de l'artiste, les délais et les prix, tout y était reporté.

Olivier Geneste ne manque pas de rappeler dans son étude sur les Duhamel⁷³⁶ que : « [...] les marchés passés devant notaire n'étaient pas systématiques, les clients n'y avaient semble-t-il recours que lors d'une commande importante, engageant une somme d'argent importante ou lors d'une commande collective, financée par une communauté [...] »⁷³⁷. De plus, un grand nombre de ces accords officiels ont été perdus ou détruits. Ainsi, le nombre de documents retrouvés est infime face à la quantité d'œuvres réalisées par les Valsesians. La recherche systématique dans les fonds des notaires locaux ou des environs paraît être un moyen efficace afin de les retrouver. Cependant, il est possible que l'acte ait été signé devant le notaire d'une autre ville, en raison du choix des habitants ou de la volonté du seigneur local, et sans indications l'investigation devient compliquée et hasardeuse. En outre, les contrats pouvaient être signés sous seing privé, ce qui réduit presque à néant toute chance de les retrouver. Ce genre de situation est la même dans plusieurs autres régions et les chercheurs qui se sont intéressés avant nous à la question des retables en témoignent⁷³⁸. Néanmoins, nous pouvons nous réjouir d'en avoir retrouvé quelques un. D'autres, un jour peut-être, seront retrouvés et apporteront à leur tour de nouvelles précisions. Les marchés que nous possédons évoquent les différents types d'ouvrages proposés par les Marca. Plusieurs sont en relation avec des retables et des chaires à prêcher. Ils concernent les églises de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur (1742), de Scey-sur-Saône (1751), de Gy (1774) et de Pin l'Emagny (1776), toutes situées en Haute-Saône. Pour le Doubs, nous avons retrouvé le marché des retables de Recologne (1747) et celui de la décoration en stuc du plafond de l'hôtel Rossel (1773). Les lignes qui vont suivre ont pour but de présenter ces marchés et d'en expliquer les caractéristiques.

⁷³⁶ O. Geneste, *op. cit.*, 2002.

⁷³⁷ *Id.*, p. 48.

⁷³⁸ L. Bouyssou, *op. cit.*, p. 23.

III-2.1 Le marché, un document officiel

Tout d'abord, nous devons préciser qu'il s'agit d'un document officiel ayant une valeur juridique. En effet, il est passé devant notaire comme à Recologne « devant François Deleule de Marnay no[taire] Royal » ou à Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur « devant moy Jean françois Carret no^{re} Royal ». Parfois, il est rédigé et soumis à l'Intendant, comme, en 1776, à Pin l'Emagny, où, au bas du contrat, il est écrit : « [...] les présentes ne seront exécutées que sous le bon plaisir de Monseigneur l'Intendant⁷³⁹ et après qu'il les aura homologuées [...]»⁷⁴⁰ ». La communauté est souvent rassemblée sur la place publique et plusieurs personnes occupent le rôle de témoin. Ce document produit pour l'occasion engage les deux parties, le commanditaire, les échevins⁷⁴¹ ou les procureurs spéciaux dans le cas d'une communauté d'habitants, et l'artiste. À Recologne, en 1747, le témoin nommé était « [...] le S[ieu]r Pierre Démougeot dud[it] Recologne agissant tant en son nom que comme procureur spécial des habitants et co[mmun]auté dud[it] Recologne [...] ». À Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur, ils sont au nombre de deux : « [...] Martin Guillon, et Nicolas Huon Eschevins en Exercice [...] »

En cas de litige (retard, malfaçon, refus de paiement...), seuls ces marchés garantissent les droits du client ou de l'artiste, c'est pourquoi on y trouve, parfois, des clauses très précises. Il assure également aux sculpteurs le paiement des différentes traites qui lui sont dues, s'il respecte ses engagements. Pour cette raison, tous en reçoivent un exemplaire. Nous verrons que des litiges ayant opposés les Marca à des communautés, comme celles de Scey-sur-Saône et de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur, ont été réglés à partir des preuves que constituent les marchés.

Comment s'organisaient les Marca au moment de signer ces marchés ? D'après les exemples à notre disposition, il semblerait que dans les cas de commandes de mobilier, soit entre 1715 et 1775 environ, seul un sculpteur apposait sa signature au bas du document officiel, ce qui le présenterait comme la figure qui juridiquement est engagée et représente aussi ces collaborateurs. Nous savons, par exemple, que Jacques François et son fils ont travaillé ensemble. Or, sur les contrats que nous avons retrouvés, seul le père signait. Aucun des marchés, pourtant signés durant cette période de collaboration, ne

⁷³⁹À l'époque, il s'agit de l'Intendant Lacoré.

⁷⁴⁰A.D.H.S. C 104

⁷⁴¹Chaque année deux échevins sont élus dans les campagnes par l'assemblée générale de la communauté. Voir R. Fietier (dir.), *op. cit.*, p. 251-252.

portent la signature du fils. Il est très intéressant de souligner que dans sa récente thèse au sujet des sculpteurs alpins, Elise Charabidze a fait le constat suivant : « En revanche, seul(s) le ou les maîtres-sculpteurs signaient les prix-faits et par conséquent prenaient la responsabilité du bon déroulement du chantier »⁷⁴². De même, en cas de litige ou au moment des paiements, nous constatons que celui qui a apposé sa signature au bas du marché est l'unique personne concernée, sauf en cas d'absence et de remplacement par un proche. Cependant, le nombre de marchés retrouvés n'est peut-être pas suffisamment important pour pouvoir l'affirmer. Nous savons que le père et le fils collaborent, mais est-ce de façon systématique ? En août 1746, Antoine François est absent⁷⁴³. Est-il revenu l'année suivante, lorsque, au mois d'octobre, son père signe le marché de Recologne ?

Ce que nous pouvons affirmer, en revanche, c'est que le phénomène des « multi-signataires » est visible dès la fin du troisième quart du XVIII^e siècle. Dès cette date, toutes les transactions concernent les chantiers privés comme les hôtels ou alors les commandes publiques comme le théâtre de Besançon. Plusieurs « maîtres » sont présents, et ils ont tous le même statut, ce qui peut expliquer que tous signent. L'organisation est toujours la même, or l'atelier compte, désormais, plusieurs artistes qualifiés⁷⁴⁴.

III-2.2) Nature de la commande et prix :

Ces marchés nous informent au sujet de la nature de la commande et des choix fixés par le commanditaire ainsi que sur le prix convenu avec l'artiste lors des négociations. Selon les cas de figure, les informations portées sur les documents varient. Le contrat de l'autel à la romaine de Scey-sur-Saône est très succinct en comparaison de Recologne ou de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur. De plus, il semblerait que tout ne soit pas mentionné. Des accords tacites concernaient peut-être une partie de la commande (chaire à prêcher, bas-reliefs...) ? D'autres accords ont pu être passés après et seraient, aujourd'hui, perdus ou conservés ailleurs ? Cela est confirmé par la confrontation du mobilier encore *in situ* avec les marchés afférents. À Recologne, par exemple, ne sont évoqués que « trois retables en stuc »⁷⁴⁵ alors que l'église comprend

⁷⁴² E. Charabidze; *op. cit.*, p. 84.

⁷⁴³ A.D.H.S. 2^e346

⁷⁴⁴ Sur plusieurs documents, comme les comptes de l'Hôtel Lavernette ou ceux du château de Ray-sur-Saône, les signatures de Joseph Marie, de Jean Baptiste et de Charles se côtoient.

⁷⁴⁵ A.D.H.S. 2^e2528

également une chaire à prêcher, des décorations dans le chœur et une série de sept bas-reliefs. De plus, le prix demandé par l'artiste, 1000 livres, semble légèrement plus élevé que pour d'autres marchés de la même nature. Est-ce le fait d'une commande plus importante ou un simple hasard ? À Scey-sur-Saône, seul un « autel à la romaine » et un tabernacle sont évoqués. Or, deux retables latéraux ont été également réalisés par Jacques François Marca. Le marché, en complémentarité avec le dessin, a également une fonction de cahier des charges. Il est constitué d'après nos exemples d'une énumération des tâches soumises à l'artiste. Là encore, il y a des disparités d'un document à l'autre. Il n'existe pas vraiment de document type. Or, certains éléments sont, tout de même, récurrents. À Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur, trois articles, récapitulant la mission du sculpteur, se succèdent :

1° :

le s[ieu]r marca s'oblige de faire, et construire un retable en quatre colonnes et deux pillastres au maistre autel delad[ite] église dud[it] beaujeux »

2° :

« faire un autel a tombeau avec les deux crédences. rabaisé l'autel, et le mettre d'hauteur convenable abaissé au moins d'un pied »

3° :

« faire de chaque costé sur les crédences deux figures d hommes [...] et audessus de lad[ite] corniche il y sera fait et construit une image [...] Toutes les murailles pilliers et voutes du sanctuaire que du cœur seront piqués et dressés a la regle, et blanchie en stuc blanc [...] de constuire deux petits autels et retables [...] le tout de bon stuc et gy bien marbrée, poly et lustré [...] ⁷⁴⁶.

La typologie des constructions est également précisée dans le marché. À Recologne, le commanditaire souhaite « un autel a tombeau avec les deux crédences » pour le maître-autel et ajoute que « La table d'autel sera faite a tombeau au goust moderne [...] ». Il précise aussi les nuances à marquer entre l'autel principal et les autels mineurs : « [...] Les tables d'autel seront a tombeau d'un autre goust que le premier [...] ». Dans les cas de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur ou de Scey-sur-Saône, aucune variante n'est introduite pour les autels. Les retables sont aussi attentivement considérés. Il s'agit de la décoration majeure au sein du sanctuaire, car le maître-autel et son retable sont le point focal du regard des fidèles. Les communautés le

⁷⁴⁶ L'article III n'a pas été entièrement reporté ici. Il est disponible en annexe avec la transcription du marché, référence A.D.H.S. 2°5087 (P.J. n°2, volume III).

souhaitent beau, visible, majestueux et les modèles arrêtés sont reportés sur le papier : « construire un retable en quatre colonnes et deux pillastres », « le Retable du maître sera composé de quatre colonnes », « un autel à la romaine accompagnés de crédances ». Les retables latéraux reçoivent le même traitement. L'implication des commanditaires se retrouve également dans les précisions concernant les ordres « l'architecture du retable sera de l'ordre composé ». À Recologne, le retable du maître-autel devait être composé de « [...] quatre colonnes de l'ordre composite [...]. Quant aux deux autres retables ils seront fait chacun de deux colonnes avec doubles pieds d'estaux baze chapitiaux entablement de l'ordre corinthien [...] ». On explique également comment le couronnement doit être fait « [...] La gloire pour couronnement sera faite de deux consoles doubles [...] », « [...] le couronnement sera fait avec des consoles garnies de feuillages, avec un dais ovaile garny de rideau soutenu par deux anges [...] ». La décoration est définie en même temps que l'architecture. Les mentions varient et selon les cas, il est demandé à l'artiste d'agrémenter les ouvrages de : « palmes » « chute de fleurs », « rayons nuages teste et cherubins » et autres pots à feu ou à fleurs, guirlandes de fleurs.

L'iconographie aussi peut être mentionnée. À Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur, la gloire du retable principal est destinée à accueillir une : « une image et figure de l'assomption nostre dame accompagnée des six anges » alors que dans les niches des retables latéraux seront placées « [...] une figure de st gras a droite, et celle de st Roch a gauche en grand relief, et d'hauteur naturel [...] ». À Recologne, « les S[ain]ts de la paroisse » André et Barthélémy doivent prendre place sur le maître-autel alors que l'identité des saints des retables latéraux n'est pas donnée. De plus, même si nous ne rencontrons pas de mentions dans les contrats retrouvés nous savons que les curés demandent aux artistes de reproduire les images illustrant les missels. D'autres informations peuvent être ajoutées. C'est le cas de l'emplacement des constructions et des zones concernées par une éventuelle décoration. Au sujet des retables de Recologne, les indications sont les suivantes « [...] un pour le maître-autel, et les deux autres pour la croisée de la même Église [...] »⁷⁴⁷. Alors qu'à Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur, le retable est prié « [...] de constuire deux petits autels et retables contre le cœur dans les endroits ou sont dressés les autels de la Conception et de s[ain]t gras

⁷⁴⁷ A.D.H.S. 2°2528

[...] ». ⁷⁴⁸ Les couleurs et la finition sont également chères aux paroissiens, aux communautés religieuses ou autres clients, et font partie des informations compilées dans les contrats. Les couleurs sont souvent laissées au choix des habitants. Le stuc doit être « ciré », « poly et lustré », « bien marbré » ou « brillant ».

Cette analyse d'une partie du contenu des marchés prouve que rien n'est laissé au hasard. Les commanditaires avaient des envies et des idées précises et ne comptaient pas être dupés. Or, ces éléments ne suffisaient pas et un ou plusieurs dessins, dont il ne reste, bien souvent, plus aucune trace, les accompagnaient. À Recologne, il est précisé « [...] qu'outre les explications des ouvrages cy dessus, les desseins et plans seront exécutés par led[it] entrepreneur [...] ». Ils permettaient de définir les choix du commanditaire. Suite à notre présentation des marchés, nous aborderons la question de ces dessins.

En plus de la nature des travaux dans le marché, était définie toute une série de conditions, d'obligations et de clauses, destinées aussi bien au commanditaire qu'à l'artiste. Il s'agit de clairement définir les responsabilités et les devoirs des deux parties. Ainsi, ils se mettent d'accord sur le calendrier des travaux, ils fixent les modalités et les différentes fenêtres de paiements et s'entendent au sujet de la fourniture des matériaux et de la main d'œuvre. Nous constaterons qu'une fois encore, les marchés ne sont pas tous identiques et que les charges de chacun ne sont pas toujours les mêmes. De plus, certaines communautés semblent moins regardantes et évoquent ces éléments de façon succincte.

III-2.3) les dates de livraison des ouvrages :

Comment les dates de commencement et surtout de fin de travaux étaient-elles définies par les différentes parties ? Sur quelles bases le calendrier était-il établi ? À Orgelet, Jean Antoine Marca accepte, le 2 Mai 1717, une commande pour un retable, qui « [...] devra être achevé pour la Toussaint ⁷⁴⁹[...]. À Recologne « [...] led[it] François Marca a promis [...] de dans le jour de feste St Martin dhivers de l'an⁷⁵⁰, qui vient mil sept cent quarante huit, bien et dument faire et construire a dire d'experts et gens a ce

⁷⁴⁸ A.D.H.S. 2°5087

⁷⁴⁹ L. Laurent, *op. cit.*, pp. 111-112.

⁷⁵⁰ le 11 Novembre 1748.

connoissants, trois retables [...] »⁷⁵¹. En 1716, les marchés de Villevieux stipulaient la même chose⁷⁵². À Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur, où, l'église est sous le vocable de l'Assomption, on demande au Piémontais « [...] de rendre parfait le m[âit]re retable pour le quinze aout prochain et les deux petits retables citôt que la grande nef sera blanchie et en état [...] »⁷⁵³. Le maître-autel devait être prêt pour ce jour où l'on célébrait la mère du Sauveur. À Scey-sur-Saône, il accepte un marché pour un autel à la romaine qu'il doit « [...] rendre parfait pour le jour de fête s[ain]t Jean-Baptiste de l'année suivante [...] ». Les commanditaires ont-ils imposé au sculpteur de rendre « fait et parfait » les retables à des dates qui correspondent à une fête ? Dans d'autres régions, nous trouvons des exemples similaires, comme à Sornay, en Saône-et-Loire, où le marché de 1700 prévoyait le rendu de l'ouvrage « le jour de la resurrection nostre Seigneur prochain »⁷⁵⁴. Il semblerait que ces fêtes, qui rythmaient la vie des paroisses, soient, en effet, très souvent, prises comme date référence de la rendue des ouvrages. Jour de l'Assomption, jour de la Saint Jean ou encore de la Saint Martin d'hiver (très appréciée dans le diocèse de Besançon), Toussaint, les documents confirment cette tendance. Nous pouvons peut-être y voir la volonté de la part des communautés de célébrer ces moments si importants de la vie religieuse avec un mobilier digne ? Ces jours de fête étaient également l'occasion de réunir les paroissiens qui abandonnaient pour un temps leur labeur.

III-2.4 Les prix et les modalités de paiement

Le marché avait pour but de fixer la somme que le commanditaire allait déboursier en contrepartie de la réalisation du mobilier. Il s'agit là d'une information capitale que l'on retrouve systématiquement dans les marchés. Le prix dépend de la commande et des techniques utilisées. En parallèle, les modalités de paiement sont évoquées. Elles engagent le commanditaire à effectuer différents versements à l'artiste, selon les échéances définies. Il semblerait que la règle la plus commune et la plus courante, pour les sommes importantes, soit de diviser les paiements en plusieurs phases, parfois deux, dans d'autres cas trois voire plus. Une avance est donnée au début des travaux. Elle peut

⁷⁵¹ A.D.H.S. 2°2528.

⁷⁵² A.D.J. 5° 286-159.

⁷⁵³ A.D.H.S. 2°5087.

⁷⁵⁴ P. Subirade, *op. cit.*, 2005, p. 701.

être utilisée par l'artiste afin de se procurer les matériaux nécessaires. Puis une autre partie à la moitié de l'avancement du chantier et, finalement, le reste au rendu des ouvrages après un contrôle détaillé des travaux. Les documents relatifs aux constructions des Marca confirment cette organisation. Recologne n'échappe pas à cette règle et nous apprenons que :

[...] lesd[its] habitants de Recologne par le fait de leurd[it] procureur spécial ont promis de payer aud[it] françois marca entrepreneur dans les termes suivants scavoir deux cent livres lorsque led[it] entrepreneur commencera à travailler aux retables, trois cent livres lorsque lesd[it] ouvrages seront à moitié fait, et les cinq cent livres restants après l'entière construction desd retables et qu'ils auront été reconnus avoir été bien et dument faits. [...]⁷⁵⁵.

À Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur, le fonctionnement est le même à savoir « [...] deux cens livres en commencement de l'ouvrage, trois cens livres quand il sera a moitié fait et le restant qui est de trois cens livres le luy seront payés après rendue de l'ouvrage [...] »⁷⁵⁶. À Gy, pour la chaire à prêcher, il « [...] sera payé aud[it]. S[ieur] Marca La somme convenu avec Luy de Six Cen soixante et quinze Livres Scavoir trois cen soixante et quinze livres pour le tems que l'ouvrage sera ébauché sans les couleurs et les trois cens Livres restants a l'entière perfection [...] »⁷⁵⁷. Ce mode de fonctionnement, sur la base de l'avancement des travaux, semble le plus répandu. On peut multiplier les cas qui tendent ainsi à confirmer cette pratique. En Bretagne, à Bazougers, en 1702, la « La somme de 400 livres » promise pour un retable sera « payer audit sieur Langlois » de la façon suivante : « le tiers en commençant ledit ouvrage, un tiers trois mois après et l'autre tiers lorsque ledit autel sera entièrement fait et parfait »⁷⁵⁸. Dans d'autres cas, les paiements étaient fixés à une date précise, souvent le jour d'une fête particulière, et non plus selon l'avancée des travaux. À Pin : « [...] il sera payé par les habitants et communautés de Pin et l'Emagny pour le onze novembre fête de S[ain]t Martin prochaine la somme de deux cent cinquante livres [...] »⁷⁵⁹. La commune de Scy s'engageait à verser au sieur « [...] Marca la somme de deux cent livres savoir la moitié aud[it] jour feste s[ain]t Jean-Baptiste encore que l'autel fut fini auparavant et le reste à pareil jour de

⁷⁵⁵ A.D.H.S. 2°2528.

⁷⁵⁶ A.D.H.S. 2°5087.

⁷⁵⁷ A.D.H.S. 282 e supp 96

⁷⁵⁸ V.-L. Tapié, *op. cit.*, p. 335.

⁷⁵⁹ A.D.H.S. 104.

l'année suivante ainsi que le tout a été stipulé [...] ». Dans les deux cas, il s'agit de plus petites sommes, ce qui explique, probablement, les modalités de paiement légèrement différentes.

La façon dont un artiste est rétribué varie et peut parfois se présenter sous la forme d'une somme d'argent accompagnée de produits consommables et/ou de la prise en charge de ce dernier. Les habitants de Bulle et de Bannans ont versé à Augustin Fauconnet 930 livres et ont dépensé 570 livres pour les frais de nourriture, de blanchiment et de logement du sculpteur. Les paroissiens de Goux-les-Usiers se sont acquittés de « 600 livres et 200 émines de blé » en échange des travaux⁷⁶⁰. Jean Antoine Marca était hébergé par les habitants de Bletterans lorsqu'il construisait le retable de l'église. Parfois, un arrangement avec l'artiste pouvait aussi être un moyen de paiement. En 1746, Charlotte Cressand, la seconde épouse Jacques François Marca, se laissait convaincre de vendre ses propriétés « à vil prix » aux enfants du premier lit de son mari. Le seigneur de Bauffremont y consentit mais préleva, suivant l'usage, la valeur de la moitié des biens qui lui échappaient, soit une somme de cent cinquante livres sous la forme de travaux en stuc réalisés dans son château par Jacques François Marca et son fils Antoine Marca⁷⁶¹.

III-2.5 Matériaux, fournitures et main-d'œuvre

La question des matériaux souhaités par les commanditaires est également abordée dans ce type de document. Une fois encore, les informations apparaissent de façon inégale. Les commanditaires sont attentifs et vigilants et n'entendent pas laisser ces questions au hasard. Ils savent que l'utilisation de bons matériaux est un gage de sécurité et de solidité. Les ressources nécessaires à la construction peuvent être mentionnées comme à Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur : « [...] pierres brutes, pierres blanches, chaux, sables, gy, fer, couleurs, compositions et mastiques [...] ». Alors qu'à Recologne, le marché évoque de façon très vague « [...] la généralité de tous les matériaux [...] », ou à Pin l'Emagny. Les deux parties se mettent également d'accord sur la fourniture des matériaux. Parfois les commanditaires s'engagent à livrer les matériaux à pied d'œuvre, selon les directives de l'artiste. L'abbé Huot-Marchand explique que le

⁷⁶⁰ J. Gauthier, *op. cit.*, p. 56.

⁷⁶¹ A.D.H.S. 2° 346.

marché pour les retables d'Evillers contenait cette clause⁷⁶². Dans les cas de Recologne et de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur, les habitants devaient fournir les « perches » et les « boulis pour les pontonnages » afin d'« echafauder le chœur ». Mais, bien souvent, l'artiste réunit les matériaux comme l'indiquent les mentions suivantes: « Led[it] entrepreneur sera tenu et obligé de fournir la généralité de tous les matériaux », « le S[ieur] Marqua s'oblige de fournir tous matériaux nécessaires pour faire lesd[its] ouvrages ». À Pin, Charles Marca se charge de tout, même des « pontonnages ». D'autres éléments pratiques pouvaient être évoqués comme la fourniture de la main d'œuvre. Tout comme pour les matériaux, les réalités ne sont pas toujours identiques. Parfois la communauté se charge de trouver quelques employés, lorsqu'il s'agit de travaux simples comme évacuer le remblai, par exemple. Mais très souvent l'artiste organise lui-même son équipe : « [...] Led[it] entrepreneur sera tenu et obligé de fournir la généralité de tous les matériaux et peines d'ouvriers [...] ».

III-3 Le dessin

Le dessin avait plusieurs fonctions. Il permettait à l'artiste de montrer son art et de convaincre le commanditaire. En nous référant, une fois de plus, au journal de la famille Gilardi, nous en trouvons la confirmation. En effet, Andrea Gilardi déclare : « [...] À Saint Gervais, le curé nous fait le meilleur accueil. Nous lui avons tracé un dessin, d'où l'on pouvait bien se rendre compte de ce qu'on est capable de faire [...] »⁷⁶³. Il faisait office de « document officiel » au même titre que le marché. Il représentait le choix initial du commanditaire et pouvait ainsi être utilisé comme preuve en cas de litige. Ces dessins pouvaient, vraisemblablement, être signés par les deux parties de manière à éviter les contestations. Nous en avons un exemple, non pas pour un retable, mais pour le projet de la décoration du plafond de l'hôtel Rossel à Montbéliard, dont le dessin daté de 1773 a été conservé. Le dessin en question représente le plafond du salon et la décoration projetée. L'artiste devait produire une rosace au centre du plafond, des moulures et une frise de feuilles de laurier, ou d'immortelle, dont on aperçoit une esquisse. Le marché est

⁷⁶² « Les habitants devaient fournir et amener sur place les matériaux : sable, chaux, pierre, gypse », C. Huot-Marchand, *op. cit.*, p. 45.

⁷⁶³ « Extraits du journal de GILARDI, artisan sculpteur de la Valsesia à la recherche d'un travail en Savoie-XIX^e siècle », D'après la traduction en Français de l'Abbé J. Plassiard en 1979, consultable sur <http://www.ac-grenoble.fr/histoire/academie/savoisien/baroque/baroque3.pdf>, pp.1-4

rédigé en bas des croquis et en-dessous, est enregistré le paiement. En conséquence, on peut lire :

Lorsque le présent dessin d'ornement de la principale Salle de ma nouvelle Maison sera exactement et proprement exécuté en Gypse blanc et dans toutes ses parties je payerai aud. S[ieu]r Marca Gisseur cinq Louis pour le Tout y compris le Gissage [sic] de tout le plafond, l'Ouverture pour l'[sic] du Milieu et la Façon de l'avant pour qu'il a ajouté à l'une des Paroies. à Montbéliard ce 30 de Juin 1773. Rossel.

Je Soussigné déclare avoir reçu de M.Rossel (sic) cy-dessus les cent vingt livres qui y étaient stipulés ce (sic) Août 1773. Marca. Rossel

Le dessin est également un outil indispensable pour l'artiste : c'est en quelque sorte sa feuille de route. Dans les documents et les quelques marchés que nous avons retrouvés, la mention de « dessins » et/ou de « plans figurés » apparaît de façon presque systématique. En 1747, par exemple, la paroisse de Recologne commande à Jacques François Marca trois retables en stuc :

[...] Le tout conformément aux desseins et plans qui seront mis au net par led[it] entrepreneur sur la vérification du Sieur Jean Charles Colombot architecte demeurant à Besançon – Lesquels dessins et plans seront dressés tout au plus tard dans le courant de la présente année après quoi ils seront joints au présent marché pour que les parties si y conforment dont sera dressé acte par devant le no[tai]re souscrit, pour tous lesquels susd[it] trois retables à construire [...] ⁷⁶⁴.

Quelques années plus tard, en 1750, « François Marca maître sculpteur en gy et en tuffe promet et s'oblige [...] a élever dans le sanctuaire de lesglise dud[it] Scey un autel à la romaine [...] conformément au plan figuré qui a esté choisy signé et paraphé [...] » ⁷⁶⁵. Au début du XVIII^e siècle, Antoine Marca promettait aux Bernardines d'Orgelet « [...] de faire dans l'église [...] un retable de stuque conformément au dessin qu'il a choisi [...] ⁷⁶⁶ ». Le travail d'après un dessin est également mentionné dans les archives paroissiales de Bioglio : « [...] per la fattura dell'Incona di stucco alla Capella secondo il disegno £.10 [...] ». Cette pratique était très courante, et de nombreux autres

⁷⁶⁴ A.D.H.S. 2°2528.

⁷⁶⁵ A.D.H.S. G179.

⁷⁶⁶ L. Laurent, *op. cit.*, pp. 111-112.

exemples peuvent être cités. En 1664, par exemple, le sculpteur Julien Duhamel s'engage à faire un retable dans l'église Saint-Julien de Tulle « conformément au dessain qui a esté par luy crayonné »⁷⁶⁷. Les contrats sont explicites, le sculpteur doit réaliser ses oeuvres « conformément » aux dessins définis et choisis au préalable par le commanditaire.

Quelle était la démarche de l'artiste ? Les dessins proposés représentaient-ils le retable in situ ou s'agissait-il d'un retable type que l'artiste s'efforçait ensuite d'adapter aux lieux ? Question très intéressante à laquelle il est difficile de répondre en raison du peu d'éléments recueillis dans les archives⁷⁶⁸. Nous savons que les sculpteurs avaient des portefeuilles pleins de ces projets types qu'ils transportaient et proposaient ensuite aux commanditaires. V.-L. Tapié a retrouvé dans les inventaires après décès des sculpteurs Langlois et Houdault plusieurs mentions de ces dessins. Il cite notamment « un grand portefeuille avec plusieurs dessains » retrouvé dans l'inventaire de François Langlois⁷⁶⁹ en 1707 ou encore « un estuit de cuir bouilly dans lequel il y a des dessains » qui apparaît dans les papiers de succession de François II Houdault en 1694⁷⁷⁰. À la mort du sculpteur Jean Ligier, ses héritiers vendaient à Chambert les « outils, servant à la profession de leur feu père avec tous les livres d'architecture et sculpture, de mesme que les estampes qui ne se trouveront pas attachées ainsi que les dessins [...] »⁷⁷¹. En 1820, suite au décès du jeune Pierre Jean Baptiste Marca, le notaire inscrit à l'inventaire « Un carton avec des dessins⁷⁷² ». Les Marca possédaient-ils des recueils de gravures ? Probablement, mais rien ne permet actuellement, ni de l'affirmer, ni de le prouver. À partir de ces modèles basiques, des modifications pouvaient ensuite être réalisées, notamment pour les éléments décoratifs. Cette réutilisation systématique des dessins expliquerait, en partie, l'homogénéité de la production des Piémontais. En effet, la base était toujours la même, seuls les motifs décoratifs et la taille variaient. De plus, ces recueils de modèles étaient très certainement transmis de génération en génération, ce qui en assurait la pérennité. Les Marca proposaient probablement des modèles déjà prêts qu'ils adaptaient ensuite à l'édifice. De surcroît, ils étaient capables de proposer des formes similaires en France et en Italie à la même époque. Jacques François Marca proposait-il d'abord des modèles-

⁷⁶⁷ O. Geneste, *op. cit.*, p. 49.

⁷⁶⁸ V.-L. Tapié dans son étude sur les retables de Bretagne avait déjà fait ce constat.

Voir V.-L. Tapié, *op. cit.*, p. 325.

⁷⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁷⁰ *Ibidem.*

⁷⁷¹ A. Deridder, *op. cit.*, 1994-1995, p. 22.

⁷⁷² A.D.D. 3e6/16

types qui, après discussion avec les commanditaires et en fonction des modifications voulues, étaient redessinés ? Une chose est sûre, une concertation avait lieu entre les différentes parties et il incombait ensuite à l'artiste de proposer un projet : « desseins et plans qui seront mis au net par led[it] entrepreneur ». Le commanditaire, dans la plupart des cas, choisissait et se mettait d'accord avec l'artiste quant au type et au nombre de retables. Ceci avait une influence directe sur la somme à déboursier.

Comme nous allons le voir maintenant, d'autres situations existent. Le choix du modèle peut être confié à l'artiste ou à l'inverse, ses propositions sont rejetées et il doit exécuter un dessin imposé. La première situation se caractérise par une certaine autonomie laissée à l'artiste, choisissant et concevant le modèle. Jean Antoine bénéficie de cette liberté à Orgelet, où en 1716, il a « [...] promis de faire dans l'église [...] un retable de stuc conformé au dessin qu'il a choisi [...] »⁷⁷³. Le cas de la chaire à prêcher est très intéressant car il illustre une autre situation que l'on pourrait qualifier de contraire à la précédente. Il n'est, en effet, plus question d'indépendance pour le sculpteur puisqu'un modèle lui est imposé. L'enregistrement du marché explique clairement la façon dont le choix s'est opéré. Il est dit que l'on a

[...] écrit au S[ieu]r Marca Italien résident à Besançon a l'effet de se transposer en cette ville pour en marchander une neuve lequel cy présent ayant produit différens dessein il a été convenu avec Luy qu'on s'en tiendrois au croquis qui luy a été remis [...] ⁷⁷⁴.

Nous apprenons que les « différens dessein » proposés par ce dernier ont été refusés et qu'il s'est vu imposer un modèle. S'agissait-il d'une gravure, d'une œuvre projetée par un architecte ou un autre artiste ? Nous sommes assurés de l'existence de ces dessins puisqu'ils sont clairement mentionnés dans des marchés. Malheureusement, ces projets qui pour nous seraient des documents très intéressants, fournissant nombres d'informations, ne nous sont pas parvenus. Cette perte vient sans doute du fait que, d'une part, les artistes ne conservaient pas toujours leurs projets et d'autre part, au fil du temps et des successions les documents ont été dispersés, détruits, perdus.

Comment se présentaient les dessins ? Avait-on un modèle unique ou double comme bien souvent, afin de proposer deux projets que l'on peut embrasser d'un coup

⁷⁷³ L. Laurent, *op. cit.*, pp. 111-112.

⁷⁷⁴ A.D.H.S. 282 e supp 96.

d'œil ? La polychromie, les faux marbres apparaissaient-ils ? Ces dessins se présentaient-ils comme ceux des architectes ? Ou doit-on attendre des Marca des dessins de moins bonne facture traçant seulement les grandes lignes ? Étant eux-mêmes capables de proposer leurs services en tant qu'architectes, ils avaient certainement une bonne maîtrise du dessin et du tracé. Avec ces dessins, ce sont probablement des mines d'informations qui ont disparu pour le chercheur, laissant ces interrogations sans réponse.

III-4 La définition de la commande

Que proposent les Marca aux commanditaires ? Par quels moyens présentent-ils leurs projets ? Comprendre ce processus permettrait en outre de mettre en lumière la façon de travailler des Piémontais. Pour ce faire, nous allons nous appuyer sur des documents les concernant directement et notamment des marchés. Nous avons la chance d'en avoir retrouvé un petit nombre. Nous allons aussi nous baser sur des études réalisés sur des sculpteurs des XVII^e et XVIII^e siècles afin de comparer, de confronter voire même de rapprocher les méthodes de chacun. Avant toute commande ou construction, le commanditaire choisit le nombre de retables et se met d'accord avec l'artiste sur le modèle et les décorations. Ces choix ont une influence directe sur le prix et permettent de définir la somme à déboursier comme nous l'avons vu dans la partie concernant les marchés. Une rencontre entre les deux parties a lieu. C'est lors de cet entretien que le commanditaire arrête son choix sur les modèles souhaités et que les clauses du contrat étaient définies : sur la base de quels documents les parties procédaient-elles ? Nous allons voir qu'il existe plusieurs cas de figure montrant que, très souvent, le dessin occupe une place essentielle dans les transactions. Il peut être le fruit d'une réflexion commune entre l'artiste et le commanditaire, voire un architecte. Dans d'autres cas, nous verrons qu'un modèle était imposé au sculpteur, une fois de plus, par le commanditaire ou par l'architecte désigné. Alors qu'un troisième cas, peut-être plus rare, montre qu'on laisse à l'artiste le choix du modèle.

Dans certain cas, le client veut un retable identique à celui qu'il a pu voir dans une autre église. Nous pensons, par exemple, au retable d'Evillers (ill.54) que la commune commande, en 1756 à François Marca, sans oublier de préciser qu'elle veut un « autel

comme celui de Motte »⁷⁷⁵. Il est certain que « Motte », dans ce cas, désigne la commune de Mouthe, où Jacques François a réalisé trois retables, cinq ans auparavant, et dont les modèles sont très proches (ill.52). Comment les habitants d'Evillers ont-ils eu cette idée ? Est-ce le curé du village ou un habitant qui a pu admirer l'œuvre sur place et souhaiter un retable identique ? Les Jésuites de Dole, que certains documents désignent comme « Jésuites de Motte », ont-ils eu un rôle dans la diffusion du modèle, sachant que cette commune faisait partie de leurs terres ? À Fretigney-et-Velloreille (ill.53), la datation est plus tardive. En effet, les travaux destinés à l'église remontent à l'année 1751 et sont placés sous la responsabilité de Jean-Joseph Galezot. Les retables ont probablement été réalisés quelques temps après, soit au milieu des années 50 du XVIII^e siècle. Or, malgré l'époque plus tardive, le modèle imposé pour les retables est celui de l'église de Boul (ill.49), réalisé trente ans auparavant. En effet, Galezot dans son devis précise que :

le grand retable du maître autel et ceux des petites chapelles de croisée seront faits en stucque suivant les desseins et même façon que ceux du village de Boul (Boult) en son église paroissiale, le tabernacle doré sera fait encore de la meme façon que celui de Boul⁷⁷⁶

De plus, le procès-verbal du rendu des ouvrages signale que l'entrepreneur « a fait le retable en stucque ou marbre artificiel en bonne construction et architecture, bien proportionnée en hauteur et largeur ». Il lui sera pardonné de ne pas s'être totalement conformé au devis – un dessin d'élévation ne lui ayant pas été fourni – mais on déduira cependant le prix de deux colonnes et de deux figures qui manquaient⁷⁷⁷. D'après ce document, le retable du maître-autel de Fretigney-et-Velloreille devrait présenter une « anomalie » par rapport au modèle d'origine, puisque deux colonnes et deux statues manquent. Or, la comparaison des deux ensemble, encore conservés in situ, ne semblent pas aller entièrement, dans le sens du document. En effet, les deux retables présentent une structure similaire à six colonnes, deux colonnes centrales et quatre colonnes rythmant les ailes. En ce qui concerne les deux statues manquantes, doit-on y voir les deux angelots, portant les drapeaux, un bouclier et des palmes, en amortissement de chacune des ailes ? On note, en effet, la présence de ces derniers à Boul alors qu'ils ne figurent pas à

⁷⁷⁵ C. Huot-Marchant, *op. cit.*, p. 45.

⁷⁷⁶ J.-L. Langrognet, *op. cit.*, p. 45.

⁷⁷⁷ *Ibidem.*

Fretigney-et-Velloreille. Nous pouvons peut-être expliquer cette discordance entre le document et le retable, tel que nous le voyons, par une intervention du sculpteur, qui ajouta les colonnes manquantes et les figures, peut-être les saints dans les niches, afin d'imiter de façon parfaite le modèle imposé par le marché. Un autre problème se pose, il concerne les retables latéraux des deux édifices. En effet, d'après le devis, le modèle devait être, encore une fois, celui de l'église de Boulton (ill.49). Or, nous constatons que les retables mineurs ne sont pas les mêmes d'une église à l'autre. Ceux de Fretigney-et-Velloreille reprennent un modèle que les Marca proposent dès les années 1720-1730 et qui est encore utilisé au moment des travaux. Ce modèle propose non pas quatre colonnes mais deux, ce qui pourrait expliquer les deux colonnes signalées absentes. Cependant, en comptant les deux retables latéraux, ce sont quatre colonnes et non plus deux qui manquent.

Parfois, plus simplement, on ordonne à l'artiste de dupliquer un retable et de modifier quelques détails décoratifs et les couleurs. À Valle Mosso, c'est ce que l'on demande à Giovanni Battista Marca. Il doit « [...] ériger à la perfection un autel dans la chapelle [...] dans la forme et de façon de celui déjà presque terminé dans la chapelle du Sig. Gian M.ria, mais en le variant comme il a été convenu sans le nouveau dessin [...] »⁷⁷⁸. Les commanditaires importants, comme les de Bauffremont et les de Grammont, ainsi que les ordres religieux, ont peut-être aussi demandé aux Marca de reproduire le même modèle dans la plupart des églises se trouvant sur leurs terres. Cette hypothèse est alimentée par la très forte parenté entre les ouvrages dans de nombreuses paroisses voisines, ce qui nous mène à penser, effectivement, à un réemploi systématique des mêmes dessins. Cette diffusion de modèles, toujours identiques, ne s'explique pas uniquement par une volonté d'homogénéité de la part des commanditaires, qui, d'ailleurs, n'est qu'une hypothèse tirée des observations faites dans les nombreux édifices comtois. En effet, nous pouvons très bien imaginer que les Marca bénéficient d'une certaine autonomie et liberté d'action. Ils sont ainsi libres de reproduire à souhait des formes et des constructions qui plaisent et qui font leur renommée. Tout ceci s'applique également aux chaires à prêcher et aux éléments décoratifs puisque dans de nombreux cas nous

⁷⁷⁸ « d'alzare un altare a perfezione nella cappella...nella forma e modo del già quasi terminato nella Cappella del Sig. Gian M.ria, variandoli però come si è inteso senza il nuovo disegno qualche membro e masto di colori ne' marmi per distinguere dal sod.º », in D. Lebole, *La scultura : arte sacra nella diocesi di Biella*, Biella, 2007, pp.212-213

retrouvons des similitudes entre les églises sauf dans le cas de la chaire à prêcher de Gy, car les commanditaires veulent un modèle différent de ceux proposés alors par les Marca, et imposent au sculpteur le leur.

III-5 Litiges et procès

Dans cette partie dévolue à ce que nous avons qualifié « d'aspect administratif » de l'activité des Marca, il semblait légitime, après avoir parlé des financements, des commanditaires ou des marchés, d'évoquer une facette un peu plus négative de ces rapports entre le client et l'artiste, au travers des litiges et des procès. Sans originalité aucune, notre propos se base, encore une fois, sur des documents issus des archives ou des travaux de nos prédécesseurs. La carrière d'un sculpteur ou la période d'activité d'un atelier sont jalonnées de recours en justice très souvent motivés par le refus des commanditaires de s'acquitter des sommes dues aux artistes. Les raisons prétextées, afin de ne pas payer, sont très variées et certains cas de figure montrent que toutes les excuses sont bonnes afin de tenter d'économiser plusieurs centaines de livres. Parfois, un trésorier malhonnête peut provoquer des problèmes, parfois une mauvaise gestion du budget est à l'origine de la discorde. Les Marca n'échappent pas à ces aléas et à plusieurs reprises, ils se tournent vers la justice afin de recevoir les paiements qu'ils leurs avaient été promis. Plusieurs documents retrouvés dans les archives des communes et des paroisses témoignent de ces conflits. Il s'agit de plaintes adressées soit à l'Intendant⁷⁷⁹, soit au Lieutenant général d'un bailliage, et dans notre cas, il s'agit de celui de Gray. L'intervention de l'Intendant ou de son subdélégué se généralise dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ces querelles purement administratives pouvaient prendre beaucoup de temps et n'être définitivement réglées qu'après de longues voire de très longues périodes. Nous verrons avec les exemples que les procédures pouvaient s'étendre sur cinq ou dix ans. Les Marca des différentes générations successives se sont retrouvés confrontés à de telles situations. Qu'il s'agisse de Jean Antoine dans le Jura, de son fils en Haute-Saône ou encore de Joseph Marie dans le Doubs, tous vont rencontrer de « mauvais payeurs ».

⁷⁷⁹ À cette époque il s'agit de Jean Louis Moreau de Nassigny (1715 – 1785), chevalier, seigneur de Beaumont. Il fut successivement conseiller au Parlement, maître des Requêtes (1740), président du grand Conseil (1746), intendant du Poitou (1747) mais aussi de Flandre (1754). D'après J.-C. Waquet, *Les grand maîtres des eaux et forêts de France : de 1689 à la Révolution. Suivi d'un dictionnaire des grands maîtres*, Genève-Paris, 1978, p.192

III-5.1 Bletterans 1717 – 1724 (?)

Le premier exemple que nous allons évoquer date du premier quart du XVIII^e siècle. Il concerne Jean Antoine Marca qui avait rencontré certaines difficultés à être payé pour le retable réalisé à Bletterans. D'après J. Milloux et son histoire de la commune de Bletterans, l'Italien avait été sollicité pour la construction d'un retable en 1716. Un an après, en 1717, suite à l'achèvement du retable, le sculpteur était en droit de réclamer l'argent que lui devait la communauté. Or, nous apprenons qu' :

au jour convenu pour ce paiement il a trouvé un archer avec un commissaire aux ordres [...] qui étaient à la recherche du Sr Boyer échevin collecteur de l'an dernier, lequel n'avait fait aucun versement des deniers dont il avait la charge parce qu'il les avait dissipés et mis dans ses propres affaires ainsi que ceux de la ville. Le Sr Boyer fut emmené en prison à Lons-le-Saunier [...] et le Sr Marca dut se contenter de quelques avances à luy faites par le Sr Ricard au nom de la ville⁷⁸⁰.

Or, l'affaire n'allait pas s'arrêter là, puisque le sculpteur est revenu l'année suivante et « le 5^e d'Octobre 1718 le Sr Maire a dit que Maître Marca [...] est venu avertir qu'on luy tienne prête la somme de deux cents livres qui luy sont rendues sur ledit ouvrage sinon qu'il sera obligé de rester aux frais de la ville jusqu'à la fin du paiement [...] ». Les comptes n'ayant pas été soldés l'année précédente, Antoine Marca retourne à Bletterans et une saisie est faite « sur le sieur Regnaud membre du conseil pour ce que la ville redoit à Maître Antoine Marca pour le retable »⁷⁸¹. Cependant, l'affaire ne semble pas encore réglée en 1724⁷⁸², puisqu'un document, conservé aux Archives de Varallo, prouve que Jean Antoine charge l'architecte Antonio Gabbio de récupérer pour lui 120 livres encore manquantes.

Son fils, Jacques François Marca a connu, lui aussi, ce type de problèmes. D'après les documents retrouvés nous savons qu'il a fait appel à la justice dans deux affaires. La première l'oppose aux habitants de la commune de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur et la seconde, à ceux de Scey-sur-Saône, commune où il réside. Les aléas et les

⁷⁸⁰ J. Milloux, *op. cit.*, p. 72.

⁷⁸¹ *Ibidem*.

⁷⁸² Informations transmises par les frères Sitzia

hasards de la conservation ont fait que, pour ces deux cas, nous soient parvenus également les marchés que nous avons vus précédemment. En conséquence, l'histoire du mobilier de ces deux communes est bien documentée.

III-5.2 Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur

Le conflit qui oppose Jacques François Marca aux habitants de la commune de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur illustre bien toute l'importance des marchés signés. En effet en 1752, soit dix ans après le rendu des travaux, le sculpteur n'avait pas encore été payé. Il s'adresse donc au Lieutenant général du bailliage de Gray afin de faire respecter le marché « [...] passé pardevant le notaire Carret [...]. Nous apprenons que « [...] lesd[it] Ha[bit]ans refusent de luy payer [...] » la somme due[...] ». Cependant :

[...] ne pouvant les contraindre à le faire attendu que led[it] marchez se trouve aujourd'huy égaré et perdu et que led[it] no[tai]re Carret refuse de luy en délivrer une expéditions c'est pourquoi il recourt a ce quil vous plaise Monsieur ordonner aud[it] notaire Carret de moyennant salaire compétant délivrer au Supliant une expédition en bonne forme dud[it] marchef [...]

Le 13 avril 1753, le Lieutenant général du baillage de Gray ordonnait au « [...] notaire Carret de moyennant sallaire compétant délivrer aux suppliants une expédition en forme du marchef [...] ». Malheureusement, nous n'avons pas le reste des documents, mais il est fort probable que l'artiste ait été payé quelques années après, une fois le double du marché expédié. Nous comprenons avec cet exemple combien pouvaient être longues ces affaires. Plus de dix ans se sont écoulés alors que le différent n'est pas encore réglé.

III-5-3 Scey-sur-Saône 1750-1754

Le Piémontais signait en 1750 un marché avec les habitants de Scey. Les clauses stipulaient que l'artiste serait rétribué « [...] moyennant la somme de deux cent livres qui luy seroient payées scavoir la moitié au dit jour de fête s[aint]t Jean Baptiste sois que

l'ouvrage sois achevé auparavant, et l'autre moitié a pareil jour de l'année 1752 ». Or, en, 1753 :

[...] quoyque cet ouvrage ait été finit auparavant le terme porté dans led[it] marché, et que les termes fixés pour le payement de lad[ite] Somme soient expirés, le supliant n'en a pas été payé c'est pourquoi il recourt. à ce qu'il nous plaise monseigneur homologant au Besoin seroit lesusd[it]marché aux ha[bit]ants dud[it] Scey Sur Saône de faire un rôle de répartition dans huitaine par leurs commis actuels de lad[ite] somme de deux cent livres pour iceluy remis aux echevins aussy actuels, être par eux levé ladite somme payée au supliant dans le delay qui sera par nous réglé, a peine contre les commis et echevins qui seront en demeure d'y satisfaire d'y être être contraint en leur propre et privé noms de tous frais et depens sera justice [...]

L'année suivante, le litige est réglé, la somme est versée à l'épouse de l'artiste qui déclare au bas du document : « [...] je soussigné confesse avoir reçu la somme de deux cent livres cy repetés, par les mains du S[ieu]r Henriot notre curé dont je le-quitte et tout autre à Scey ce 30-9bre 1754. Cressant marca ». Quatre ans après le rendu des ouvrages, le conflit est réglé et le sculpteur enfin payé. Il s'agit là du seul exemple où Jacques François ne signe pas le document. Il était peut-être occupé ailleurs et a chargé sa femme de régler l'affaire.

III-5.4 L'affaire Du Cheylard

Joseph Marie Marca, surtout actif à partir du dernier quart du XVIII^e siècle, a connu lui aussi de tels déboires. Une créance de ce dernier sur un particulier, datée de 1826, est conservée dans les liasses du notaire Lemoine⁷⁸³. Elle indique qu'à cette date, monsieur Du Cheylard devait encore aux héritiers de l'entrepreneur :

[...] seize cent trente sept livres trois sols trois deniers restant d'une plus forte somme portée en quatre mémoires détaillés [...] au paiement de laquelle somme led[it] S[ieu]r du Cheylard avait été condamné par jugement du juge de paix du trente un aout mil sept cent quatre vingt douze, en vertu du marché du trois mars dix sept cent quatre vingt huit, fait entre M[onsieu]r Du Cheylard, le S[ieu]r Bertrand son architecte et led[it] S[ieu]r Marca [...]⁷⁸⁴

⁷⁸³ A.D.D. 3^e6/24.

⁷⁸⁴ A.D.D. 3^e6/24.

À ces 1637 livres venaient s'ajouter [...] quatre cent quarante sept livres seize sols pour les intérêts à quatre pour cent sans retenue dudit capital depuis le trente un aout mil sept cent quatre vingt douze jusqu'au jour de la liquidation [...] »⁷⁸⁵. Ce qui porte la somme à un total de 2084 livres 16 sols et 3 deniers.

Les quatre litiges que nous venons de voir couvrent l'entière période d'activité des Marca et concernent ainsi les différentes générations qui se sont succédées en Franche-Comté. Nous avons vu que les procédures étaient longues et compliquées. Il est intéressant de souligner le fait que dans tous les cas, le marché, signé au préalable, a été utilisé comme preuve indiscutable de l'accord passé entre l'artiste et le commanditaire. D'autres documents témoignant de litiges ou de procès existent peut-être. Nous ne savons pas, par exemple, si les Marca ont parfois été inquiétés pour ne pas avoir respecté les consignes d'un marché.

Conclusion partielle

Nous venons donc d'aborder les pratiques et le comportement de la famille Marca ainsi que le stuc, un matériau dont l'utilisation est sa spécialité. Le but de cette partie était de pénétrer au cœur de cette dynastie et de montrer les spécificités de son organisation. Nous avons mis en avant plusieurs caractères significatifs, que l'on retrouve de la génération active au XVII^e siècle à celle installée à Besançon, entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle. Ainsi, nous avons évoqué cette capacité à se déplacer et à quitter durablement voire définitivement sa patrie, afin de trouver du travail. Plusieurs cartes nous ont permis de démontrer que l'activité des Marca s'est déroulée dans deux foyers principaux. Le premier est tout proche de leur village natal dans le Piémont et le second dans l'actuel Haute-Saône. L'installation de Jacques François à Scey-sur-Saône, après le passage de son père dans le Jura, est décisive et donne la possibilité aux Italiens de s'implanter durablement et de rayonner dans les zones limitrophes dont la Bourgogne et la Haute-Marne. Il est ensuite imité par d'autres membres de cette dynastie, qui préfère cependant Besançon.

⁷⁸⁵ A.D.D. 3^e6/24

Le second point essentiel est l'importance du cercle familial et les règles précises qui régissent cette dynastie italienne. Un tel comportement leur permet pendant de nombreuses décennies de mettre en place des équipes de stucateurs, dont le nombre de membres varie, capables de répondre à une forte demande notamment dans une région, qui rappelons-le, est en pleine reconstruction. Ils se transmettent un savoir-faire et des méthodes de travail qui finalement n'évoluent pas ou très peu. Nous avons souligné le recours à une recette de stuc toujours identique ou encore à une répétition du système d'organisation des équipes de travail. Nous verrons également que les formes et les décors des retables sont très proches et quelques exemples nous montrent par exemple que Charles Marca pouvait intervenir sur un retable que son oncle avait construit et certainement pas eu le temps de mettre en couleur. C'est le cas à Pin-l'Emagny en 1776. Les pièces d'archives des chantiers menés par les Marca de Besançon ont permis de retrouver plusieurs signatures côte à côte. Elles prouvent bien cette collaboration familiale. En outre, le lien qui unit les Marca ne s'efface jamais, malgré la distance, et le contact entre ceux restés en Italie et ceux qui ont quitté la Valsesia a été prouvé. Les frères de Jacques François sont présents le jour de son mariage, Joseph Antoine travaille dans la même région que Jacques François qui envoie fréquemment de l'argent en Italie. Jean Baptiste II travaille à Besançon et repart en Italie, mais confie son fils à son frère Joseph Marie. Ce jeune apprenti est d'ailleurs accompagné d'un cousin, Jean-Pierre Janny.

Les Marca se sont adaptés facilement à l'organisation mise en place par la monarchie et ont été en mesure de travailler avec les architectes locaux dont Jean-Pierre Galezot ou Jean-Charles Colombot et plus tard Claude-Joseph-Alexandre Bertrand ou encore Claude-Antoine Colombot, fils du premier. On observe malgré ce contrôle une autonomie certaine et les Marca développent un style qui leur est propre et peuplent l'Est de la France d'œuvres en stuc. Ce point sera abordé dans la partie suivante. Il a été possible également de démontrer que la dernière génération des Marca, dont l'activité est quelque peu différente, s'est parfaitement intégrée à la scène artistique bisontine. Joseph Marie, Charles et très probablement Jean Baptiste II Marca sont inscrits en tant que maîtres dans la corporation des couvreurs. Cette attitude fait partie d'une stratégie destinée à leur donner la possibilité d'exercer de façon autonome et d'affronter la concurrence tout en conservant leur organisation familiale à la base de leur *modus operandi*. Or, cela ne les empêche en rien de s'associer et de nouer des amitiés avec des familles bisontines, dont les Paget.

Dans notre panorama, nous avons essayé de comprendre quel était le lien entre les Marca et les commanditaires. Nous possédons peu d'informations et finalement, nous avons pu avancer quelques hypothèses uniquement pour les rapports avec les familles les plus riches dont les de Bauffremont. Nous n'avons aucun témoignage des communautés religieuses, ni même des habitants des paroisses rurales. Il aurait été intéressant de connaître leur point de vue. Or, il ne semble rien en subsister et les seuls témoignages datent du XIX^e siècle. Citons par exemple, le curé Fetel qui a rédigé une note sur son église en 1835 à la fin d'un registre paroissial. Il entreprend la restauration de l'église de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles. Il indique alors que les « [...] ornements intérieurs si riches et si brillants de la coupole et des trois autels furent faits en 1727 par les Marca de Besançon, les fameux peintres de race italienne [...] »⁷⁸⁶. Il semblerait que dans la première moitié du XIX^e siècle, alors que s'éteignent les derniers Marca installés à Besançon, les stucateurs aient encore une bonne réputation. Ce constat tranche avec les commentaires de la fin du siècle qui, dans un contexte peu favorable à l'exubérance baroque, sont plus critiques quant à leur art⁷⁸⁷.

L'autre point évoqué dans cette partie était le stuc que les Marca ont modelé, façonné, sculpté et moulé pendant plus d'un siècle et demi. Outre les aspects historiques et étymologiques de la question, le véritable intérêt a été de pouvoir analyser et décomposer la recette de ce matériau et d'en expliquer la mise en œuvre. Nous avons remarqué que les « ingrédients » utilisés sont simples, - chaux, sable, gypse, pierre –, et les Italiens peuvent très facilement s'approvisionner. Ce matériau leur permet de proposer des tarifs et des délais extrêmement attractifs. Nous l'avons expliqué et cela a été l'occasion de dresser des comparaisons avec d'autres catégories de sculpteurs. Dans cette partie, nous nous sommes également intéressés à l'aspect administratif de la construction des retables. Nous avons tenté à partir des pièces d'archives de comprendre comment les Marca ou les commanditaires entraient en contact et de quelle façon ils se mettaient d'accord sur les prix, les délais ou les modalités de paiement et quels étaient les déboires que pouvaient rencontrer les artistes. De cette façon, nous avons abordé l'activité de cette dynastie italienne à travers une multitude de facettes. En quelque sorte, tous ces éléments organisationnels, techniques, ou administratifs sont la face cachée du processus de création des œuvres. Ainsi, ce résultat final constitue naturellement le sujet de la partie

⁷⁸⁶ C.-H. Lerch, *op. cit.*, pp. 65-70.

⁷⁸⁷ A. Rousset, *op. cit.*, p. 70 et C. Huot-Marchand, *op. cit.*, p. 45.

qui va suivre, la dernière de cette étude consacrée à l'activité des Marca. Nous présenterons et analyserons la production des stucateurs et plus particulièrement le mobilier religieux, - retables, autels et chaires à prêcher –, et les décors stuqués, à savoir l'essentiel des œuvres produites entre la seconde moitié du XVII^e siècle et le début du dernier quart du XVIII^e siècle.

TROISIÈME PARTIE :

La production des Marca

Dans cette troisième partie, nous abordons la production de la dynastie des Marca. Il s'agit d'une approche tout à fait naturelle, qui vient s'inscrire à la suite des questions historiques, ethnographiques, sociologiques et techniques que nous avons traitées dans les deux parties précédentes. Ainsi, après les hommes et leur mode de vie, après leur organisation professionnelle et leur spécialisation dans le stuc, nous nous penchons sur les œuvres produites, qui sont l'expression matérielle et esthétique de ces différentes conditions.

Nous avons dénombré 138 retables⁷⁸⁸ majeurs, latéraux ou des fonts baptismaux et grandes niches, assumant la même fonction. Si beaucoup de ces constructions sont encore en place, certaines ont été détruites à différentes époques, comme le retable du maître-autel de Casapinta au XVIII^e siècle, les trois retables de l'église de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur et le retable latéral droit de l'église d'Evillers au XIX^e siècle ou encore les deux retables latéraux de Marchaux au XX^e siècle. Ce nombre important de retables s'explique par le fait que les Marca avaient fait de cette production une de leur spécialité, se basant sur l'organisation solide que nous avons évoquée, et qu'en moyenne ils réalisaient trois retables par édifice, dans des délais très rapides.

En outre, nos investigations nous ont permis de comprendre que les Marca pouvaient être sollicités pour raisons variées. Les commandes n'étaient pas toujours semblables, en fonction de l'envie, des besoins et surtout du budget des commanditaires. Ainsi, les stucateurs étaient parfois chargés de ne réaliser qu'un seul retable, comme à Bletterans. Généralement, il leur était demandé d'en confectionner plusieurs et les cas de figure variaient. Certains marchés prévoyaient simplement deux retables latéraux, très souvent identiques, comme à Villevieux, à Bioglio ou à Vallemosso. Plus fréquemment, on leur confiait la réalisation du retable du maître-autel et de plusieurs retables latéraux, le nombre varie entre un et quatre. C'est le cas à Evillers, à Marchaux, à Tromarey ou encore à Rigny, à Vitteaux, à Vars et à Savoyeux, pour ne pas tous les citer.

Dans certains cas, la commande des retables était accompagnée de celle d'une chaire à prêcher. Or, nous en avons localisé moins d'une dizaine⁷⁸⁹ et uniquement en France. En revanche, il était très fréquent de leur demander un décor en stuc, constitué de

⁷⁸⁸ Ce chiffre a été obtenu grâce à l'addition des informations récoltées dans les archives, dans les bases de données et par un inventaire dressé suite à la visite des édifices.

⁷⁸⁹ Dans le Doubs : Villers-Saint-Martin et Recologne.

En Haute-Saône : Tincey, Savoyeux, Autrey-les-Gray et Gy

En Bourgogne : Oisilly

médallions, de volutes et autres ornements, souvent identiques d'une église à l'autre. Plusieurs d'entre eux nous sont parvenus tels que ceux de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles, de Montigny-lès-Vesoul, de Boulton ou d'Evillers et de Saint-Broing. Rappelons que Jean Antoine Marca, dont le talent était plus affirmé que celui de ses descendants, se distingue avec le décor de la chapelle de Postua, qu'il réalise entre 1714 et 1721 et qui compte plusieurs figures en stuc dont de gracieux anges, des médallions, des cartouches et des éléments végétaux.

Signalons que s'ils ont réalisé très peu de chaires à prêcher, ils n'ont sculpté aucun lutrin, ni confessionnal, à l'inverse par exemple de Fauconnet, et très peu de tabernacles, sauf cas exceptionnels et qui parfois ont été détruits, ce qui s'explique par le fait que l'on préférait le bois pour ce type de constructions⁷⁹⁰.

⁷⁹⁰ À Scey-sur-Saône, par exemple, il est spécifié dans le marché que le mobilier sera :

[...] en plâtre et tuffe mis en Belle couleur de marbre à l'exception du tabernacle qui sera de bois et peint en dedans en bleu parsemé d'étoile avec la porte proprement sculpté et entièrement dorée assortis de charnières et (sic) serrure ainsy et conformément au plan figuré qui a été choisy [...]

D'après A.D.H.S. G 179, marché pour un autel à la romaine à Scey-sur-Saône, le 11 Octobre 1750. De surcroît, il est vrai que des marchés dont nous disposons, il ne ressort que très rarement que soit confiée aux Marca la confection du tabernacle. C'est le cas à Villers-Saint-Martin en 1739, mais ce tabernacle en stuc a été remplacé en 1786 par un nouveau en bois.

	France	Italie
Retables du maître-autel (48)	44	4
Retables latéraux et retables des fonts baptismaux ⁷⁹¹ (86)	68	18
Retables indéfinis ⁷⁹² (4)	3	1
Chaires à prêcher (9)	9	0
<i>Antenpedia</i> (14)	1	13

Figure 19 : Bilan quantitatif des retables majeurs et mineurs, des chaires à prêcher et des *paliotti* produits par les Marca en France et en Italie entre 1675 et 1775⁷⁹³ environ.

Nous évoquons d’abord les retables et les autels, qui représentent l’essentiel du corpus des Italiens. Pour ce faire, nous avons regroupé les œuvres selon des critères chronologiques, stylistiques et formels. Ceux-ci montrent que les phases d’évolution des œuvres sont liées aux déplacements des stucateurs, qui font preuve d’une grande capacité d’adaptation. Nous étudions donc les œuvres de façon chronologique, en veillant à toujours souligner les éléments qui traversent le temps et restent inchangés et ceux qui au contraire sont abandonnés.

C’est pourquoi les œuvres produites par Jean Antoine Marca (seconde moitié du XVII^e siècle et premier tiers du XVIII^e siècle) retiennent en premier lieu notre attention. Entre 1687 et 1715, il travaille pour plusieurs églises piémontaises, aujourd’hui situées dans les provinces de Biella et de Vercelli.

Il est chargé de couvrir de stuc l’intérieur de l’église de Bettole Sesia, entreprend la décoration du sanctuaire marial de Postua. Il réalise également des retables, parfois accompagnés de décors stucés, pour les églises de Cereie, de Casapinta (ill.96) ou encore de Bioglio (ill.70 et 95) et probablement d’Ailoche (ill.109). Durant toute cette période, il ne semble pas venir travailler en France. Nous n’en avons en tous les cas aucune trace.

⁷⁹¹ Seul les retables ou les structures s’en rapprochant ont été comptabilisés.

⁷⁹² Il s’agit des retables d’Orgelet, de Nozeroy, de Casapinta, tous détruits et celui de Castiglione, que nous n’avons pas pu voir.

⁷⁹³ Pour quelques rares cas, comme Champagne-sur-Vingeanne en Bourgogne ou Barbirey-sur-Ouche, l’auteur n’a pas eu la possibilité, faute de temps lors de découvertes tardives ou pour des raisons financières, de visiter l’édifice. Dans ce cas, les chiffres utilisés proviennent d’ouvrages, de bases en ligne ou de communications orales.

À Bettole Sesia, il collabore avec son père, probablement responsable de sa formation. À partir des chantiers suivants, il semble travailler seul. Ses fils, nés entre l'extrême fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle commencent très vraisemblablement à l'accompagner sur les chantiers à partir des années 1715-1720. Or, c'est justement à partir de 1715-1716 que ses premiers travaux en stucs sont documentés en Franche-Comté.

Il se partage alors entre cette région et celle du Piémont, jusqu'à sa retraite. Dans le Jura, des seigneurs locaux, dont le marquis de Broissia, des ordres religieux, comme les Bernardines d'Orgelet peut-être influencées par Dom Vincent Duchesne et les bâtisseurs piémontais, et des communautés rurales, telles celles de Bletterans, de Villevieux et de Montain, s'attachent ses services. Il produit des retables encore redevables à sa culture italienne et seul la construction de Bletterans (ill.44) fait figure d'exception.

La décennie 1720-1730 marque une évolution stylistique des constructions sous l'influence probable d'architectes locaux – dont Galezot – sensibles aux nouveautés formelles. Jean Antoine et ses fils semblent former à la fin du premier quart du XVIII^e siècle un nouveau style de retables, tant en France qu'en Italie, caractérisé par une synthèse des différentes expériences piémontaises et comtoises de Jean Antoine, alors en fin de carrière, sur les chantiers de Boult (ill.49 et 75), de Rigny (ill.50 et 100) ou encore de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles (ill.48 et 99), en Haute-Saône. Cette théorie expliquerait pourquoi ces innovations n'impliquent pas une rupture totale entre les œuvres de la première période et celle de la seconde. Au contraire, elles conservent toujours une certaine parenté. Nous pouvons dès lors parler d'un second « style des Marca » que signale la récurrence de nombreux éléments architecturaux ou décoratifs particulièrement liés aux sculpteurs de cette famille, comme les grandes volutes latérales allongées (ill.43) et arrondies ou les colonnes à fûts lisses. On observe un dynamisme nouveau dans les œuvres ainsi qu'une libération des lignes, caractérisées par un galbe et des courbes prononcés, sans doute redevables à l'évolution des goûts français. Les Marca exploitent alors toutes les capacités du stuc et leur savoir-faire afin de produire toute une gamme de retables mouvementés et élancés.

Insistons sur le fait que les modèles qui apparaissent à ces dates ne sont plus abandonnés par les descendants de Jean Antoine et n'évoluent plus que très peu. Ce passage sera donc l'occasion d'évoquer la production de ses fils, qui le remplacent très certainement vers 1730, et de montrer que les Marca multiplient les retables élaborés au

sein de l'atelier familial. Ainsi, nous démontrons que leur production, après le premier quart du XVIII^e siècle, est marquée par une standardisation et une répétition des types de retables, qui finalement ne sont que très peu variés malgré leur très grand nombre. Il faut attendre les années 1765-1775, avec les retables de Nantilly (ill.68) ou de Fontain (ill.57), pour déceler les premiers indices d'une influence néo-classique dans les formes. Ce goût marque les derniers retables que produisent les Marca, avant leur changement d'activité.

Rappelons que cette étude ne se limite pas à la création d'un catalogue des œuvres des Marca, mais vise à les étudier et les comprendre. Nous nous concentrons donc sur les plus représentatifs, tels que ceux de Bletterans (ill.44), de Boulton (ill.49), de Marchaux (ill.61), de Recologne (ill.55), des différentes catégories que nous avons constituées et que nous expliquerons. Cependant, les Italiens ont été capables parfois de proposer des solutions extrêmement originales, comme à Vars (ill.82) ou à Savoyeux (ill.111), mais qui ne semblent pas toujours avoir convaincu les commanditaires locaux et qui n'ont pas dépassé le stade expérimental. C'est le cas, semble-t-il du retable de Tromarey (ill.63 et 64) dont le décor s'inscrit dans la droite ligne du Bernin et de ses suiveurs et qui fait écho, par exemple, aux œuvres des frères Asam, dont le voyage à Rome nous est connu.

La fin de cette partie tend à montrer le caractère totalisant des décors de Marca. Cette pratique propre à l'art des stucateurs et extrêmement diffusée dans la région alpine est une nouveauté pour la région. Ceux-ci ne se limitaient pas à la production des retables et des autels – les éléments principaux et centraux des décors à mettre en valeur – mais s'occupaient également de compléter en stuc le décor des murs, de concevoir les chaires à prêcher, ou encore des *antependia* pour les autels. Cette volonté « totalisante » soumet les éléments individuels, telle la sculpture, à la structure d'ensemble, et est poussée à l'extrême dans certains cas où les artistes pouvaient se muer en architectes, qu'il s'agisse de Jean Antoine, de Jacques François ou de Charles Marca. Dans ce cadre-là, il est indispensable de se pencher sur de nombreux caractères de leurs œuvres, comme la monumentalité et la théâtralité, la polychromie, la redéfinition de l'espace grâce aux stucs ou encore le répertoire ornemental exploité. Des différences existent entre leur production italienne et leur production franc-comtoise, comme nous allons le voir : certaines solutions ou certains types d'œuvres restent spécifiques à un pays ou à l'autre.

Ainsi, de grands décors en stucs étaient déployés sur les murs des sanctuaires. Dans ce cas précis, les Italiens proposent un type de décor qu'ils maîtrisent parfaitement et que les commanditaires locaux semblent apprécier. Certains éléments sont encore en

place dans les édifices, mais c'est surtout le marché du mobilier, malheureusement détruit au XIX^e siècle, de l'église paroissiale de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur, en Haute-Saône, qui apporte une aide inappréciable dans la compréhension de ces décors. En effet, il y a été reporté l'ensemble des éléments décoratifs que devaient produire les stucateurs. Nous les mettons en parallèle avec les décors observés dans de nombreuses églises.

Les chaires à prêcher participent également à l'unité de la décoration dans l'église lorsqu'elles sont réalisées par les Marca, ce qui est en fin de compte assez rarement le cas : nous en avons recensé à Villers-Saint-Martin, à Recologne, à Tincey, à Montot ou encore à Savoyeux. Le modèle employé par les Marca est toujours le même, à une exception près, la chaire de Gy, dont le modèle provient des commanditaires, et non des sculpteurs, comme le précise le marché. Nous ne les avons pas jugées suffisamment significatives pour les traiter comme les retables et les autels et celle de Gy a été évoquée déjà dans la seconde partie.

Les *antependia* forment le dernier élément important qui prend place dans ce décor « total ». Jean Antoine et ses fils réalisent ces devants d'autel dans le Nord de l'Italie, entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle, mais abandonnent cette production en Franche-Comté.

Si la production des Marca n'est pas tout à fait homogène entre l'Italie et l'Est de la France, elle se distingue également de celle de leurs concurrents comtois, qu'ils soient sculpteurs, comme Augustin Fauconnet ou les frères Deschamps, ou architectes, comme Colombot et Amoudru. Malgré des similitudes, l'approche des stucateurs est différente d'un point de vue technique (dans l'exploitation qui est faite de la matière) et stylistique (avec un recours à certains modèles, à des répertoires ornementaux ou encore des types de colonnes différents).

Ce travail que nous avons mené tend à établir des critères qui définissent clairement l'art de ces artistes, mais aussi qui permettront, à l'avenir, de faciliter de nouvelles attributions. Il s'appuie sur des exemples tirés du corpus que nous nous sommes attachés à constituer grâce à une enquête minutieuse et à un important travail mené sur le terrain ainsi qu'aux archives.

Avant d'étudier et d'analyser de façon approfondie les différents éléments – retables, autels, décors en stuc, statues – qui composent la production de la famille Marca, nous allons expliquer pourquoi nous avons choisi de limiter notre étude aux œuvres

produites durant une période qui couvre environ un siècle, c'est-à-dire de 1675 à 1775, alors que cette famille est encore active jusqu'au début du XIX^e siècle.

Le choix de ces dates est purement symbolique et n'est qu'un outil imposant un cadre à notre étude. Ces deux jalons ne correspondent pas exactement aux dates de début et de fin de ce que nous considérons comme la première phase de l'activité des Marca et que nous datons, de façon un peu arbitraire, à partir des informations que nous avons retrouvées. En effet, la première intervention que nous connaissons date de 1687⁷⁹⁴, il s'agit du chantier de Bettole Sesia alors que les derniers travaux des Marca en tant que retabliers, une activité qui a fait leur succès durant près d'un siècle, sont à situer autour de 1776 et l'intervention de Charles Marca à Pin⁷⁹⁵.

Les années 1770-75 ne marquent pas la fin de l'activité des Piémontais. En effet, nous le savons, au-delà du troisième tiers du XVIII^e siècle, ils travaillent encore très activement dans la région et plusieurs d'entre eux sont reçus « maîtres » par la confrérie des gisseurs et des couvreurs⁷⁹⁶. Nous l'avons vu dans notre première partie⁷⁹⁷ : ils sont installés à Besançon et gravitent autour de Joseph Marie. De nombreuses familles importantes et influentes, comme les de Lavernette, les Ducheylard ou encore les Terrier-Santans, font appel à eux et ils collaborent avec les architectes Bertrand et Colombot. Ils n'ont pas non plus abandonné le stuc, vraie marque de fabrique de cette famille.

Alors pourquoi cette date ?

Nous considérons qu'il s'agit d'un tournant, d'un moment clef dans l'activité de cette dynastie, puisqu'elle évolue. D'« architecte[s] en stuc », ils deviennent « Entrepreneur[s] de bâtiments » ou « Maître[s] Plâtrier[s] », comme l'indiquent les documents retrouvés. En effet, ils sont désormais spécialisés dans la décoration et parfois même dans la construction d'hôtels particuliers, de châteaux ou encore d'édifices publics, comme le théâtre de Besançon et ils semblent avoir abandonné la production de mobilier religieux. Au-delà d'un choix personnel et peut-être d'une concurrence de plus en plus forte des architectes, il s'agit probablement d'une adaptation à l'économie locale et cette réorientation s'explique par l'augmentation des constructions privées et publiques accompagnée d'une diminution des commandes de retables. La production est donc

⁷⁹⁴ Informations communiquées par les frères Sitzia

⁷⁹⁵ A.D.H.S. C 104

⁷⁹⁶ Se reporter aux biographies de Charles et de Joseph Marie Marca (Volume III, p. 28 et pp. 32-39)

⁷⁹⁷ Passage présentant la dynastie.

extrêmement différente, malgré une organisation et des techniques inchangées, et il n'est pas possible d'aborder du mobilier religieux produit en plein cœur du XVIII^e siècle et des décors « néoclassiques » de la même façon.

Par ailleurs, plus courte dans le temps, cette seconde phase de l'activité des Marca, longue de près d'une quarantaine d'années, est moins riche et semble s'appauvrir au fil des décennies. En effet, les premiers travaux, qui remontent aux années 1770-1775, nous permettent encore de considérer les Marca comme des sculpteurs, alors que les derniers que nous connaissons et qui remontent à l'année 1806, semblent indiquer que François II Marca, petit fils de Jacques François, travaille comme simple plâtrier, sur le chantier de la préfecture de Lons-le-Saunier. Après cette date, nous ne disposons plus d'éléments qui laisseraient penser à des interventions plus tardives et petit à petit les membres de la famille meurent ou quittent la ville. En Italie, les descendants des retableurs et des sculpteurs sont qualifiés dans les documents administratifs de *gessatori* (plâtriers) et de *muratori* (maçons)⁷⁹⁸.

En conséquence, l'essentiel de la production des Marca est concentrée entre 1675 et 1775. En dix décennies, la totalité ou presque des marchés signés concerne la décoration et l'ameublement des chapelles, des églises, des oratoires et autres lieux de culte des régions qu'ils ont sillonnées, du Piémont à la Franche-Comté en passant par la Bourgogne, la Savoie ou encore la Haute-Marne, sans oublier quelques rares interventions en tant qu'architectes.

Par nos investigations, à la fois sur le terrain, dans les bases de données, dans les ouvrages français et italiens ainsi que par la bienveillance de certains interlocuteurs rencontrés, nous avons pu constituer un corpus très riche et abondant, qu'il convient de replacer au sein de « ce siècle » d'intense activité.

Dans les lignes consacrées à ce que nous avons intitulé la « Géographie des interventions des Marca », c'est-à-dire la répartition spatiale de leurs différents chantiers, en tant que constructeurs de retables, sculpteurs, décorateurs, graveurs ou architectes, nous avons signalé une centaine d'interventions. Grâce à une étude systématique, nous avons remarqué qu'elles se résumaient souvent à la production de mobilier religieux, notamment des retables majeurs et latéraux mais plus rarement des chaires à prêcher et

⁷⁹⁸ Au XIX^e siècle, les petits-fils de Jean Baptiste II forment plusieurs demandes de passeports afin de partir travailler à l'étranger. Antonio est qualifié de *gessatore*, alors que son frère Jean Baptiste III apparaît en 1842 comme *imprenditore* (entrepreneur) puis *gessatore*, en 1855. La demande de leur frère Pietro nous indique, en 1857, qu'il est *muratore*. Ces informations issues des archives paroissiales de Mollia nous ont été transmises par Tiziana de Marchi

pratiquement jamais de tabernacles et des décors en stuc, destinés à orner le chœur, la coupole et parfois la nef des édifices. En Italie, deux exemples, Ailoche et Brusnengo, nous montrent qu'ils se chargeaient parfois du décor de la façade également.

Chapitre I : Les retables

I-1 Typologie des retables

La partie qui va suivre est consacrée aux retables produits par les Marca entre le dernier quart du XVII^e siècle et le dernier quart du XVIII^e siècle. En raison de la spécialisation des stucateurs dans la construction d'un tel mobilier en stuc, nous avons estimé qu'il était nécessaire d'offrir un passage important à ce type de constructions, dont nous avons répertorié un grand nombre⁷⁹⁹. Nous basons notre étude sur les œuvres que nous avons recensées lors de notre travail de Master 2⁸⁰⁰ et celles que nous avons découvertes⁸⁰¹ ou qui nous ont été signalées au cours de ces dernières années⁸⁰². Nous avons procédé à une classification typologique des retables afin de présenter et de comprendre au mieux la production de cette dynastie. Ce classement encore perfectible a été pour nous un outil qui pourra être enrichi et complété à l'avenir.

Après l'observation de notre corpus, nous avons décidé de prendre en compte différents éléments qui nous considérons comme essentiels dans la construction d'un retable. Le premier élément qui nous est apparu comme indissociable de tout retable est la colonne. Elle apparaît comme l'élément visuel le plus emblématique de la construction, à l'instar de celles de la façade d'une église. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si au XIX^e siècle Alphonse Rousset décrivait le grand retable de Bletterans (ill.44), qu'il n'appréciait guère, en évoquant « [...] un entassement de colonnettes [...] »⁸⁰³ et que dans les mêmes années l'abbé Huot-Marchand dans les quelques lignes qu'il consacrait au retable majeur d'Evillers, parlait « [...] d'une colonnade d'ordre composite [...] »⁸⁰⁴ (ill.54).

⁷⁹⁹ Se référer au tableau présenté dans l'introduction de la troisième partie de ce travail.

⁸⁰⁰ Travaux dirigés et encadrés par Catherine Chédeau, maître de conférences à l'Université de Franche-Comté.

⁸⁰¹ Notamment 13 *paliotti* et 52 retables dont 47 pris en compte dans l'étude. C'est le cas des retables de Doulaincourt-Saucourt (ill.47 et 120) et de Cohons (ill.72 et 112) en Haute-Marne, des retables d'Izeure (ill.85 et 116) ou de Barbirey-sur-Ouche (ill.60) en Bourgogne, de la Roche-sur-Foron (ill.45) en Haute-Savoie ou encore d'Ailoche (ill.109), de Brusnengo (ill.101) ou de Bulliana dans le Piémont voire de Montcley (ill.80), de Chalezeule (ill.79) ou de Montot (ill.62) en Franche-Comté.

⁸⁰² Le retable de Cours-Saint-Maurice (fig.107), les *antependia* piémontais.

⁸⁰³ A. Rousset, "Histoire et description de l'église de Bletterans", in *Travaux de la S.E.J.*, Lons-le-Saunier, 1894, p. 70.

⁸⁰⁴ C. Huot-Marchand, *op.cit.*, p. 45.

De ce fait, nous avons créé six grandes familles en prenant comme premier critère le nombre de colonnes rythmant les retables majeurs et secondaires. Nous balayons donc l'ensemble de la production des structures à dix colonnes aux retables non architecturés ou « retables-niches », en passant par les constructions à six, quatre ou deux colonnes. Les groupes sont donc les suivants :

- 1) Les retables à dix colonnes (4 retables)
- 2) Les retables à six colonnes (7 retables)
- 3) Les retables à quatre colonnes (32 retables)
- 4) Les retables à deux colonnes (34 retables)
- 5) Les retables sans colonnes (25 retables)
- 6) Les « retables-niches » (15 retables)

À l'intérieur de ces groupes nous avons procédé à de nouvelles subdivisions. Signalons d'emblée que selon les types de retables, les critères peuvent varier dans la mesure où ils ne sont pas tous identiques. Nous avons donc plus de ramifications pour les retables à quatre et à deux colonnes bien plus nombreux et plus variés. Nous en avons comptabilisé en tout soixante-six sur un total de 115, soit 57%. À l'inverse les retables à huit colonnes et à six colonnes sont beaucoup plus rares et ne représentent que 9,5%. De même au sein d'une même famille nous constaterons qu'un modèle a été exploité à plusieurs reprises, mais avec des modifications et que d'autres n'apparaissent que ponctuellement et ne peuvent pas être comparés à des œuvres similaires. En l'état actuel des recherches, ce sont des cas isolés.

Au sein de ces groupes, nous avons donc exploité d'autres critères comme l'agencement et l'orientation des colonnes, qui peuvent être alignées sur un même plan ou soumises à des jeux de retraits et de saillies, être placées de façon oblique ou droite, être convergentes ou divergentes. Certains critères ne transparaissent que dans une famille, comme celui des colonnes jumelées que l'on rencontre dans le groupe 3 alors que dans le groupe 5 des retables sans colonnes, nous avons dissocié les retables avec pilastres (5.1) des retables sans pilastres (5.2) et des retables avec volutes (5.3).

Souvent, au-delà de la composition générale de la structure du corps du retable, nous avons pris en compte le couronnement. Nous verrons que très souvent deux formes apparaissent et nous les rencontrons dans les groupes 2, 3, 4 et 5. Par exemple, dans le groupe 4, nous rencontrerons de nombreux retables identiques dont seul le couronnement

varie et ce parfois même au sein d'un unique édifice comme à Tromarey (ill. 89 et 93) en Haute-Saône (4.1.1.b.1 et 4.1.1.b.2). Afin de les décrire et dans la mesure où ils caractérisent l'œuvre des Marca, nous les avons nommés. Nous n'avons pas trouvé de termes précis, ni dans les documents du XVIII^e siècle, ni dans les ouvrages spécialisés. Nous parlerons donc de couronnements à deux consoles qui supportent une corniche au profil arrondi et de couronnement à deux consoles supportant une corniche au profil concave et convexe⁸⁰⁵. Il était important pour nous de les définir car nous verrons dans un second temps qu'ils apparaissent en même temps, mais que leurs origines sont probablement différentes.

Finalement, précisons que la dernière famille de retables est celle des constructions non architecturées. En effet, à l'inverse des autres groupes, même ceux rythmés par des ersatz de pilastres (5.2), ils ne sont plus construits comme de petites architectures avec un entablement et des éléments de supports, mais s'apparentent à des niches monumentales.

1) Les retables à dix colonnes (1717 - 1737) : 4 retables

1.1) Avec colonnes agencées sur des plans différents (1717 - 1726) : 2 retables

D'un point de vue général, ces structures se présentent comme des façades d'église à ordres superposés parfaitement adaptées aux lieux qu'elles occupent, intégrant notamment les deux portes de la sacristie. Nous en avons localisé une à Bletterans (ill.44) dans le Jura et une autre à La-Roche-sur-Foron (ill.45) en Haute-Savoie.

Le retable architecturé est constitué d'un haut soubassement au-dessus duquel s'élève un corps central lui-même surmonté d'un couronnement à six colonnes corinthiennes à fûts lisses reposent sur des piédestaux et supportent un morceau d'entablement à ressauts cintré – plus accentué à Bletterans (ill.44) qu'à la Roche-sur-

⁸⁰⁵ Le cas de Recologne est intéressant à ce sujet. En effet, nous avons repéré deux couronnements de ce type et nous possédons le marché des retables. Or, les termes employés ne sont pas très précis puisque nous pouvons lire pour le premier type de couronnement « [...] La gloire pour couronnement sera faite de deux consoles doubles [...] » et pour le second « [...] Les Gloires seront à grandes console [...] ». In A.D.H.S.2^e 2528.

Foron – dans sa partie centrale. Elles rythment et divisent en trois travées le corps du retable.

La partie médiane accueille un cadre alors que les ailes sont occupées par des niches ornées de statues. Les quatre colonnes qui encadrent les ailes sont placées sur un même plan, contre le mur du chœur, tandis que les deux colonnes les plus au centre sont en saillie et apportent ainsi du relief et donnent l'illusion que la partie centrale avance. La partie supérieure du retable, c'est-à-dire son couronnement, reprend le schéma de la partie centrale inférieure mais à une échelle moindre. En effet, nous trouvons des colonnettes, plus fines et plus petites, qui supportent un entablement à pans droits à Bletterans (ill.44) et à La-Roche-sur-Foron (ill.45) un haut fronton arrondi, du type de ceux de Montain (ill.69) ou de Bioglio (ill.70), surmonté d'un dais d'où partent de grandes draperies selon une formule fréquente chez les Marca. Les deux colonnes centrales, surmontées de deux demi-frontons cintrés et convergents, flanquent un cadre mouluré qui accueille un bas-relief. De part et d'autre, au-dessus des ailes, des balustrades coiffent le retable.

Dans l'ensemble, nous remarquons une correspondance entre les décors des deux retables de ce groupe. Le soubassement et les piédestaux sont ornés de panneaux rectangulaires agrémentés de décors végétaux. À La-Roche-sur-Foron, des motifs de cuir autour d'un cartouche agrémentent la partie juste au-dessus des portes, une solution absente à Bletterans. Cependant, nous retrouvons des niches à cul-de-lampe soulignées par des végétaux. La forme des niches varie et elles sont couronnées différemment. À Bletterans, la solution du dais a été choisie alors qu'à La-Roche-sur-Foron deux volutes qui se terminent en feuille d'acanthé dominant les niches. Les saints Pierre et Paul occupent les ailes des retables de Bletterans alors que deux saintes portant les vêtements de l'ordre des Bernardines ont été placées dans les niches. De grandes volutes placées aux extrémités des ailes accompagnent l'élévation des retables. En outre, quelques éléments ornent l'entablement des structures et l'on remarque la présence de pointes de diamant et de modillons. La-Roche-sur-Foron des angelots assis sur la partie cintrée portent une couronne.

Si la structure des retables et le décor des parties inférieures sont proches, nous remarquons quelques variations dans la partie supérieure. Une plus grande richesse décorative a été adoptée à La-Roche-sur-Foron et de nombreux éléments supplémentaires sont venus se greffer à une base commune.

Parmi les éléments communs, nous retrouvons les panneaux sur les piédestaux des colonnettes, les volutes qui malgré des proportions différentes soulignent l'élévation des couronnements et les bas-reliefs cloisonnés à l'intérieur des cadres placés entre les colonnettes. À Bletterans, il représente Dieu le Père en buste apparaissant les bras écartés au sein d'une nuée alors qu'à La-Roche-sur-Foron, le décor aborde le thème des angelots transportant dans les cieux le tombeau de la Vierge.

Les différences que nous avons répertoriées concernent les éléments placés en amortissement au-dessus des ailes. À Bletterans (ill.44) nous rencontrons deux cartouches surmontés de feuilles d'acanthé et sommés des attributs des saints Pierre et Paul⁸⁰⁶ ainsi que deux pots à feu. À La-Roche-sur-Foron (ill.45), ces éléments disparaissent aux profits d'une statue de saint Michel terrassant le dragon, qui rappelle l'œuvre peinte par Raphaël, et l'Ange Gardien qui indique au jeune enfant qu'il accompagne la direction du bas-relief. De plus, à Bletterans deux anges tenant une couronne occupent l'espace entre les deux demi-frontons au-dessus des colonnettes alors que dans l'autre cas, nous retrouvons deux *putti* assis sur les demi-frontons. Enfin, à La-Roche-sur-Foron, un décor de draperies partant du dais de couronnement écartés par deux angelots augmente la théâtralité de l'ensemble. Cette solution absente à Bletterans se retrouve à plusieurs reprises dans la production des Italiens, comme le montrent le décor de Postua ou certains clichés de l'ancien retable de Champlitte (ill.67).

Ces deux retables peuvent être rapprochés par l'emploi d'une structure proche, mais nous avons observé des différences notamment dans le parti pris décoratif. Nous reviendrons sur ces points dans une phase consacrée à l'analyse des retables.

1.2) Avec colonnes placées sur un plan identique (ca. 1733-1737) : 2 retables

La structure est composée d'un premier soubassement formant ressaut au droit des colonnes, auquel sont intégrées les portes de la sacristie ou les crédences et devant lequel se dressent le maître-autel galbé à un gradin et le tabernacle. Cette base supporte les piédestaux de six colonnes à bases attiques et à fûts galbés lisses surmontées de chapiteaux corinthiens portant un morceau d'entablement. Les colonnes placées de façon oblique rythment le corps intermédiaire de la construction et le divisent en trois travées.

⁸⁰⁶ À gauche, la tiare pontificale et les clefs de saint Pierre et à droite, un livre et deux épées pour saint Paul.

Les ailes flanquées de volutes latérales sont inscrites entre deux colonnes et sont occupées par des niches, dressées au-dessus des portes ou des crédences du niveau inférieur, qui accueillent une statue reposant sur un cul-de-lampe. La partie centrale du retable, occupée par un cadre, est soulignée par deux couples de colonnes dont les plus extérieures sont partagées avec les ailes. Si à Montigny-lès-Vesoul (ill.46) elle est plate, on remarque qu'elle est inscrite dans un mouvement concave à Doulaincourt-Saucourt (ill.47). Sur l'entablement continu, cintré dans sa partie centrale à Montigny-lès-Vesoul et droit à Doulaincourt-Saucourt (ill.47), se dresse un bandeau d'attique qui se prolonge en balustrade au-dessus des ailes. Dans les deux cas, on note que la partie supérieure du cadre du tableau ou l'entablement le dissimule en partie. Le corps du retable est coiffé d'un second niveau architecturé. Ce couronnement est composé de quatre élégantes colonnettes à chapiteaux composites, qui répondent aux quatre colonnes plus imposantes de la partie inférieure, surmontées d'un fronton arrondi inscrits entre deux demi-frontons curvilignes convergents.

Le décor de ces deux structures s'inscrit dans la lignée de celui des retables à six colonnes sans second étage architecturé. Des motifs géométriques variés constituent le vocabulaire ornemental des soubassements et des piédestaux de Montigny-lès-Vesoul (ill.46) et se retrouvent sur les piédestaux de Doulaincourt-Saucourt. Il se peut que les repeints couvrent encore ceux du premier soubassement. Quelques éléments accompagnent les niches des ailes dont des cartouches sur les culs-de-lampe ou au-dessus comme à Montigny-lès-Vesoul voire des chérubins comme à Doulaincourt-Saucourt. On remarque de légères variations avec la présence à Montigny-lès-Vesoul d'un motif de cuir sous le cintre de l'entablement. Les niches accueillent des statues. À Doulaincourt-Saucourt, saint Pierre à gauche est accompagné de saint Paul alors qu'à Montigny-lès-Vesoul, sainte Claire a été placée à droite en pendant de saint François d'Assise.

On retrouve également des similitudes dans la partie supérieure avec l'emploi, comme pour la partie basse, de motifs géométriques afin d'orner les piédestaux des colonnettes. On observe aussi de grandes volutes, évoquant les ailerons des églises, qui flanquent de part et d'autres les couronnements et accompagnent leur élévation. Les demi-frontons accueillent des *putti* dans les deux cas. À Montigny-lès-Vesoul, celui de gauche indique la scène du couronnement aux fidèles alors que son acolyte prie et à Doulaincourt-Saucourt, ils tiennent des instruments de la Passion. Celui de gauche présente la colonne et l'autre les clous et le marteau. Ces derniers sont en lien direct avec

le décor du couronnement qui propose la même formule déjà vue à Boulton (ill.49), à Rigny (ill.50) ou à Fretigney-et-Velloreille avec la Colombe du Saint-Esprit, Dieu le Père et trois angelots s'envolant avec la Croix. À Montigny-lès-Vesoul, le décor traité de la même façon avec des stucs envahissants aborde un thème différent puisqu'il s'agit d'une Assomption de la Vierge. Au cœur d'une gloire, la Madone assise sur des nuages et les bras levés au ciel est portée vers les cieux par des anges alors que deux angelots l'attendent pour la couronner.

2) *Les retables à six colonnes (1727- 1756) : 7 retables*

2.1) *Avec colonnes agencées sur des plans différents (1727- c.1755) : 6 retables*

Nous avons recensé six retables adoptant cette formule. Ils ont été construits entre 1727 et 1755, d'après les informations que nous avons recueillies. Nous les avons recensés dans les églises de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles (ill.48), de Boulton (ill.49), de Rigny (ill.50), d'Avilley (ill.51), de Mouthe (ill.52) et de Fretigney-et-Velloreille (ill.53).

Dans les six cas, il s'agit de retables architecturés accompagnant le maître-autel. Ils sont parfaitement intégrés à l'abside à trois pans, ou au mur plat dans le cas de Rigny, et se développent contre l'intégralité du fond de l'édifice sans obstruer les deux grandes fenêtres latérales lorsqu'elles existent, comme à Boulton, à Avilley et à Fretigney-et-Velloreille.

La structure est composée d'un premier soubassement formant ressaut au droit des colonnes, auquel sont intégrées deux crédences ou les portes de la sacristie et devant lequel se dressent le maître-autel à gradins et le tabernacle. Cette base supporte les piédestaux de six colonnes à bases attiques⁸⁰⁷ et à fûts galbés surmontées de chapiteaux

⁸⁰⁷ La base attique « [...] remplace dans certains ordres ioniques, corinthiens ou composites, les bases caractéristiques de ces ordres. ». Voir J.-M. Pérouse de Montclos, *Architecture : méthode et vocabulaire*, 2007, Paris, p. 231.

composites⁸⁰⁸, sauf à Mouthe où il n'y a pas de soubassement. Les colonnes rythment le corps intermédiaire de la construction et le divisent en trois travées. Les ailes flanquées de volutes latérales sont inscrites entre deux colonnes et sont occupées par des niches, dressées au-dessus des crédences du niveau inférieur, qui accueillent une statue reposant sur un cul-de-lampe. La partie centrale du retable est soulignée par deux couples de colonnes disposés de part et d'autre et avec dans quelques cas comme à Rigny (ill.50) ou à Fretigney-et-Velloreille (ill.53) des « [...] pilastres en arrière corps [...] »⁸⁰⁹. Celles situées le plus au centre sont en saillie ce qui instaure un rythme dirigeant le regard vers le centre du retable où a été placé un tableau de grand format qui prend place entre l'autel galbé en talon surmonté du tabernacle et l'éclatant décor du couronnement. Ces grandes colonnes supportent un entablement dissimulé derrière la partie supérieure du cadre central et les stucs du couronnement, et formant ressaut au droit des colonnes. Seule la solution d'Avilley (ill.51) varie quelques peu puisque l'on voit clairement que l'entablement est interrompu alors que les stucs et le cadre de la Mise au Tombeau d'après le Caravage sont moins envahissants. Selon les cas de figure, le corps du retable est surmonté d'un bandeau d'attique interrompu au niveau du centre du retable voire d'une balustrade comme à Avilley ou à Mouthe (ill.52). Signalons simplement qu'à Avilley, elle est continue d'une extrémité à l'autre de la construction. On remarque également à Boulton (ill.49), à Rigny (ill.50), à Fretigney-et-Velloreille (ill.53) et à Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles (ill.48) la présence de deux demi-frontons cintrés et convergents, qui disparaissent à Mouthe et à Avilley. Est-ce le signe de l'abandon d'un élément jugé archaïque⁸¹⁰ ?

Au-dessus s'élève le couronnement pyramidé constitué de deux grandes « [...] consoles [...] ornée[s] de palmes [...] »⁸¹¹ qui supportent une corniche concave et prennent leur départ sur le bandeau d'attique. Cette structure sinueuse est occupée par un grand décor en relief qui se déploie au-delà des lignes de l'architecture, excepté à Avilley qui une fois encore montre une légère différence avec un décor plus contenu. Nous reviendrons plus loin sur ce point.

⁸⁰⁸ Traités comme ceux que nous avons déjà signalés jusqu'à présent, c'est-à-dire sans échine ornée d'oves. Nous retrouvons le même ordre à Fretigney-et-Velloreille, à Rigny et à Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles.

⁸⁰⁹ Les termes employés ici correspondent à ceux qui apparaissent dans le marché des retables de Recologne. A.D.H.S. 2^e 2528.

⁸¹⁰ Nous en reparlerons plus tard lors de l'analyse des retables.

⁸¹¹ A.D.H.S. 2^e 2528, marché pour les retables de Recologne, 1747

Le décor de ces retables – nous traiterons cette question plus largement dans une partie spécifique – est sobre et très simple. Il est pratiquement identique dans les autres églises que nous avons rapprochées et il est soumis à des codes stricts. Nous retrouvons toujours le même répertoire avec des panneaux aux formes géométriques variées, – rectangles, rectangles aux quatre angles échancrés –, réservés aux soubassements et aux piédestaux, des chérubins au-dessus des niches et parfois sur les culs-de-lampe. Toutes ces niches sont occupées par des statues. Le couple saint Pierre et saint Paul a été rencontré à Fretigny, à Rigny, à Mouthe et à Boult alors que les saints Fabien et Sébastien occupent le retable de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles et qu'à Avilley nous avons remarqué un saint évêque et un légionnaire romain tenant une lance, peut-être saint Longin.

Selon l'espace disponible, les sculpteurs ont placé des volutes flanquées de motifs végétaux aux extrémités des ailes, mais qui parfois ont disparu comme à Fretigny-et-Velloreille (ill.53), voire au centre comme à Avilley où elles encadrent le tableau central (ill.51).

Cette sobriété contraste avec le décor du niveau supérieur beaucoup plus riche. Nous observons à Fretigny-et-Velloreille, à Boult (ill.49) et à Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles (ill.48) des couples de *putti* placés sur les demi-frontons. Ceux de gauche présentent la colonne, un des Instruments de la Passion et ceux de droite indiquent le grand décor du couronnement. À Rigny (ill.50), les couples ont été séparés et sur les demi-frontons nous ne rencontrons de chaque côté plus qu'en seul angelot. Celui de gauche présente une colonne et son pendant la lance de saint Longin. Les deux autres sont assis sur le départ des volutes. Signalons qu'à Mouthe (ill.52) et à Avilley, nous ne les retrouvons pas. Est-ce en raison d'un choix iconographique ou de l'absence des demi-frontons qui les accueillent dans les autres édifices ?

On voit également en amortissement des ailes d'autres angelots qui viennent compléter le programme iconographique. À Boult, celui de gauche porte un bouclier et un étendard et celui de droite une palme de martyr et un étendard également. À Rigny, ils tiennent tous les deux un étendard et un bouclier sommés des attributs des saints Pierre et Paul représentés dans les niches en bas. À Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles, ils présentent les attributs des saints Fabien et Sébastien, présents également sur le retable. Dans le cas d'Avilley, celui de gauche montre aux fidèles la Croix et le second la colonne, deux symboles qui prolongent l'iconographie christique du retable. À Mouthe, ils jettent

des roses, fleur directement liée au culte mariale qui trouve naturellement sa place dans une église dédiée à l'Assomption. Signalons qu'il n'y a pas d'angelots à Fretigney-et-Velloreille; est-ce un choix des commanditaires, de l'artiste ou alors est-ce dû à des destructions successives ? Nous verrons aussi qu'à Doulaincourt-Saucourt (ill.47), ce motif de l'angelot debout tenant un objet, en l'occurrence un cartouche et un étendard est également visible aux extrémités de la balustrade qui court au-dessus de la partie intermédiaire tout comme à Montot (ill.62), en Haute-Saône. La richesse ornementale s'illustre aussi à travers les pots à fleurs de Fretigney-et-Velloreille, d'Avilley et de Boulton, ou encore les pots à feu de Rigny voire les cartouches de Mouthe.

Enfin, pour en terminer avec le décor de ces retables nous devons évoquer les reliefs animés et dynamiques qui se développent de façon libre au-delà du cadre architectural de ces grandes structures et envahissent l'abside. Ils sont identiques dans les églises de Boulton (ill.49), de Fretigney-et-Velloreille (ill.53), de Rigny (ill.50) et de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles (ill.48), où l'on observe une grande gloire constituée de « [...] rayons nuages teste et cherubins[...] »⁸¹² où apparaissent la Colombe du Saint-Esprit, le Père éternel enveloppé de son manteau et qui à Fretigney-et-Velloreille a une main sur la poitrine et l'autre tendue alors que dans les trois autres cas il a les deux mains contre sa poitrine. Au-dessus trois angelots s'envolent avec la Croix.

À Mouthe (ill.52), au sein d'une gloire identique se font face Dieu le Père et le Christ debout sur les nuages. Le Messie tient dans la main une couronne et un sceptre alors que son père tient un globe crucifère et lève l'autre main. À Avilley, le décor qui malgré sa plus grande sobriété se rattache à ceux qui viennent d'être décrits présente le Christ triomphant (ill.51).

2.2) Avec colonnes placées sur un plan identique (1756) : 1 retable

En ce qui concerne le retable de l'église d'Evillers (ill.54) dans le Doubs, nous pensons qu'il s'agit d'une solution hybride, dont nous n'avons rencontré qu'un seul exemple. Sa description nous montrera qu'il s'agit d'une fusion entre la partie inférieure des retables du groupe 1.1.2 et le couronnement des retables des groupes 1.2.1 ou encore 2.1.

⁸¹² A.D.H.S. 2^e 2528.

La structure est composée de hauts piédestaux formant ressaut au droit des colonnes, et entre lesquels sont intégrées les portes de la sacristie et devant lequel se dressent le maître-autel galbé à un gradin et le tabernacle. Ces piédestaux supportent six colonnes à bases attiques et à fûts galbés lisses surmontées de chapiteaux composites portant un morceau d'entablement. Les colonnes placées de façon oblique rythment le corps intermédiaire de la construction et le divisent en trois travées. Les ailes inscrites entre deux colonnes sont occupées par des niches, dressées au-dessus des portes du niveau inférieur, qui accueillent une statue reposant sur un cul-de-lampe. La partie centrale du retable, occupée par un cadre, est soulignée par deux couples de colonnes. Celles qui sont placées le plus à l'extérieur sont partagées avec les ailes. Sur l'entablement continu, en partie caché par le haut du cadre et les stucs du niveau supérieur, se dressent des balustrades surplombant les deux ailes. Au-dessus s'élève le couronnement pyramidé constitué de deux grandes consoles qui supportent une corniche concave et qui prennent leur départ sur les extrémités des balustrades. Cette structure sinueuse est occupée par un grand décor en relief qui se déploie au-delà des lignes de l'architecture.

Le décor s'inscrit dans la lignée de celui des retables rencontrés jusqu'à présent. Des motifs géométriques variés constituent le vocabulaire ornemental des piédestaux. Quelques éléments accompagnent les niches des ailes notamment des motifs de cuir sur les culs-de-lampe, portant le nom des deux saints, et des feuilles d'acanthé au-dessus. Saint Guérin vêtu comme un évêque et accompagné d'un bœuf apparaît à gauche. Il est associé à saint Grat, lui aussi représenté à la manière d'un évêque.

Au niveau supérieur, des cartouches doublés d'éléments végétaux portant des inscriptions⁸¹³ ont été placés en amortissement des ailes et sont accompagnés d'angelots jetant des fleurs, en lien avec la dédicace de l'église à l'Assomption. Enfin, entre les consoles sinueuses se déploie un décor théâtral. Au centre d'une gloire constituée de rayons lumineux, au sein desquels vole la Colombe du Saint-Esprit, trônent Dieu le Père et le Christ assis sur d'épais nuages habités par des chérubins. Le Père Eternel, placé à droite, pose la main gauche sur un globe crucifère et tend une couronne de l'autre. Son mouvement est accompagné par le drapé flottant de son manteau. En face de lui est assis le Christ, plus jeune et à la barbe plus courte. Il porte un sceptre et une couronne d'étoiles destinés à la Vierge portée dans les cieux, prolongeant ainsi le thème iconographique de

⁸¹³ À droite « Vieni electa mea » et à gauche « Veni sponsa coronabis ».

l'Assomption illustrée sur le tableau central. À l'inverse du décor de Mouthe (ill.52), ou de Marchaux (ill.61) et d'Angirey (ill.65), les deux personnages ne sont pas assis mais debout. Au-dessus d'eux vole un angelot qui porte une rose et une autre couronne.

Comme nous l'avons signalé, ce retable pourrait être qualifié d'hybride, et ce n'est pas le seul, puisque son aspect nous montre que deux types de structures, le retable de Mouthe (1.2.1) et celui de Montigny-lès-Vesoul (1.1.2 ; ill.46), ont été associées et fusionnées. Un peu comme si l'artiste avait pris une partie d'un retable pour l'assembler avec une autre.

3) Les retables à 4 colonnes (ap.1732- ap. 1784) : 33 retables

3.1) Avec colonnes placées sur un plan identique avec ressauts : (ap. 1732 – ap. 1784) : 13 retables

3.1.1) Colonnes jumelées (1747-ap. 1784) : 4 retables

3.1.1.a) Colonnes jumelées divergentes (1747) : 1 retable

À Recologne (ill.55), le grand retable architecturé apparaît comme une construction tripartite qui se déploie contre l'abside du chœur et intègre les portes de la sacristie.

Un autel-tombeau oblique à deux gradins est inscrit entre deux soubassements galbés surmontés de piédestaux supportant deux couples de colonnes jumelées à bases attiques, fûts lisses et chapiteaux composites. Les couples de colonnes en saillie placés de façon oblique sont divergents. Ils supportent un morceau d'entablement qu'ils entraînent dans leur mouvement et encadrent la partie centrale concave de la construction, où un cadre rectangulaire a été placé. La structure est complétée de part et d'autre d'ailes inscrites entre des pilastres également de l'ordre composite au-dessus desquels court l'entablement continu. Au-dessus des portes de la sacristie, nous retrouvons des niches avec cul-de-lampe et un encadrement à crossettes. Elles accueillent comme toujours deux statues.

Le corps du retable est sommé d'un bandeau d'attique sur lequel reposent « [...] deux consoles doubles [...] »⁸¹⁴ qui supportent une corniche. Un type de couronnement encore une fois très souvent rencontré.

L'autel-tombeau accueille une statue représentant le Christ mort (ill.56). Nous reviendrons sur ce point dans une partie consacrée aux autels. Au-delà de cette innovation, les observations que nous pouvons faire au sujet du décor rejoignent celles édictées jusqu'à présent. Les soubassements et les piédestaux sont ornés de formes géométriques simples. Les niches sont matérialisées par un « [...] cul de lampe à croupe d'anges [...] »⁸¹⁵, un encadrement à crossettes et un petit décor de nuée au sommet. Les statues qui occupent ces niches sont celles de saint André, reconnaissable grâce à sa croix, et de saint Barthélémy qui tient un couteau, objet de son martyre. Au centre du retable, le cadre rectangulaire accueille une copie de la *Résurrection* de Van Loo exposée dans le contre-chœur de la cathédrale de Besançon. Au niveau de la partie supérieure, on remarque la présence de deux cartouches en amortissement des ailes ainsi que du motif de la boule reposant sur une base pyramidale. Enfin, entre les « [...] deux consoles doubles ornée de palmes [et de] chute de fleurs [...] » du couronnement, une gloire composée de « [...] rayons nuages teste et cherubins [...] » accueille la Colombe du Saint-Esprit, « [...] un pere eternel [...] » ainsi qu'un « [...] ange au dessus portant inscription [...] »⁸¹⁶.

3.1.1.b) Colonnes jumelées convergentes (ca. 1766 - ap. 1784) : 3 retables

À Fontain (ill.57), le grand retable architecturé apparaît comme une construction tripartite qui se déploie contre l'abside du chœur et intègre les portes de la sacristie. Cette formule se rapproche de celle que nous venons de décrire malgré quelques variations et une légère simplification.

Un autel galbé se dresse devant un soubassement rectangulaire qui supporte deux couples de colonnes jumelées à bases attiques, à fûts lisses et à chapiteaux composites. Placées de façon oblique et en saillie, entraînant un morceau d'entablement, elles sont convergentes. Entre ces deux paires de colonnes, la partie centrale concave du retable

⁸¹⁴ A.D.H.S. 2^e 2528.

⁸¹⁵ A.D.H.S. 2^e 2528.

⁸¹⁶ A.D.H.S 2^e 2528.

accueille un tableau. La structure est complétée de part et d'autre d'ailes délimitées aux extrémités par des pilastres également de l'ordre composite au-dessus desquels court un entablement qui s'interrompt au centre du retable. Au-dessus des portes de la sacristie intégrées entre ces ailes, nous remarquons deux cadres.

Le corps du retable est sommé d'un bandeau d'attique sur lequel reposent deux grandes consoles qui s'élèvent vers le haut du chœur. De part et d'autre, au-dessus des ailes se dressent de petites élévations rappelant le couronnement.

Les piédestaux sont une fois de plus ornés de motifs géométriques simples et le vocabulaire ornemental dans l'ensemble est très limité. Les tableaux latéraux sont insérés dans des cadres aux formes simples et surmontés de petites nuées. Le couronnement dont les consoles sont flanquées de feuilles de palme accueille un décor de stucs mouvants qui semble se répandre sur la structure. On retrouve une gloire au centre de laquelle apparaît la Colombe du Saint-Esprit. Cette solution est reprise à une échelle plus petite au-dessus des ailes où apparaît le Sacré-Cœur.

En 1776, Charles Marca est chargé de mettre en couleur le retable majeur de l'église de Pin-l'Emagny (ill.58) qui a probablement été construit peu de temps auparavant. Ce grand retable à quatre colonnes occupe tout le fond du chœur de l'église. Un soubassement concave, en partie caché par la surélévation du sol, interrompu par l'autel galbé supportent deux couples de colonnes jumelées à bases attiques, fûts lisses et à chapiteaux composites. Elles supportent un même morceau d'entablement également concave. Au centre du retable un grand tableau occupe l'espace et se dresse jusqu'au niveau des morceaux d'entablement et dans l'entrecolonnement s'élèvent des statues de saints. Le couronnement est constitué de deux grandes consoles étirées prenant leur départ sur des morceaux de bandeau d'attique et supportant une corniche.

Entre les colonnes, à droite, a probablement été placé saint Nicolas accompagné d'un enfant et à gauche un saint évêque tenant une croix à doubles traverses et accompagné d'un bœuf. Au centre, un tableau honore saint Martin à qui est dédiée l'église. Le décor du couronnement est une grande gloire rayonnante et débordante au centre de laquelle apparaît le tétragramme inscrit dans un triangle. Ce retable se rapproche des deux solutions rencontrées à Recologne (ill.55) et surtout à Fontain. Il partage entre autre avec la structure de Fontain un couronnement très proche (ill.57).

Un autre retable peut-être également placé dans cette catégorie, il s'agit de celui qui s'élève dans le chœur de l'église de Brussey (ill.59) en Haute-Saône.

3.1.2) Colonnes individuelles alignées (ap. 1732 - derniers tiers du XVIII^e siècle) : 8 retables

3.1.2.a) sans pilastres (ca. 1735 - derniers tiers du XVIII^e siècle) : 7 retables

Il s'agit d'une des solutions les plus employées dans les retables à quatre colonnes et nous avons constaté son emploi à 8 reprises. Les églises qui possèdent un tel type de retable sont localisées dans les villages de Barbirey-sur-Ouche (ill.60), de Marchaux (ill.61) dans le Doubs, de Montot (ill.62), de Tromarey (ill.63 et 64) d'Angirey (ill.65), de Champlitte (ill.67), de Scey-sur-Saône (ill.66) et en Haute-Saône et en Bourgogne. Signalons que le retable de Champlitte a été détruit et les seuls témoignages existants, et à partir desquels nous avons pu travailler, sont des clichés du Service des M.H.

Cette solution était adaptée indifféremment à des murs de chevet plats, comme à Tromarey ou à Champlitte, ou des absides à trois pans, comme à Scey-sur-Saône ou encore à Marchaux (ill.61).

Les retables à quatre colonnes sont constitués de très hauts piédestaux, sauf à Montot où l'on retrouve un double soubassement, qui supportent quatre colonnes à bases attiques, à fûts lisses et à chapiteaux composites. Une solution plus rare apparaît à Scey-sur-Saône où pour le retable latéral des bases corinthiennes en adéquation avec les chapiteaux ont été remarquées⁸¹⁷. Ces colonnes à ressaut portant un morceau d'entablement et placées en oblique rythment la structure et la divisent en trois travées comme pour les retables des groupes précédents. Là encore, les ailes intègrent les portes de la sacristie ou accueillent deux crédences aux formes galbées faisant souvent écho à celles du maître-autel. Au-dessus des portes ou des crédences sont construites des niches⁸¹⁸ qui occupent les ailes inscrites entre deux colonnes sauf à Tromarey où les

⁸¹⁷ Nous avons fait le même constat avec les retables latéraux d'Avilley (ill.71).

⁸¹⁸ À Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur, le retable impliquait de « [...] faire de chaque côté sur les crédences deux figures d'hommes [...] ». A.D.H.S. 2^e 5087, marché pour le retable de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur, 1742. À Recologne, le marché indique qu'« [...] au dessus des portes de [la]

statues sont libres. Plates ou peu profondes, elles sont traitées là encore comme celles que nous avons évoquées jusqu'à présent avec « [...] un cul-de-lampe [...] »⁸¹⁹ et un cadre mouluré qui matérialisent l'élévation. Elles accueillent les statues des saints généralement choisis par les paroissiens. Au centre, entre les colonnes que partagent les ailes et la travée médiane nous retrouvons un grand cadre qui accueille un tableau sauf à Barbirey-sur-Ouche (ill.60) où un bas-relief a été préféré comme dans les cas de Bézouotte (ill.77) situé à 50 kilomètres plus à l'est, près de Dijon ou de Saint-Broing (ill.76) et de Oisilly (ill.87). Par ailleurs, à Tromarey une solution extrêmement originale a été observée avec un décor envahissant l'ensemble de la partie centrale (ill.63 et 64).

Le corps intermédiaire de ces constructions délimité dans sa partie supérieure par un entablement continu, qui est généralement dissimulé derrière la partie supérieure du cadre centrale et le décor en stuc débordant du couronnement, a été coiffé d'une balustrade. On la retrouve à Champlitte (ill.67), à Montot (ill.62), à Marchaux (ill.61), à Angirey (ill.65), à Scey-sur-Saône (ill.66), alors qu'on ne trouve ni balustrade, ni bandeau d'attique à Barbirey-sur-Ouche (ill.60).

Un couronnement s'élève au-dessus de ces retables et le modèle est là encore celui rencontré dans les retables du groupe 1.2. Deux consoles allongées, étirées, vrillées se développent en direction du haut du cœur et soutiennent une corniche à l'instar de ce que nous avons déjà rencontré. À Scey-sur-Saône, le couronnement est extrêmement allongé puisqu'il suit la forme de l'ouverture supérieure parfaitement intégrée dans les stucs.

Le décor de ces grandes structures renvoie encore aux solutions évoquées jusqu'à présent avec les retables des groupes 1.2. On retrouve les panneaux qui ornent les piédestaux des colonnes et ils semblent que les repeints postérieurs ont fait disparaître ceux de certains retables dont celui de Tromarey.

Les niches possèdent des culs-de-lampe ornés de cuirs entourant un cartouche et « [...] une agrappe d'ornements au dessus [...] »⁸²⁰ qui se résument à des chérubins. Elles accueillent des statues et nous rencontrons différentes combinaisons. Par exemple, à Montot, le Jésuite saint François-Xavier et associé à sainte Catherine d'Alexandrie, le duo saint Pierre et saint Paul occupent les retables d'Angirey et de Marchaux. À Scey-sur-Saône nous retrouvons saint François-Xavier et saint Joseph. Saint Sébastien et saint

sacristie sera fait un cul-de-lampe a croupe d'anges et nuées avec niche au dessus propres à y mettre les S[ain]ts de la paroisse [...] ». A.D.H.S. 2^e 2528.

⁸¹⁹ A.D.H.S. 2^e 2528.

⁸²⁰ A.D.H.S. 2^e 2528.

Martin occupent les ailes du retable de Barbirey-sur-Ouche. Les statues de Champlitte n'ont pas pu être identifiées en raison de leur mauvais état de conservation

Au niveau de la partie supérieure, nous avons observé des cartouches en amortissement des ailes des retables de Barbirey-sur-Ouche, de Champlitte et de Tromarey. À Nantilly (ill.68), à Scey-sur-Saône, à Angirey et à Marchaux, des anges adorateurs ont été préférés alors qu'à Montot, nous avons rencontré deux angelots tenant un étendard et un cartouche. Ces éléments sont parfois accompagnés de pots à feu, comme à Barbirey-sur-Ouche, à Montot (ill.62), à Nantilly (ill.68) voire des pots à fleurs dans le cas de Scey-sur-Saône (ill.66) alors qu'à Marchaux et à Angirey, il n'y a pas de décors de ce type. Le grand décor qui occupe le couronnement des retables a été traité de la même façon dans tous les cas et nous retrouvons ces compositions dynamiques et libres qui s'animent sous les yeux des fidèles. Les stucs se déploient au-delà du couronnement et semblent envahir l'architecture et l'intérieur de l'édifice. On en remarque l'absence à Scey-sur-Saône où la fenêtre n'a pas été obstruée alors qu'à Tromarey (ill.63 et 64), nous pouvons admirer une solution très originale.

Seuls les thèmes abordés varient. À Marchaux (ill.61) et à Angirey (ill.65), nous retrouvons au centre d'une gloire constituée de rayons lumineux Dieu le Père et le Christ assis sur d'épais nuages habités par des chérubins et qu'un angelot semble pousser. Le Père Éternel placé à droite tient un globe crucifère et un sceptre dans une main et lève la seconde dont le mouvement est accompagné par le drapé flottant de son manteau. En face de lui est assis le Christ, plus jeune et à la barbe plus courte, portant la Croix, instrument de son martyre. Entre les deux vole la Colombe du Saint-Esprit. À Barbirey-sur-Ouche (ill.60), un buste de Dieu le Père apparaît au milieu d'une gloire. Un peu moins riche et abordant un sujet plus simple le décor de Montot, est constitué d'une nuée.

Nous devons enfin évoquer le décor en haut-relief de l'église de Tromarey (ill.63 et 64). La structure apparaît ici comme les coulisses d'un décor de théâtre où une scène miraculeuse se joue sous les yeux du fidèle, également spectateur. La division habituelle entre la partie supérieure et la partie inférieure est abandonnée et les stucs maintenant font plus que déborder. On voit clairement que toute la partie centrale du retable est exploitée afin de créer une scène dynamique qui se développe du centre du retable jusqu'à son couronnement. L'impression donnée est que les personnages qui occupent habituellement le couronnement sont descendus et occupent la partie médiane. À gauche, sur d'épais nuages mouvants, le Christ, reconnaissable à sa barbe et à ses cheveux longs, se tient

debout couvert d'un manteau au drapé dynamique. Il lève la main gauche en signe de bénédiction et tend de l'autre les clefs du Paradis à saint Pierre, à la barbe et aux cheveux courts, agenouillé à droite, une main sur la poitrine et l'autre tendue en direction du Christ. Au-dessus, des angelots dont un portant une tiare virevoltent joyeusement au sein d'une nuée qui occupe tout le couronnement. Les personnages sont placés de façon à créer un mouvement d'ascension, qui débute dans la figure agenouillée de l'apôtre et suit son chemin à travers le Christ en pied, qui conduit le regard du spectateur dans la partie supérieure du retable où les nuages, peuplés d'angelots virevoltants et tenant les attributs de Pierre, s'écartent pour laisser passer les rayons de lumière divine.

Les nuages s'apparentent, comme toujours dans l'œuvre des Marca, à une matière organique mobile qui donne l'impression de couvrir la structure du retable. De part et d'autre de Pierre et du Christ, deux anges debout sur des nuages représentés dans des positions dansantes et dynamiques qui rappellent les personnages du Pérugin⁸²¹ occupent les ailes du retable où étaient placées les traditionnelles niches. Ils participent à ce grand décor et invitent le fidèle à contempler la scène centrale.

3.1.2.b) avec pilastre (ca. 1760) : 1 retable

Nous avons dissocié le retable de Nantilly (ill.68) en Haute-Saône dans la mesure où la structure à quatre colonnes à bases attiques, à fûts lisses et à chapiteaux corinthiens, que nous n'allons pas décrire une nouvelle fois, a été agrémentée de deux pilastres du même ordre, placés de part et d'autre du tableau central. Au-delà de cet ajout de deux pilastres, il n'y a pas beaucoup de différences. Signalons tout de même que les niches ont été remplacées par deux grands cadres qui accueillent un tableau de saint Pierre et un de saint Paul, comme dans le cas des retables majeurs de Fontain (ill.57) ou de Pin (ill.58).

Au niveau de la partie supérieure, nous avons observé des anges adorateurs, comme à Scey-sur-Saône (ill.66), à Angirey (ill.65) et à Marchaux (ill.61). Enfin, au centre de la gloire du couronnement jaillit le triangle trinitaire.

⁸²¹ Le Pérugin, *La Remise des clefs à saint Pierre*, 1481-1483, fresque, h : 3,35 m ; l : 5,5 m, Chapelle Sixtine, Rome.

3.1.3) 2 couples de colonnes alignés (1718) : 1 retable

Dans le Jura, à Montain (ill.69), la structure se présente comme un retable à travée unique inscrite entre des colonnes. Il est constitué d'un haut soubassement rectangulaire, devant lequel est placé l'autel⁸²², qui supporte des piédestaux au-dessus desquels s'élèvent deux groupes de colonnes à bases attiques, fût galbés et chapiteaux composites. Elles flanquent de part et d'autre le centre du retable qui accueille un bas-relief surmonté d'une corniche soutenue par des volutes. Les colonnes qui portent un morceau d'entablement à ressauts ne sont pas toutes disposées sur le même plan. En effet, deux sont en retrait à gauche et à droite par rapport à un pilastre devant lequel se dresse, non pas une colonne, mais une statue surmontée d'une coquille surplombée d'un chapiteau supportant un morceau d'entablement.

Au-dessus de l'entablement continu à ressauts supporté par les colonnes s'élève entre deux demi-frontons cintrés et convergents à enroulements, identiques à ceux du second niveau du retable de Bletterans (ill.44), un couronnement cintré dans sa partie supérieure. Il prend son départ derrière les demi-frontons et se resserre dans son élévation. Au centre, un cadre rectangulaire à la partie supérieure cintrée accueille une scène biblique sculptée.

Le décor de cette structure est très simple. Des panneaux aux formes géométriques variées - de simples rectangles et des rectangles aux extrémités cintrées, ornées de chérubins et de végétaux - constituent le vocabulaire ornemental des piédestaux. Les figures de saint Pierre et de saint Paul occupent les piédestaux en saillie de part et d'autre de la partie centrale où a été placé dans un cadre aux angles supérieures découpés et à la sommité cintrée. Une représentation de la Cène traitée en bas-relief a été choisie. On retrouve sous un dais d'où partent de grandes draperies, le Christ auréolé assis au centre d'une table et bénissant un morceau de pain. Autour de la table les apôtres prennent place afin de partager ce repas. On remarque au premier plan à droite, un des compagnons du Christ en train de se servir à boire alors qu'à gauche apparaît Judas reconnaissable à sa bourse. La corniche qui surmonte ce bas-relief est ornée d'un cartouche agrémenté d'une feuille d'acanthé.

⁸²² L'autel visible aujourd'hui, placé devant celui d'origine en stuc, est plus tardif tout comme le tabernacle daté de 1783. E. Mougins, *Églises et paroisses de Montain et Lavigny (Jura)*, Le Louverot, 1979, p. 13.

Au niveau supérieur, deux angelots sont assis sur les demi-frontons. Celui de gauche prie et le second indique aux fidèles la scène de la Crucifixion inscrite entre deux volutes à la base épaisse. Ce bas-relief met en scène Marie-Madeleine, agenouillée au pied de la Croix qu'elle enlace, la Vierge Marie debout près de la pénitente alors que saint Jean leur fait face. Deux anges qui portent une couronne ont été placés sur la partie supérieure du couronnement.

3.2) Avec colonnes agencées sur des plans différents (1700 - derniers tiers du XVIII^e siècle) : 19 retables

3.2.1) Colonnes disposées en saillie et en retrait (1700 - derniers tiers du XVIII^e siècle) : 18 retables

3.2.1.a) avec colonnes droites : (1700 - 1740) : 3 retables

À Bioglio (ill.70), dans la chapelle *San Felice*, le retable à quatre colonnes est adossé au mur du fond et s'inscrit dans un espace délimité par une arcade, mise en valeur par une moulure en stuc, qui repose sur deux piliers corniers. Tout autour se déploient des coquilles, des feuilles d'acanthé, des guirlandes, des cartouches et des chérubins ainsi que deux statues, autant d'éléments travaillés dans le stuc.

Le corps du retable repose sur un haut soubassement, contre lequel est appuyé l'autel rectangulaire. Il est composé de deux couples de colonnes à fûts torsés lisses, bases attiques et chapiteaux composites qui portent un entablement interrompu et reposent sur des piédestaux rectangulaires. La disposition des colonnes crée un important effet plastique et dynamique, puisque deux d'entre elles sont placées en retrait aux extrémités et encadrent le retable, alors que les deux colonnes centrales, qui présentent une importante saillie entraînent leurs morceaux d'entablement et mettent en valeur la partie médiane du retable où se trouvent le reliquaire en stuc et la toile de Grassi placée dans un grand cadre mouluré à crossettes qui déborde légèrement sur le couronnement. La partie supérieure de la structure est composée d'un couronnement simple dont les formes arrondies s'élèvent au-dessus de l'entablement et s'inscrivent entre deux demi-frontons curvilignes, qui reposent sur les colonnes centrales. Il présente un faible relief par rapport

à la partie intermédiaire et est parfaitement intégré aux lieux, puisqu'il valorise une ouverture préexistante, qui se retrouve intégrée à la structure.

Le retable a reçu un décor assez simple qui ne perturbe pas la lecture de la structure, un point récurrent dans la production des Marca que nous traiterons un peu plus tard. Le soubassement et les piédestaux sont ornés de panneaux en relief dont la forme rectangulaire présente des profils différents avec des angles découpés ou encore des extrémités cintrées. Le reliquaire intégré au retable est flanqué de deux angelots symétriques debout et dont seul le sexe est couvert d'un léger drapé. Sur la corniche qui surmonte ce petit édicule sont allongés deux *putti* tenant une même fleur, identique à celle que l'on retrouve sur de nombreux chapiteaux de Jean Antoine. La décoration est complétée par une frise de fleurs d'acanthé qui s'enroule autour d'un cadre et un chérubin vu de face. Des volutes flanquées de chérubins et de fleurs s'élèvent le long du cadre au centre du retable.

Au niveau supérieur, deux *putti* symétriques sont assis sur les demi-frontons et tiennent une feuille de palme. Derrière eux se dressent des pots à feu en amortissement des colonnes latérales. Enfin, le couronnement est orné de feuilles d'acanthé stylisées et caractérisées par un enroulement de la partie supérieure qui soulignent son élévation alors qu'une coquille reliée à une guirlande de clochettes a été placée à sa sommité. Afin de souligner la petite fenêtre placée sous la coupole et intégrée au couronnement, une guirlande végétale a été sculptée autour. Signalons également, même si les décors stucqués feront l'objet d'un passage un peu plus loin, les « [...] deux statues de l'Ange Gardien et de Saint Michel [...] »⁸²³, qui flanquent le retable et reposent sur des consoles adossées aux pilastres corniers. Elles sont placées librement par rapport aux retables et ne prennent pas place dans des niches. Une solution que les Marca exploitent à plusieurs reprises à Postua, à Serravalle Sesia (ill.127) ou encore à Rigny (ill.122). De plus, un décor disposé de façon symétrique orne l'intégralité de la chapelle alors que l'architecture – pendentifs, arcade, entablement – est rehaussée de stucs.

⁸²³ Traduction de l'auteur.

«[...] due statue del'Angelo custode e S.Michele [...] », in D. Lebole, *op. cit.*, 2007, p. 122.

3.2.1.a.1) avec couronnement à deux consoles qui supportent une corniche au profil arrondi (1740) : 2 retables

Dans la série des retables à quatre colonnes, nous trouvons les deux retables de l'église d'Avilley (ill.71) dans le Doubs. Ils sont à rapprocher des deux retables à deux colonnes de Bioglio (ill.70 et 95).

Un premier soubassement aux extrémités concaves accueille un autel galbé en talon à deux gradins. Au-dessus se dresse le corps concave du retable à travée unique. Il est inscrit entre quatre colonnes à bases corinthiennes, à fûts galbés lisses et à chapiteaux composites portant un morceau d'entablement. Deux sont placées en retrait sur les côtés de la structure et deux autres plus au centre sont en saillie, comme à Bioglio. Le centre de la construction est occupé par une niche profonde aménagée afin d'accueillir des scènes traitées en très haut-relief et en ronde-bosse. Au-dessus de l'entablement continu à ressauts et cintré, deux consoles s'élèvent prenant leur départ au-dessus des colonnes les plus en saillie et supportant une corniche. Au centre du couronnement dont la forme peu habituelle évoque un grand motif de cuir découpé apparaît un médaillon circulaire.

Le décor de ce retable est simple, mais il se peut qu'une partie soit encore couverte par des repeints successifs. Comme nous l'avons dit, nous observons à l'intérieur des niches deux scènes bibliques. À droite, nous reconnaissons le thème de l'Annonciation avec à gauche la Vierge Marie agenouillée, les bras ouverts et couverte d'un grand manteau au drapé tombant. Elle vient d'interrompre sa lecture et s'incline face à l'Archange Gabriel qui descend des cieux debout sur un nuage et dont le mouvement est souligné par le dynamisme du drapé de son manteau. Au-dessus, une nuée complète la scène.

Dans la niche de l'autre retable, le thème du Rosaire a été traité. À gauche, saint Dominique est agenouillé, les bras écartés. Il fait face à sainte Catherine de Sienne, elle aussi agenouillée. Il tient un livre et lève l'autre main tout comme son regard vers le haut. Au-dessus de ces deux personnages, apparaissent la Vierge Marie et l'Enfant Jésus assis sur une masse de nuages épais et dégoulinants habitée par des chérubins. La Madone se tourne vers saint Dominique et lui tend un rosaire alors que son fils porte son attention à la sainte toscane est lui offre probablement un rosaire qui aujourd'hui a disparu. On remarque pour ces deux décors que le drapé des manteaux des saints ou de la Vierge de l'Annonciation déborde du cadre.

Des deux côtés, un élégant motif de cuirs à enroulements orne la partie supérieure de la niche et déborde sur l'entablement. À l'étage supérieur, nous retrouvons des angelots assis sur le départ des consoles du couronnement dont l'élévation est ornée de motifs végétaux. Au centre des médaillons une nuée circulaire encercle le monogramme « AM ».

3.2.1.a.2) avec colonnes obliques (milieu du XVIII^e siècle) : 1 retable

À Cohons (ill.72), en Haute-Marne, nous avons repéré un retable à quatre colonnes dont la composition générale quoique peu éloignée des autres retables est légèrement différentes.

Nous le traitons donc séparément, en raison notamment de la disposition de ses colonnes.

Derrière le maître-autel galbé à un gradin, une base à trois pans aux extrémités saillantes supporte une structure à travée unique concave, délimitée par quatre colonnes, qui couvre l'ensemble du mur du chœur et qui intègre parfaitement l'ouverture existante. Les quatre colonnes à bases attiques, fûts galbés lisses et à chapiteaux composites soutiennent un entablement à ressaut interrompu par la baie centrale. De part et d'autre des niches, comme celles que l'on trouve généralement dans les ailes, flanquent le retable.

Le couronnement pyramidé est constitué de deux grandes consoles qui supportent une corniche concave.

Le décor de la base se limite à des panneaux moulurés rectangulaires sur les trois pans. La fenêtre au centre du retable est enveloppée de stucs et de rayons lumineux dorés qui descendent du couronnement d'où émane une gloire au centre de laquelle apparaît la Colombe du Saint-Esprit. Des pots à fleurs ont été placés en amortissement des colonnes les plus au centre et des *putti* sont assis sur le départ des consoles du couronnement. Enfin, comme nous l'avons signalé, deux niches latérales flanquent le retable. Elles se composent d'un cul-de-lampe orné d'un cartouche, de volutes qui soulignent l'élévation et d'un petit couronnement agrémenté de feuilles d'acanthé. Deux statues occupent ces niches, à droite un saint évêque et à gauche une Vierge à l'Enfant.

3.2.1.b) avec une colonne droite et une colonne oblique (1717- derniers tiers du XVIII^e siècle) : 14 retables

Nous évoquerons donc les retables à quatre colonnes dont celles placées aux extrémités sont droites et parallèles au mur et celles au centre sont obliques et divergentes. Cette formule rappelle les retables dont les deux colonnes sont disposées de façon droite associées à deux colonnes en saillie et deux en retrait. Au sein de ce groupe de 14 retables, nous observons un phénomène courant dans cette production qui est l'emploi de modèles de couronnements différents avec une structure inférieure toujours identique et soumise à quelques légères variations. Nous avons donc divisé en trois sous-catégories cet ensemble. Ainsi, nous mentionnerons les retables surmontés d'un couronnement architecturé et ceux dont les couronnements sont constitués de deux consoles qui supportent une corniche au profil arrondi ou de deux consoles supportant une corniche au profil concave et convexe. Nous verrons plus tard que ces distinctions sont liées à des évolutions stylistiques.

3.2.1.b.1) avec couronnement architecturé (1716-1721) : 3 retables

Dans le jura, entre 1716 et 1721, Jean Antoine construit deux retables à Villevieux (ill.73) et un à Neublans (ill.74). Ils sont constitués de doubles piédestaux au-dessus desquels s'élève une structure à travée unique avec « [...] deux colonnes de chaque côté [...] »⁸²⁴ » sommée d'un couronnement vertical. La base du retable est formée d'un premier soubassement rectangulaire aux extrémités concaves contre lequel est appuyé l'autel surmonté d'un gradin rectangulaire. De hauts piédestaux supportent les colonnes qui flanquent le corps central du retable destiné à accueillir « [...] Un Cadre Sceintré a Contenir un tableau [...] »⁸²⁵ dont la forme varie d'un retable à l'autre. S'il prend la forme d'un simple rectangle à Neublans, les cadres de Villevieux sont plus richement découpés et présentent une partie supérieure avec des crossettes, des angles découpés et un fronton cintré. Les deux couples de colonnes soutiennent un entablement à ressaut légèrement cintré au niveau de la partie centrale, sauf à Neublans où il est plat. Les colonnes placées aux extrémités sont parallèles au mur et celles plus au centre sont obliques. À Villevieux,

⁸²⁴ A.D.J. 5^e 286-159.

⁸²⁵ A.D.J. 5^e 286-159.

l'ordre est le composite et les colonnes sont torses au retable de saint Vernier et à fûts galbés pour celui du Rosaire. On retrouve des colonnes torses à Neublans, mais avec des chapiteaux corinthiens. Au-dessus se dresse le couronnement constitué d'un cadre rectangulaire à découpe supérieure cintrée flanqué de deux ailerons à volutes rentrantes qui supportent une corniche ondulée. Inscrit entre les demi-frontons cintrés et convergents qui reposent sur les colonnes centrales, il accueille un bas-relief contenu et non plus exubérant comme ceux signalés à de nombreuses reprises. Signalons que l'on remarque que la forme du couronnement est dictée par celle de l'entablement. À Neublans, l'entablement est plat tout comme la base du couronnement alors qu'à Villevieux sa forme cintrée lui impose une base également arrondie, comme si la poussée de l'entablement dans son mouvement le déformait.

Le décor est à rapprocher de celui des autres retables rencontrés et montre une fois encore la récurrence des solutions employées par les Marca. Quelques petits détails varient d'une église à l'autre. Signalons par exemple la présence de pots à feu en amortissement des colonnes uniquement à Neublans ou l'ajout d'une coquille à la sommité du couronnement du retable de saint Isidore de Villevieux (ill.73). En outre, deux *putti* portant une couronne apparaissent au-dessus du cadre central de ce même retable, alors qu'ils ont été placés au-dessus du couronnement de celui du Rosaire, tandis qu'à Neublans (ill.74) l'artiste ne les a pas conservés. Les thèmes abordés dans les couronnements diffèrent également, en raison des dédicaces différentes des autels. Le retable de l'église Saint-Etienne de Neublans présente un crucifix alors qu'à Villevieux, le retable nord est orné d'une Assomption de la Vierge et l'autre d'une Colombe du Saint-Esprit apparaissant au centre d'une nuée.

Le dernier point à aborder est la présence à Neublans des restes d'un décor placé de part et d'autre du retable. Aujourd'hui, nous ne voyons plus que les deux coquilles qui ornent les culs-de-four ainsi que les culs-de-lampe et les deux statues de l'Immaculée Conception et de saint André. Or, la forme de l'encadrement des niches apparaît en négatif puisque la peinture est plus claire. Elles possédaient un couronnement constitué d'un fronton triangulaire. Une fois encore une ancienne carte postale nous le confirme.

3.2.1.b.2) avec couronnement à deux consoles qui supportent une corniche au profil arrondi (1727 - dernier tiers du XVIII^e siècle) : 4 retables

Dans cette même catégorie, nous avons également intégré les retables de Boulton (ill.75), de Saint-Broing (ill.76) et de Bézouotte (ill.77). Nous n'allons pas décrire une fois encore la structure des retables qui suivent puisqu'elle est identique à l'organisation de ceux que nous venons de présenter. La variation majeure vient du couronnement différent employé qui cette fois est constitué de deux consoles qui supportent une corniche au profil arrondi. Quelques modulations se remarquent aussi dans l'ornement et ce sont ces éléments que nous évoquerons.

À Boulton, les retables sont confinés dans les chapelles latérales et ne sont donc pas accompagnés de niches. Elles sont présentes cependant à Bézouotte et à Saint-Broing où les retables occupent le chœur. Elles sont construites selon les principes évoqués précédemment et accueillent des statues. À Bézouotte, un saint évêque et saint Joseph alors qu'à Saint-Broing on retrouve saint Marcel et saint Georges.

Soulignons également que dans ces deux mêmes églises, le centre du retable est orné non pas d'un tableau comme à Boulton, mais d'un bas-relief. À Bézouotte, il représente saint Martin célébrant une messe alors qu'à Saint-Broing nous avons observé une Sainte Famille. Marie et Joseph relégués sur les côtés tiennent le jeune Jésus par la main.

À Bézouotte (ill.77) deux anges adorateurs ont été placés sur l'entablement alors qu'à Saint-Broing (ill.76), ils sont agenouillés sur les demi-frontons, comme à Tincey (ill.84) et à Boulton (ill.75), ils sont assis sur le départ des volutes. Deux autres anges soulèvent un panier plein de fleurs et trônent au-dessus de la corniche au sommet du retable. Si la structure du couronnement est différente, cela n'a pas d'influence sur le décor employé et ni sur la solution à laquelle ont recours les artistes. Ainsi, pour traiter l'apparition du thème du Sacré-Cœur à Saint-Broing, celle du monogramme « AM » à Boulton ou encore de l'apparition de la colombe du Saint-Esprit, les sculpteurs modèlent des stucs envahissant la structure. Signalons qu'à Boulton, une ouverture existante a été intégrée dans le couronnement et la source de lumière exploitée. Ce n'est pas la première fois que nous rencontrons cette solution. Quelques éléments souvent rencontrés participent à la décoration de ces retables dont des pots à feu à Saint-Broing et à Bézouotte et des boules sur ceux de Boulton.

3.2.1.b.3) avec couronnement à deux consoles supportant une corniche au profil concave et convexe (ap. 1732 – av. 1768) : 7 retables

Les derniers retables de ce groupe sont ceux des églises d'Achey (ill.78), de Chalezeule (ill.79), Moncley (ill.80), de Villers-la-Combe (ill.81), de Vars (ill.82) de Villers-Saint-Martin (ill.83) et de Tincey (ill.84).

On observe d'abord, un double soubassement, – base rectangulaire et piédestaux –, formant ressaut au droit des colonnes et dont la largeur est adaptée au lieu. En effet, il est parfois confiné dans l'espace situé entre les deux portes de la sacristie, comme à Chalezeule, Villers-la-Combe et Achey, et dans d'autres cas il est prolongé latéralement et il couvre tout le mur du fond, c'est le cas à Moncley, à Tincey. Il est alors accompagné de deux crédences aux formes galbées placées à ses extrémités, sauf à Villers-Saint-Martin où rien n'exclut des destructions postérieures. Ce double soubassement est surmonté de couples de colonnes à fûts galbés lisses et à chapiteaux composites dont la disposition ne varie pas d'une église à l'autre, excepté à Achey où l'entrecolonnement a été légèrement augmenté. Les colonnes aux extrémités sont en retrait et perpendiculaires par rapport au mur alors que les colonnes les plus au centre, placées en oblique et convergentes, sont en saillie. Elles encadrent la partie centrale du retable, empreinte d'un mouvement concave sujet à une accentuation plus ou moins prononcée, où selon les attentes des commanditaires le stucateur a placé un cadre aux moulures variées, participant ainsi à l'effet décoratif, destiné à accueillir un tableau, comme à Vars (ill.82 et 88), à Villers-la-Combe (ill.81) et à Chalezeule (ill.79) voire une élégante niche avec une statue tel que nous le voyons à Moncley (ill.80).

Les paires de colonnes supportent un entablement continu à ressauts parfois cintré dans sa partie supérieure, comme à Achey (ill.78), à Chalezeule, à Moncley et à Villers-la-Combe. Selon les cas de figure, des demi-frontons cintrés et convergents reposent dessus. On observe cette solution à Moncley, à Tincey (ill.84), à Vars et à Villers-Saint-Martin (ill.83). Au-dessus s'élève le couronnement composé de deux consoles supportant une corniche au profil concave et convexe fréquemment employé.

Hormis à Villers-Saint-Martin et à Moncley, on remarque que l'absence des ailes latérales étaient compensée par un décor en stuc qui couvrait le mur du fond du chœur. Le retable y était parfaitement intégré et il en constituait le point focal. À Vars, ce sont les fenêtres déjà existantes qui occupent cette fonction.

À l'instar des retables de nombreux autres groupes le décor est constitué de panneaux aux dessins variés destinés aux soubassements et aux piédestaux. On retrouve des formes géométriques variées dont des rectangles simples, pouvant être agrémentés de végétaux et de chérubins comme à Vars, des rectangles aux extrémités cintrées ou encore avec les angles concaves.

Nous avons évoqué pour certains de ces retables la présence de niches latérales. Une fois encore, elles sont constituées d'un cul-de-lampe généralement orné d'un motif de cuir entourant un cartouche, elles sont flanquées de volutes aux formes variées et surmontées d'un motif de cuir à Tincey et à Chalezeule ou d'un motif végétal à Achey et à Villers-la-Combe. Elles accueillent des statues et là encore les associations varient. Saint Joseph et l'Immaculé Conception à Chalezeule, saint Joseph et saint François-Xavier à Tincey, saint Joseph et une Vierge à l'Enfant à Villers-la-Combe et enfin deux saints évêques à Achey. Ajoutons que les retables de Moncley et de Villers-saint-Martin, qui ne possèdent pas de décor latéral ont été flanqués de volutes. Quelques variantes existent aussi à la fois dans la forme des cadres dont la partie supérieure cintrée présente parfois des crossettes aux angles supérieures, comme à Chalezeule et à Tincey, ou alors des angles concaves surmontés. La forme des cadres s'élève généralement de façon à couvrir le centre de l'entablement souvent flanqué d'un motif de cuir ou de feuilles de palme.

Au niveau du couronnement, des *putti* dans des positions variées sont placés sur les demi-frontons lorsqu'ils sont présents. Signalons leur présence à Chalezeule avant les restaurations récentes, comme en témoignent des cartes postales anciennes.

À Tincey (ill.84), ils sont agenouillés, un a les deux mains sur la poitrine, le second une seule main sur la poitrine et l'autre écartée. On retrouve cette formule à Villers-Saint-Martin (ill.83). Plus généralement, ils sont assis et attirent le regard du fidèle et lui indiquent le retable.

Au centre des couronnements, les stucs semblent libres, mouvants et fluctuants. Cette solution déjà rencontrée à plusieurs reprises est employée afin de représenter au milieu d'une gloire, un buste de Dieu le Père tenant le globe crucifère et accompagné de la Colombe du Saint-Esprit, comme à Vars (ill.82), à Villers-la-Combe (ill.81). À Moncley (ill.80), à Villers-Saint-Martin (ill.83) à Tincey (ill.84) et à Achey (ill.78), c'est la colombe du Saint-Esprit qui occupe le centre de la gloire alors qu'à Chalezeule c'est le Sacré-Cœur (ill.79). Enfin, des pots à feu ont été relégués aux extrémités des retables sauf

à Villers-la-Combe où il n'y a rien et à Moncley où le motif apparaît comme une base triangulaire supportant une boule.

3.2.2) *Colonnes jumelées l'une derrière l'autre (dernier tiers du XVIII^e siècle) : 1 retable*

Dans cette liste des retables à quatre colonnes, nous devons maintenant évoquer le retable d'Izeure (ill.85) dont seule la partie inférieure est lisible puisque une partie du couronnement a été mutilée.

Derrière le maître-autel galbé en tombeau à un gradin, une haute base rectangulaire soutient quatre colonnes composites jumelées l'une derrière l'autre augmentant l'effet de perspective. Elles encadrent une partie centrale concave qui accueille un cadre dont la partie supérieure cintrée couvre l'entablement et débordé sur le couronnement. La partie encore visible du couronnement indique que deux volutes dans l'esprit de celles que l'on rencontre habituellement se dressaient vers le haut du chœur. Cependant nous ignorons comment se présentait la partie supérieure aujourd'hui manquante.

Le décor de cette structure est extrêmement pauvre. On remarque une guirlande sous le tableau central et des feuillages, identiques à ceux des chapiteaux des retables latéraux, sur la frise de l'entablement. Le départ des volutes du couronnement est agrémenté de motifs végétaux et le centre est occupé par une gloire au centre de laquelle vole la Colombe du Saint-Esprit. Malgré la partie manquante, on peut rapprocher ce décor de celui des églises de Tincey (ill.84) ou de Savoyeux et de nombreuses autres églises. Enfin, de part et d'autre du retable deux consoles dont le galbe rappelle celui de l'autel accueillent deux statues plus récentes.

3.2.3) *Varia (ap. 1732 - av. 1764) : 1 retable*

Cette catégorie « Varia » a été créée afin d'accueillir un seul retable parmi tous ceux que nous avons listés. Il s'agit de celui de Granges-la-Ville (ill.86) construit après 1725. Il présente une structure unique et originale qui malgré tout s'inscrit pleinement dans la production des Italiens.

Ce grand retable se développe contre l'abside à trois pans de l'édifice. Deux soubassements de niveaux différents supportent une colonne placée à l'extrémité puis un pilastre et une colonne jumelés qui encadrent la travée centrale du retable. Les colonnes ont une base attique, un fût galbé lisse et un chapiteau composite et le pilastre est du même ordre. Ces éléments de support soutiennent un morceau d'entablement. Au centre, se dresse un grand cadre dont la forme renvoie à celle de Serravalle Sesia (ill.127). Au-dessus des extrémités de l'entablement interrompu se dressent de larges demi-frontons. La structure est couronnée par un bandeau d'attique sur lequel repose un décor libre et non inscrit entre des consoles comme nous l'avons vu jusqu'à présent. Ce type de couronnement a été recensé également aux retables latéraux d'Avilley (ill.117) ou encore de Villers-Saint-Martin (ill.90). Signalons en outre, que les premiers soubassements, ceux qui supportent les piédestaux des colonnes aux extrémités, sont prolongés de part et d'autre de l'abside du chœur. Ils servent de support à deux très grands médaillons de forme ovale emprisonnés dans de grands cartouches sur lesquels sont allongés des *putti* présentant un cartouche plus petit. Juste au-dessus se dressent les grandes ouvertures de l'abside. Si le fait de flanquer de part et d'autre le retable de décors n'est pas nouveau, la forme de ces grands médaillons n'a pas été rencontrée ailleurs et apparaît comme originale.

Le décor, dont une partie est probablement noyée sous les repeints postérieurs, est constitué de panneaux rectangulaires ornant les soubassements des médaillons. Ces médaillons accueillent deux bas-reliefs dont un représentant *Saint Pierre et le coq* alors que l'autre n'est plus lisible. Le tableau au centre du retable est une copie de *la Crucifixion de saint Pierre* de Guido Reni. Une fois encore l'économie décorative qui caractérise la structure inférieure du retable est contrastée par l'exubérance du décor du couronnement. Il est formé d'une épaisse masse nuageuse qui envahit la structure et au-dessus de laquelle émerge la figure de Dieu le Père. Enfin, si ce retable présente une structure originale et différente de celles rencontrées jusqu'à présent, il conserve tout de même de nombreux caractères de la production des Italiens, dont l'emploi des colonnes à base attique, à fût galbé lisse et à chapiteau composite ou du décor de la gloire traité avec des stucs dégoulinants.

4) Les retables à deux colonnes (1700 - ap. 1773) : 34 retables

4.1) Les colonnes droites (deuxième tiers du XVIII^e siècle - troisième tiers du XVIII^e siècle) : 12 retables

4.1.1) avec ressauts : (deuxième tiers du XVIII^e siècle - troisième tiers du XVIII^e siècle) : 10 retables

4.1.1.a) avec pilastres (1761) : 1 retable

À Oisilly (ill.87), l'ensemble est composé d'un soubassement rectangulaire, contre lequel est adossé un autel galbé en talon à deux gradins, servant de base à un retable à travée unique qui accueille un bas-relief de Saint-Léger dont le cintre supérieur étiré couvre une partie de l'entablement. De part et d'autre de la partie centrale concave de l'élévation une colonne en saillie, à base attique, fût galbé nu et chapiteau composite, supporte un entablement ressaut. À droite et à gauche du retable des pilastres en retrait par rapport aux colonnes ont été disposés. On remarque leurs chapiteaux originaux formés de deux volutes surmontées d'une fleur et reliées par une petite guirlande. Au-dessus de l'entablement se trouve un bandeau d'attique sur lequel prennent leur départ les deux consoles aux formes chantournées soutenant une corniche au profil ondulé.

Ce retable présente peu d'éléments décoratifs. Au niveau de la partie centrale, nous observons deux grands panneaux rectangulaires qui ornent les pilastres et le bas-relief représentant saint Léger vêtu en évêque debout devant un paysage urbain. Comme dans de nombreux cas, le traitement réservé au décor du couronnement montre une approche différente, voire opposée, puisqu'une nuée dont les nuages ont un aspect moelleux et mouvant semble fondre sur le retable accompagnant ainsi le mouvement de l'angelot plongeant.

4.1.1.b) sans pilastres (deuxième tiers du XVIII^e siècle - troisième tiers du XVIII^e siècle) : 9 retables

Dans ce groupe de retables, nous avons rapproché les constructions des églises de Tromarey (ill.89 et 93), de Vars (ill.88), d'Avosnes (ill.92), de Villers-Saint-Martin

(ill.90) et d'Angirey (ill.91). Comme dans d'autres cas, nous les avons encore divisés en deux groupes en raison de l'emploi de couronnements différents.

4.1.1.b.1) avec couronnement à deux consoles qui supportent une corniche au profil arrondi (deuxième tiers du XVIII^e siècle - troisième tiers du XVIII^e siècle) : 8 retables

Notre premier groupe comprend les deux retables latéraux de Vars (ill.88), le retable latéral droit de Tromarey (ill.89), les deux retables latéraux de Villers-Saint-Martin (ill.90) et d'Angirey (ill.91) ainsi que le retable majeur d'Avosnes (ill.92).

D'un point de vue général, les retables apparaissent comme des constructions à travée unique. Ils sont composés d'un soubassement qui soutient des colonnes droites qui encadrent le corps droit du retable surmonté d'un couronnement constitué de deux consoles qui supportent une corniche au profil arrondi. Si toutes les structures sont constituées d'un soubassement on remarque entre les retables des modifications qui peuvent être dues à des questions d'espaces disponibles. Ainsi, il adopte la forme simple d'un rectangle à Avosnes, à Angirey ou encore à Vars alors qu'à Tromarey le soubassement est interrompu par l'autel et à Villers-Saint-Martin il présente une partie centrale en saillie contre laquelle est adossée l'autel. Toutes les colonnes sont en saillie et supportent un morceau d'entablement. Elles possèdent une base attique, un fût galbé lisse et un chapiteau composite. L'espace qu'elles délimitent est occupé par un bas-relief à Vars et à Avosnes, par une niche avec une statue à Angirey et à Tromarey ou par un tableau comme à Villers-Saint-Martin. Au-dessus de l'entablement plat ou cintré comme à Villers-Saint-Martin, à Avosnes ou à Vars, s'élève le couronnement. Il repose parfois sur un bandeau d'attique ainsi que le montrent les retables d'Angirey, de Tromarey et de Villers-Saint-Martin (ill.90) alors qu'il est absent à Avosnes (ill.92) et à Vars (ill.88). Le couronnement dont le traitement varie légèrement est toujours le même et se présente sous la forme souvent rencontrée des deux consoles supportant une corniche au profil arrondi.

Enfin, signalons que le retable d'Avosnes est accompagné de deux niches latérales ce qui s'explique par le fait qu'il s'agit du retable du maître-autel, alors que les autres sont des retables latéraux.

Le parti décoratif correspond en définitive une fois encore à ce que nous avons rencontré jusqu'à présent. Nous retrouvons les habituelles volutes, feuilles d'acanthé, cartouches et panneaux distribués selon la même ordonnance que dans les autres cas. Signalons que les statues dans les niches des retables d'Angirey (ill.91) et de Tromarey (ill.89 et 93) ont été remplacées depuis le XVIII^e siècle et seuls les bas-reliefs d'Avosnes et de Vars sont des œuvres des Marca. À Vars, le retable de droite honore la remise du Rosaire à saint Dominique et à sainte Catherine de Sienne et celui de gauche, la Sainte Famille. À Avosnes, le thème abordé est celui de la Résurrection du Christ.

Au niveau de la partie supérieure, nous avons remarqué la présence systématique de *putti* assis sur le départ des consoles du couronnement, sauf à Avosnes. Mis à part à Vars, où le décor semble plus contenu bien que difficilement lisible en raison de son mauvais état, les couronnements accueillent des stucs libres et mouvementés. Les thèmes abordés varient et on voit apparaître au centre d'une gloire le Sacré-Cœur à Angirey et à Tromarey, des *putti* portant un panier de fleurs ou une simple nuée à Villers-Saint-Martin voire Dieu le Père à Avosnes.

4.1.1.b.2) avec couronnement à deux consoles supportant une corniche au profil concave et convexe (ap. 1735 - av. 1768) : 1 retable

À Tromarey (ill.93), probablement dans un souci esthétique le second retable latéral a été coiffé d'un couronnement différent. Ce genre de constat n'est pas exclusif à cette église.

Le retable à corps plat est identique à ceux que nous avons évoqués et plus particulièrement à son pendant, puisque nous venons de voir une construction de cette même église. Il est simplement surmonté de deux consoles soutenant une corniche au profil concave et convexe. En outre, la chapelle qui l'abrite étant plus large, il a été agrémenté de volutes latérales et de deux statues de saint Jean-Baptiste et de saint Longin avec sa lance placées au-dessus du prolongement du soubassement.

4.1.2) sans décrochements (ca. 1764 - av. 1776) : 2 retables

À Pin-l'Emagny (ill.94), deux retables latéraux apparaissent sous une forme que nous n'avons pas retrouvée ailleurs. Les retables à deux colonnes sont extrêmement simples. Un soubassement rectangulaire devant lequel se dresse un autel trapézoïdal soutient deux colonnes jumelées à bases attiques, chapiteaux ioniques avec fleur d'abaque et chute supportant un même entablement sans décrochements. À gauche, l'espace entre les colonnes est occupé par un cadre aux formes chantournées et à droite par un cadre rectangulaire. Au-dessus de l'entablement se dresse un petit couronnement constitué de deux consoles supportant une corniche au profil arrondi. Le tout est dominé par un dais qui prend sa naissance sous la gorge de la corniche de la chapelle et descend jusqu'à l'architrave, prolongé par des rideaux qui descendent jusqu'au retable et noués de part et d'autre de la gloire du couronnement.

Les seuls éléments de décors sont des rubans et des guirlandes au niveau de la partie centrale et des gloires qui dépassent des petits couronnements.

On remarque que ces retables aux formes plus simples et que l'absence de décrochements rend moins dynamiques sont différents des constructions à deux colonnes rencontrées jusqu'à présent. On remarque également l'emploi de l'ordre ionique ce qui est aussi une différence avec les autres retables. Malgré cela, le couronnement adopté renvoie directement à ceux que nous avons rencontrés jusqu'à présent et que les Italiens exploitent presque exclusivement. En outre, le traitement de la gloire se rattache également au reste de la production. Enfin, le dais et les rideaux pendants évoquent une fois encore des solutions rencontrées dans les autres groupes de retables.

4.2) Les colonnes obliques (1700 - ap.1773) : 22 retables

4.2.1) Colonnes divergentes (1700 - ap.1773) : 20 retables

4.2.1.a) retables à corps droits (1700 - ca. 1773) : 4 retables

4.2.1.a.1) retables à travée unique (1700 - ca. 1775) : 3 retables

À Bioglio (ill.95) et à Casapinta (ill.96), la structure se présente comme un retable à travée unique. Un haut soubassement à trois pans supporte les piédestaux de deux colonnes torsées à fûts lisses, à bases attiques et chapiteaux composites en saillie. Placées de façon oblique et supportant un morceau d'entablement, elles sont divergentes. À Bioglio, l'espace central est occupée par une niche à la partie supérieure cintrée et qui accueille un décor traité en très haut-relief. Alors qu'à Casapinta, un petit édicule surmonté d'une corniche occupe le retable.

Au-dessus des deux morceaux d'entablement portés par les colonnes, deux volutes concaves s'élèvent et supportent une corniche dont la forme est légèrement différente. Signalons qu'à Casapinta, une ouverture déjà existante au moment de la construction du retable a été intégrée au couronnement, à l'instar de ce que nous avons vu avec l'autre retable de Bioglio.

Une fois encore le décor se rapproche des solutions rencontrées et décrites jusqu'à présent. Aux soubassements et aux piédestaux sont réservées les habituelles tables aux formes géométriques diverses. À Bioglio, le retable est flanqué de volutes doublées de feuilles d'acanthé. À Casapinta, l'édicule qui s'élève au centre du retable est occupé par une niche inscrite dans un encadrement à crossettes dont l'élévation est accompagnée de volutes terminées par des anges engainés et la forme soulignée par une frise végétale. Sur la corniche qui le couronne, deux angelots allongés symétriques complètent le décor.

À Bioglio, la solution adoptée est bien différente. Le décor central représente le Christ sur la Croix. Au pied de l'instrument du martyr apparaissent un crâne, référence au Mont Golgota et de part et d'autre deux anges adoreurs, marqués par une profonde dévotion. Celui de gauche est représenté les bras écartés alors que le second tient d'une main un morceau d'étoffe, qui évoque l'histoire de sainte Véronique, et pose l'autre contre sa poitrine. La niche qui accueille cette scène est décorée de motifs géométriques, qui rappellent ceux des piédestaux, ornés des Instruments de la Passion. Juste au-dessus du Christ a été placée la couronne d'épines et de part et d'autre nous observons la tenaille, l'échelle, le coq, le fouet, l'éponge ou encore la lance, la colonne, les clous et le marteau.

Dans les deux églises, des angelots symétriques et identiques sont assis sur le départ des consoles du couronnement. Ils portent une main à leur poitrine et de l'autre invitent le fidèle à honorer la présence divine. À Bioglio, le couronnement accueille un médaillon avec le visage du Christ de profil alors que nous l'avons dit à Casapinta une

fenêtre occupe cette position. La décoration est complétée de motifs végétaux dans les deux cas.

À Bourguignon-lès-Conflans (ill.97), la structure placée derrière le maître-autel galbé à un gradin est composée d'un corps central plat inscrit entre deux colonnes à chapiteaux composites qui s'élèvent sur des piédestaux reposant sur un haut soubassement. Les colonnes placées de façon oblique sont divergentes. Elles forment ressaut et portent un morceau d'entablement. De part et d'autre, deux niches accompagnent cette construction à travée unique. Au-dessus de l'entablement continu cintré s'élève un couronnement constitué de deux grandes consoles qui supportent une corniche aux formes arrondies.

Là encore la décoration est très sommaire, et peut-être dissimulée en partie sous les repeints. Des panneaux rectangulaires agrémentent les piédestaux et l'on remarque que ceux placés sur la face avant sont ornés de motifs végétaux. Les niches sont soulignées par des volutes et de grands motifs de cuir entourant un cartouche. Les statues d'origine ont été remplacées au XIX^e siècle et celles que l'on voit sont trop petites par rapport à l'ensemble de la structure. Nous pouvons encore opposer la sobriété de la partie inférieure à celle du décor du couronnement. Une gloire au centre de laquelle apparaît le Sacré-Cœur se déploie au-delà des consoles couvrant légèrement l'entablement de la partie centrale et s'élevant vers le haut de l'édifice.

4.2.1.a.2) retables avec ailes (ca. 1773) : 1 retable

Le retable de l'église de Chevigny (ill.98) en Haute-Saône est l'un des rares retables de ce groupe qui apparaît sous la forme d'une structure tripartite.

La structure placée derrière le maître autel galbé est composée d'un corps central concave inscrit entre deux colonnes à chapiteaux composites qui s'élèvent sur de hauts piédestaux. Divergentes, elles sont placées en oblique, forment ressaut et portent un morceau d'entablement. De part et d'autre, deux ailes intègrent les portes de la sacristie au-dessus desquelles ont été placés des médaillons circulaires. Les extrémités de ces ailes sont délimitées par des pilastres d'angle également soutenus par de hauts piédestaux jusqu'où court un entablement continu. Le corps du retable est surmonté d'un

couronnement constitué de deux grandes consoles sinueuses qui s'élèvent et supportent une corniche aux formes également très arrondies.

En outre, on remarque la sobriété du décor qui se limite à une coquille d'où part une guirlande végétale au-dessus de chaque médaillon et deux cartouches rencontrés déjà à Evillers (ill.54), à Mouthe (ill.52), à Recologne (ill.55) en amortissement des ailes sur un morceau de bandeau d'attique. Seuls les stucs du couronnement font preuve d'une grande théâtralité selon une formule désormais bien établie. Une gloire au centre de laquelle vole la Colombe du Saint-Esprit se déploie au-delà des consoles couvrant l'entablement de la partie centrale et s'élevant vers le haut de l'édifice où un buste de Dieu le Père les bras ouverts apparaît avec dynamisme comme le souligne son manteau qui se gonfle derrière lui.

4.2.1.b) retables à travée unique et corps concave (c.1722 - c. 1755) : 16 retables

4.2.1.b.1) sans pilastres (1727 - c. 1755) : 14 retables

4.2.1.b.1.a) avec couronnement à deux consoles qui supportent une corniche au profil arrondi (1727 - 1751) : 6 retables

Nous avons divisé notre groupe en deux sous-catégories puisque nous avons remarqué que les couronnements varient. Nous pensons qu'il s'agit d'un élément suffisamment important pour le considérer comme discriminant. En revanche, les variations dans la forme des soubassements ou des entablements n'ont pas été prises en compte afin de ne pas multiplier les catégories au sein d'un même groupe et de garder une certaine lisibilité. En outre, la largeur de la chapelle a une influence sur la structure qui est adaptée à l'espace.

Notre premier groupe comprend les deux retables latéraux de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles (ill.99), le retable de la Nativité de Rigny (ill.100), celui dédié à saint Joseph de Brusnengo (ill.101) et les deux retables secondaires de Mouthe (ill.102). D'un point de vue général, les retables apparaissent comme des constructions à travée unique. Ils sont composés d'un soubassement qui soutient des colonnes en saillie placées aux extrémités du corps concave du retable qui est surmonté d'un couronnement constitué de

deux consoles qui supportent une corniche au profil arrondi. Si toutes les structures sont constituées d'un soubassement on remarque entre les retables des modifications qui peuvent être dues à des questions d'espaces disponibles. Ainsi, il adopte la forme simple d'un rectangle à Mouthe et à Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles. Les retables de Brusnengo et de Rigny présentent un soubassement plus large et au mouvement concave plus marqué dont les extrémités sont flanquées de modillons. Cette solution est employée pour d'autres retables latéraux italiens et dans des cas plus rares français, comme ceux du groupe 5.2. Sur cette base se dressent les piédestaux des colonnes qui encadrent le corps unique de ces constructions. Toutes les colonnes sont en saillie et supportent un morceau d'entablement. Elles possèdent une base attique, un fût galbé lisse et un chapiteau composite. Au centre du retable, on trouve parfois un tableau, c'est le cas à Rigny (ill.100), à Mouthe (ill.102) et à Villers-Chemin-et-Mont-lès-Etrelle (ill.99). À Brusnengo (ill.101), nous remarquons que la niche s'apparente à une petite construction que nous pouvons rapprocher de ce que nous appelons les retables-niches (groupe 5.1). En effet, deux volutes flanquent un encadrement à crossettes surmonté d'un petit fronton. Cette solution qui apparaît comme la greffe d'une petite construction sur une autre est encore à mettre en parallèle avec les solutions rencontrées en Italie (voir retable d'Ailoche dans le groupe 4.2.2.a ; ill.109)

Au-dessus de l'entablement plat repose parfois un bandeau d'attique ainsi que le montrent les retables de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles et de Mouthe ou une balustrade comme à Rigny alors qu'on ne retrouve aucune des deux solutions à Brusnengo. En revanche, le couronnement correspond toujours au même modèle, c'est-à-dire pyramidé, avec ces deux grandes consoles qui supportent une corniche au profil arrondi et que l'on rencontre dans la plupart des cas (voir les groupes 1.2.1, 1.2.2, 2.1 ou encore 2.2.1.c.2).

Le décor de toutes ces structures est très proche et s'inscrit dans les observations faites jusqu'à présent. Lorsque les repeints ou les restaurations postérieures permettent de le voir, nous retrouvons les panneaux aux formes géométriques variées sur les piédestaux et les soubassements. Certains retables sont flanqués de volutes, un autre élément souvent rencontrés. C'est le cas à Mouthe et à Rigny. La partie centrale de toutes ces structures comporte peu d'éléments décoratifs et seuls quelques retables sont ornés d'un motif de cuir ou d'une nuée placés sur l'entablement. Rappelons que la statue dans la niche du retable de Bioglio (ill.103) n'est pas du stucateur et les tableaux des autres retables ont

été commandés à des peintres. Au niveau de la partie supérieure, nous avons remarqué la présence systématique de *putti* assis sur le départ des consoles du couronnement, sauf à Rigny où ils trônent sur les demi-frontons placés aux extrémités de la balustrade. À Mouthe, nous avons noté également l'ajout de pots à feu. Au centre des couronnements des gloires toujours traitées de la même façon accueillent parfois le monogramme « AM » ou le Tétragramme comme à Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles (ill.99), dans d'autres cas le Sacré-Cœur comme à Mouthe (ill.102) voire le monogramme « IOS » comme au-dessus du retable dédié à saint Joseph de Brusnengo (ill.101).

4.2.1.b.1.b) avec couronnement à deux consoles supportant une corniche au profil concave et convexe (v.1740 - c.1755) : 8 retables

Les deux retables latéraux de Bioglio (ill.103), de Montot (ill.104), de Recologne (ill.105) et de Fretigney-et-Velloreille (ill.106), bien que presque identiques, ont été dissociés dans la mesure où ils possèdent un couronnement différent greffé sur un corps inférieur tel que nous venons de le décrire.

On observe quelques variations. Ainsi à Recologne, l'autel est adossé à un soubassement continu, à Montot le soubassement est interrompu par l'autel alors qu'à Bioglio, nous retrouvons ce soubassement large aux extrémités terminées par des modillons.

Au-dessus s'élèvent deux colonnes à bases attiques, à fûts galbés lisses et à chapiteaux composites. La seule exception a été relevée à Recologne où si les bases sont attiques les chapiteaux sont corinthiens, comme le prévoyait le marché⁸²⁶.

La partie centrale de ces structures peut être occupée par un tableau comme à Recologne et à Fretigney-et-Velloreille, un bas-relief à la manière de Montot ou par une niche abritant une statue. Une fois encore, il est intéressant de noter que les niches des retables de Bioglio sont richement matérialisées et leurs formes renvoient à des structures que nous évoquerons également dans le passage consacré à la typologie et la description des retables (groupes 4.2.2.a et 5). Ainsi, nous remarquons que le retable du Sacré-Cœur

⁸²⁶ « [...] Quant aux deux autres retables ils seront fait chacun de deux colonnes avec [...] chapiteaux [...] de l'ordre corinthien [...] » extrait de A.D.H.S. 2^e 2528.

apparaît comme un retable à deux colonnes auquel a été greffée une niche très proche de celle de Serravalle Sesia (ill.127 ; 5.2).

Au-dessus des entablements s'élèvent les couronnements constitués de deux volutes qui supportent une corniche au profil concave et convexe. C'est cet élément que nous avons pris en considération au moment de diviser en deux catégories ce groupe de retables à deux colonnes. Excepté à Bioglio (ill.103) et à Fretigney-et-Velloreille (ill.106), les retables sont flanqués de part et d'autre de statues. À Recologne, elles peuvent occuper des niches alors qu'à Montot, elles sont installées sur des culs-de-lampe.

Le parti décoratif correspond une fois encore à ce que nous avons rencontré jusqu'à présent avec des volutes, des feuilles d'acanthé, des cartouches, des panneaux distribués selon un schéma désormais bien établi.

À Montot, le bas-relief du retable latéral droit représente Dieu le Père et le Christ assis l'un en face de l'autre. Au-dessus d'eux vole la Colombe du Saint-Esprit. Le second retable mineur aborde le thème du Bon Pasteur. Les statues au centre des constructions de Bioglio (ill.103) ont été remplacées au XIX^e siècle. En revanche, celles qui sont placées sur les côtés des retables sont encore d'origine. À Recologne, on observe au retable latéral droit, saint François-Xavier et peut-être saint Charles Borromée (ill.105) et de l'autre côté probablement saint Dominique et sainte Catherine de Sienne. À Montot, des saints moins communs ont été représentés. À droite, saint Félix de Valois et saint Jean de Matha et à gauche, saint Roch et saint Prosper.

La partie supérieure des retables est occupée par des angelots assis sur le départ des volutes. Comme nous avons pu le voir jusqu'à présent, ils s'attachent à vénérer ou attirer l'attention du fidèle vers le couronnement qui accueille un décor traité de façon très vivante. La formule ne varie pas et correspond à celle déjà tant de fois rencontrées. Seule la solution de Montot varie puisque la gloire est remplacée par une représentation d'un ange venant en aide à deux captifs qui complète le programme iconographique mettant à l'honneur saint Jean de Matha et saint Félix de Valois fondateurs de l'ordre de la Très Sainte Trinité pour la Rédemption des captifs.

Au sein des retables à deux colonnes, nous avons remarqué qu'il existait une plus grande variété de formules. Ainsi, même si la plupart de ces structures se présentent comme des constructions à travée unique inscrite entre deux colonnes et surmontée d'un couronnement, nous avons procédé à un classement qui nous a menés à créer plus de

sous-catégories que dans les autres grandes familles de retables. Comme dans le cas de certains retables à quatre colonnes, nous avons parfois différencié les retables en raison de leurs couronnements différents.

Malgré ce nombre plus élevé de solutions, de nombreux éléments sont communs à l'ensemble de la production. Certains retables peuvent ainsi appartenir à une catégorie différente malgré de nombreux éléments communs.

4.2.1.b.2) avec pilastres (ca. 1727 - ca. 1775) : 2 retables

À Cours-Saint-Maurice (ill.107), malgré le mauvais état de conservation du mobilier, il est possible de lire une partie du retable de la chapelle du cimetière. La partie inférieure du retable semble s'apparenter aux constructions des Marca. Nous la connaissons grâce à des clichés transmis par Patrick Boisnard. Cependant, nous n'avons pu le voir et avons basé notre description sur les images mises à notre disposition. Nous serons donc plus succincts.

Un soubassement dont les extrémités se terminent par des modillons (voir le groupe 4.2) supporte un retable à travée unique surmonté d'un couronnement que nous pensons postérieur. Deux colonnes associées à des pilastres encadrent le corps concave de la construction dont l'entablement cintré dans la partie centrale est couvert en partie par le tableau au centre. Les rares éléments de décorations que nous pouvons citer sont les deux chérubins situés entre la partie supérieure du cadre et la corniche de l'entablement.

Un autre retable se présente selon une formule proche, il s'agit du retable du maître-autel de Recologne-lès-Rioz (ill.108) en Haute-Saône. À la différence du précédent, le soubassement concave contre lequel est adossé l'autel est prolongé latéralement le long du mur du chœur et est accompagné de deux crédences. Au-dessus s'élèvent des niches qui accueillent à gauche une statue de saint Guérin et à droite saint François-Xavier. Au centre, le tableau représente le martyr de saint Laurent. Au-dessus des volutes sur lesquelles sont assis des *putti* supportent une corniche arrondie en partie couverte par une gloire débordante.

4.2.2) *Colonnes convergentes (c.1722 - c.1750) : 2 retables*

4.2.2.a) *avec couronnement à deux consoles supportant une corniche au profil concave et convexe (c.1722) : 1 retable*

Malheureusement, les clichés dont nous disposons ne nous permettent pas de décrire avec précision le retable d'Ailoche (ill.109), notamment le soubassement et l'autel. Nous observons grâce à quelques photographies de l'intérieure de l'édifice qu'il s'agit d'une structure à deux colonnes torsées à chapiteaux composites convergentes portant un entablement à ressaut. Entre les deux colonnes, qui reposent sur plusieurs niveaux de soubassement, une niche identique à celle de Serravalle Sesia du groupe des retables niches (ill.127 ; groupe 5.2) valorise une statue de la Vierge noire d'Oropa. On remarque qu'un puits de lumière a été conservé afin de laisser pénétrer la lumière. Au-dessus de l'entablement deux demi-frontons curvilignes sont dominés par un couronnement constitué de deux consoles qui supportent une corniche au profil concave et convexe qui accueille un décor traité en bas-relief. Nos clichés nous renseignent sur certains éléments de décoration. On retrouve les tables qui agrémentent les piédestaux des colonnes, selon une formule rencontrée dans presque tous les cas étudiés. On observe aussi deux anges adoreurs placés à droite et à gauche de la niche centrale ou encore les deux *putti* symétriques tenant un cartouche assis sur les morceaux de corniche de cette même niche. De nombreux motifs végétaux complètent la décoration et des volutes latérales flanquent le retable. Au niveau supérieur, nous observons des *putti* assis sur les demi-frontons curvilignes. Le décor du couronnement traité en haut-relief aborde le thème du couronnement de la Vierge. Cette dernière apparaît entre le Christ et Dieu le Père qui la couronnent. Enfin, deux saints ont été placés à droite et à gauche du retable.

Il est intéressant de noter que les quelques éléments visibles sont partagés avec la plupart des retables rencontrés jusqu'à présent, que ce soit le couronnement, les chapiteaux composites ou de nombreux éléments décoratifs.

4.2.2.b) avec couronnement à deux consoles qui supportent une corniche au profil arrondi (c.1750) : 1 retable

À Vitteaux (ill.110), entre 1748 et 1752 au moment de la construction de l'hôpital Saint-Nicolas, Joseph Antoine Marca est engagé afin de sculpter une copie de la *Pietà* de Michelangelo. Nous pensons qu'il est l'auteur du retable et de l'autel de la chapelle. Cette construction se rapproche des constructions à deux colonnes du groupe 3.1.

Un autel galbé en talon à un gradin est adossé à un soubassement rectangulaire sur lequel repose directement deux colonnes à bases attiques, fûts lisses et à chapiteaux composites en saillie placées de façon oblique. Elles sont convergentes et portent un morceau d'entablement. Entre les deux est inscrit le corps concave du retable qui accueille un bas-relief. Au-dessus de l'entablement continu se dressent deux consoles, qui s'affinent à mesure qu'elles s'élèvent, surmontées d'une corniche. Signalons que le retable est accompagné de deux cartouches placés à droite et à gauche juste au-dessus des portes du chœur et qu'aux extrémités de l'abside deux niches accueillent des statues.

Le décor est très sommaire est un bas-relief occupe la partie centrale. Le thème abordé est l'Assomption de la Vierge. Marie assise sur des nuages est transportée dans les cieux alors que des chérubins et des angelots virevoltent autour d'elles. De part et d'autre du retable nous observons deux volutes flanquées de chérubins. Au niveau supérieur, l'artiste a sculpté entre les consoles doublées de feuilles de palme une gloire au centre de laquelle vole la Colombe du Saint-Esprit selon un modèle déjà rencontré à de nombreuses reprises.

Enfin, les cartouches au-dessus des portes sont ornés d'un bas-relief représentant vraisemblablement le tombeau de la Vierge alors que les deux saints qui occupent les niches, également accompagnées de volutes et d'un petit couronnement constitué d'une corniche sommée d'une palmette, sont saint Joseph et l'Enfant Jésus à droite et saint Nicolas, sous le patronage de qui est placé l'hôpital, reconnaissable malgré la disparition des trois enfants qui l'accompagnent et de sa crosse d'évêque.

5) *Les retables sans colonnes (c. 1725 – derniers tiers du XVIII^e siècle) : 28 retables*

5.1) *avec pilastres (c.1737- ap.1773) : 21 retables*

5.1.a) *avec ailes : (c.1755) : 2 retables*

5.1.a.1) *avec huit pilastres (c.1755) : 1 retable*

À Savoyeux (ill.111), l'église Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte conserve un retable majeur à trois travées qui couvre entièrement le fond du chœur et qui intègre parfaitement une grande ouverture cintrée. Ce retable adapté au lieu est constitué d'un double soubassement concave contre lequel est adossé l'autel galbé à deux gradins et de part et d'autre des crédences. Au-dessus se dressent la triple baie encadrée par les deux ailes concaves que huit pilastres à bases toscanes et chapiteaux corinthiens altérés rythment. Deux délimitent chaque aile accueillant une niche et quatre matérialisent la partie centrale. Le couronnement est constitué de deux grandes volutes qui prennent leur départ au-dessus de l'entablement des ailes et se dressent jusqu'au sommet du chœur. Elles se rejoignent et soutiennent une corniche au-dessus du cintre de l'ouverture. Nous retrouvons une solution proche de celle du retable latéral saint Claude de Scey-sur-Saône (groupe 2.1.2.a ; ill.66), où une grande ouverture est soulignée de la même façon par les stucs.

Le décor de cette structure est limité et correspond au vocabulaire souvent évoqué. Les pilastres des ailes sont flanqués de longs panneaux rectangulaires aux extrémités cintrés alors que le cul-de-lampe des niches est orné de feuilles d'acanthé et l'agrafe décorée d'un chérubin. À gauche, une statue de saint Joseph tenant une fleur de lys occupe la niche alors qu'à droite nous retrouvons la Vierge qui tient par la main l'Enfant Jésus brandissant une palme, évocation de son futur martyre. Au niveau supérieur, on retrouve une gloire qui se déploie et sort des limites architecturales matérialisées par les consoles sur lesquelles sont assis deux *putti*.

5.1.a.2) avec deux pilastres (c.1755) : 1 retable

L'ancienne chapelle du prieuré des Augustins de Rosey en Haute-Saône conserve encore un retable commandé en 1755 à Jacques François Marca. Malgré les dégradations qui ont endommagé le soubassement de la structure, il est encore possible de le décrire.

Il se présente comme une petite structure tripartite adossée au mur plat du chœur. Un double soubassement concave supporte le corps du retable également inscrit dans un mouvement concave. Une partie centrale accueillant autrefois un tableau est flanquée de deux ailes occupées par des niches et aux extrémités desquelles se dressent deux pilastres à chapiteaux composites légèrement en saillie et portant un morceau d'entablement. Au-dessus du corps du retable se dresse un couronnement arrondi peu élevé surmonté de deux *putti* tenant un cartouche asymétrique.

Le décor du second niveau de soubassement est composé de panneaux aux formes géométriques variées et des motifs de cuir. Les niches sont ornées au niveau du cul-de-lampe d'un motif de cuir à lambrequins et nous retrouvons au-dessus, couvrant l'entablement, un motif de cuir surmonté d'une coquille. Le petit couronnement est orné de part et d'autre de feuilles d'acanthé et d'une gloire au centre. Au-dessus s'élèvent les deux angelots qui tiennent un grand cartouche au centre duquel se trouve un médaillon ovale d'où émerge la Colombe du Saint-Esprit.

5.1.b) sans ailes (c.1737 – ap.1784) : 19 retables

Nous avons regroupé dans cet ensemble 16 retables, tous secondaires, dont la particularité est de ne pas posséder de colonnes, mais deux pilastres qui occupent la même fonction. Nous verrons que toutes les structures ne sont pas identiques et que certaines sont plus animées que d'autres aux formes plus sages. Cependant, nous nous sommes limités à la présence des deux pilastres et nous avons ensuite pris en compte les variations de couronnement.

5.1.b.1) avec couronnement à deux consoles qui supportent une corniche au profil arrondi (1756 – ap.1773) : 12 retables

À Cohons (ill.112), les deux chapelles latérales sont occupées par un retable formé d'un haut soubassement rectangulaire devant lequel se dresse un autel galbé en talon à un gradin, qui supporte un large corps à travée unique avec niche soulignée par un cadre mouluré cintré à ressaut. Il est délimité de part et d'autre par de larges pilastres concaves très légèrement en saillie et portant un morceau d'entablement. Au-dessus s'élève un petit couronnement composé de deux consoles réunies par une corniche.

Les éléments décoratifs sont pratiquement inexistantes puisqu'ils se résument pour le corps du retable à de petites chutes de fleurs suspendues aux pilastres et aux panneaux géométriques rectangulaires allongés des pilastres. En revanche, la gloire qui se développe au-dessus contraste fortement avec la sobriété de l'ensemble puisque les stucs envahissent l'espace et recouvrent les consoles ainsi que la corniche qui forment le couronnement. Est-il nécessaire de renvoyer une fois encore cette solution à celle rencontrée dans presque tous les retables décrits jusqu'ici. En outre, les arcs des deux petites chapelles qui accueillent ces retables ont été ornés d'un cartouche rocaille d'où partent des guirlandes de roses alors que de chaque côté des statues sur des culs-de-lampe ont été placées. Le retable de la Vierge à l'enfant est accompagné des figures de saint Marthe et de saint Joseph alors que l'autre est encadré de sainte Catherine d'Alexandrie et de saint Antoine.

À Champvans, en Haute-Saône, les deux retables latéraux s'apparentent à la formule que nous venons de décrire. On remarque simplement quelques variations. D'un point de vue général, la structure inférieure est la même et seule la forme du couronnement varie puisqu'ici a été préféré le couronnement pyramidé galbé en talon inversé qui supporte une corniche au profil arrondi. En outre, les chapiteaux du retable de droite dédié à l'Immaculée Conception sont ioniques et ceux du retable dédié à sainte Marguerite sont toscans. Si les niches centrales sont toujours présentes, leurs encadrements rappellent la forme des cadres cintrés des retables latéraux d'Izeure (ill.116). Elles accueillent deux hauts-reliefs représentant l'Immaculée Conception et sainte Marguerite et leurs sommités sont ornées de motifs différents. À droite, on trouve un motif de cuir et à gauche un petit dais accompagné de feuilles d'acanthe. Les

couronnements identiques des deux côtés sont agrémentés de *putti* agités et sont envahis par les stucs.

À Avosnes (ill.113), les deux retables latéraux dédiés à saint Joseph, celui de droite, et à sainte Catherine d'Alexandrie, à gauche, bien que droits et non plus concaves s'apparentent aussi à cette formule, mais traité avec des formes plus sages, comme le montrent les couronnements aux consoles et corniches moins tourmentées. Signalons aussi que les niches centrales ont été traitées comme celles de nombreux retables avec des volutes et un encadrement à crossettes.

À Nantilly (ill.68), le choix a également été porté vers des retables droits à pilastres ioniques soutenant un entablement au-dessus duquel se dressent un bandeau d'attique et les volutes du couronnement. Enfin, à Brussey, l'idée est reprise malgré le peu de relief donné au retable des fonts baptismaux.

Nous avons englobé dans ce groupe les deux retables des chapelles latérales de l'église de Fontain (ill.114), commandés et réalisés en 1766. Ils apparaissent comme des formules simples dont le relief est moins prononcé que dans les autres églises et semblent constituer l'architecture même de la chapelle.

Un soubassement rectangulaire dont les extrémités sont très légèrement en saillie et devant lequel se dresse un autel galbé en doucine supporte deux pilastres à bases et chapiteaux corinthiens. Ces deux supports en saillie portent un morceau d'entablement et encadrent une travée centrale à la partie supérieure cintrée. Au-dessus se dressent deux grandes consoles très fines et très étirées qui supportent une petite corniche aux formes arrondies. De part et d'autre de grands cadres allongés et cintrés au niveau de la partie supérieure flanquent le retable.

Outre les tableaux, *la mort de saint Joseph* et *la remise du Rosaire à saint Dominique et à sainte Catherine de Sienne*, qui apparaissent entre les pilastres, on observe une gloire inscrite dans le couronnement et au centre de laquelle trônent à droite, au-dessus du retable dédié à la mort de saint Joseph, le tétragramme inscrit dans un triangle et à gauche un serpent enroulé autour d'un globe dominé par une rose. Au-dessus ont été placés des cartouches portant les inscriptions suivantes « *Ite ad Joseph* » et « *Ipsa conteret caput tuum* » pour le retable du rosaire.

Enfin, à Chevigney en Haute-Saône un retable latéral a également été construit à partir d'un modèle proche. On remarque entre autre qu'il a été flanqué de deux volutes extrêmement simples sur le départ desquelles reposent deux pots à fleurs.

Par rapport aux œuvres rencontrées jusqu'à présent on note outre la disparition des colonnes et la simplification des couronnements, un parti pris décoratif beaucoup plus sobre.

5.1.b.2) avec couronnement à deux consoles supportant une corniche au profil concave et convexe (1756) : 1 retable

L'unique retable latéral conservé à Evillers (ill.115) dans le Doubs montre une fois encore comment les Marca pouvaient adapter et moduler leur solution, remplaçant les colonnes par des pilastres, un cadre par une niche, un bas-relief par une sculpture en très haut-relief. Ce retable avec deux colonnes au lieu des pilastres aurait trouvé sa place au sein des retables du groupe 3.2.1.b.1.a et nous pouvons le rapprocher des retables latéraux de illers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles.

Une fois encore un autel galbé en talon à un gradin dont on ne voit que trois faces est adossé à un soubassement rectangulaire. Sur cette base reposent les piédestaux de deux pilastres composites obliques et en saillie soutenant un entablement concave à ressauts. Une niche dont l'encadrement évoque une forme déjà souvent rencontrée avec les angles supérieurs découpés occupe le centre du retable. Elle accueille une statue de saint Joseph. Au-dessus du corps du retable deux consoles soutiennent une corniche aux formes concaves et convexes et forment le couronnement qui accueille une statue de saint Antoine.

L'ensemble du décor répond une fois encore aux codes mis en place par les Marca. Ainsi, le gradin de l'autel, les piédestaux et le pilastre sont agrémentés de panneaux rectangulaires. Nous l'avons dit déjà, une statue de saint Joseph occupe la niche centrale surmontée d'une gloire au centre de laquelle apparaît le Sacré-Cœur. Les stucs là encore sont très mouvants et se répandent sur la structure. Au niveau supérieur, deux *putti* sont assis sur les consoles qui s'élèvent et encadrent la figure de saint Antoine debout, un livre ouvert dans une main et le tau dans l'autre. À ses pieds apparaît le cochon, un autre de ses attributs. Enfin, la sommité du retable est ornée d'une feuille d'acanthé stylisée.

5.1.b.3) couronnement avec baldaquin (dernier tiers du XVIII^e siècle) : 2 retables

À Izeure (ill.116), en Bourgogne, on retrouve avec les deux retables latéraux une structure qui évoque celle de Cohons (ill.112). Un autel trapézoïdal, dont on voit trois faces, à un gradin est placé contre un haut soubassement. Au-dessus s'élève un retable à travée unique dont la partie centrale plate est flanquée de part et d'autre de pilastre positionnés de façon oblique et reposant sur des bases galbées en talon inversé, rôle de support habituellement réservé aux colonnes. Au-dessus s'élevait autrefois un baldaquin à lambrequins dont la partie supérieure a été brisée lorsque la voûte de l'édifice a été détruite et remplacée par un plafond beaucoup plus bas.

Là encore, la sobriété de la structure est accompagnée d'une économie décorative et seuls quelques feuillages sur les chapiteaux ainsi qu'une guirlande ornent le retable. Le traitement des cadres au centre montrent également des lignes simples.

5.1.b.4) couronnement déstructuré (c.1737 – 1740) : 2 retables

Dans l'église d'Avilley (ill.117), outre les deux retables latéraux à quatre colonnes et le retable majeur à six colonnes, nous avons remarqué un retable des fonts baptismaux.

Il se présente comme une construction architecturée adossée au mur de la chapelle qu'il décore. Un soubassement rectangulaire à trois pans concaves, devant lequel se dresse la cuve baptismale, supporte les piédestaux sur lesquels repose le retable. Il est composé d'un corps plat, occupé par une niche cintrée, que deux pilastres à bases attiques et à chapiteaux ioniques légèrement en saillie et portant un morceau d'entablement encadrent. Au-dessus de la corniche continue, nous ne retrouvons pas l'un des couronnements rencontrés jusqu'à présent mais simplement un décor stuqué libre, comme celle rencontrée au retable majeur de Granges-le-Ville. Il est constitué d'une épaisse masse nuageuse mouvante où virevoltent des chérubins et au centre de laquelle se dresse un buste de Dieu le Père. Il pose une main sur sa poitrine et indique de l'autre la scène du Baptême du Christ traitée en ronde-bosse et en haut-relief dans la niche centrale juste en-dessous. En effet, nous retrouvons à gauche le Baptiste, reconnaissable à sa longue croix fine et sa peau de bête, debout sur un rocher en train de verser de l'eau sur la tête de Jésus qui s'incline devant lui les deux mains contre la poitrine. Cette scène est enrichie par la

présence d'une nuée au centre de laquelle apparaît la Colombe du Saint-Esprit et des angelots que la curiosité semble habiter.

Le reste du décor de ce retable est assez simple et peu varié. Le soubassement et les piédestaux sont ornés des habituels motifs géométriques que l'on retrouve au retable du maître-autel. L'emploi de ce vocabulaire a été prolongé sur les deux faces visibles des pilastres. De part et d'autre de cette structure ont été placées de sinueuses volutes qui assument comme dans presque tous les retables des Marca un rôle à la fois décoratif et structurel, puisqu'elles semblent remplacer les colonnes que l'on retrouve souvent en retrait aux extrémités des retables.

Une solution très proche a été employée à Villers-Saint-Martin (ill.118) bien que les pilastres ioniques ou encore les volutes aient disparus. Nous retrouvons un double soubassement élevé interrompu par la niche cintrée dans sa partie supérieure qui occupe le retable au corps concave surmonté d'une corniche. Au-dessus, nous retrouvons le même décor libre et débordant que celui rencontré à Avilley (ill.117) et la figure du Père éternel oriente le fidèle en direction de la représentation du Baptême du Christ également traitée en ronde-bosse. Ajoutons qu'une fois encore les repeints postérieurs nous empêchent d'évoquer l'éventuel décor de ce retable.

L'ensemble de ces œuvres tranchent avec les autres car au-delà de l'absence des colonnes parfois compensée par l'ajout de pilastres, nous remarquons que la simplification tant des structures que de la décoration les caractérise. En outre, le couronnement non architecturé n'est pas employé fréquemment et seuls quelques autres retables en possèdent un, comme celui de Granges-la-Ville (ill.86 ; groupe 2.2.3), ceux de Rigny (ill.100 et 122 ; groupe 4.4.2) ou de Vallemosso (ill.123 ; groupe 4.2.2).

5.1.b.5) sans couronnement (1704 – av. 1768) : 2 retable

À Cereie dans la province de Biella, le retable construit par Jean Antoine en 1704 est extrêmement simple et sommaire puisque au-dessus de l'autel se dresse deux pilastres à chapiteaux composites en saillie supportant un entablement qui s'élève jusqu'au niveau de la corniche en stuc qui court dans le sanctuaire. Au-dessus ne s'élève aucun couronnement et entre les deux pilastres une niche a été aménagée.

Bien que d'un style différent, le retable des fonts baptismaux de Marchaux (ill.119) est également rythmés par deux pilastres, ioniques cette fois, sur lequel repose un entablement au-dessus duquel ne s'élève aucun couronnement.

5.2) avec simulacres de pilastres (c.1725 – 1745) : 5 retables

Nous avons réuni dans ce groupe des retables sans colonnes et sans pilastres les cinq constructions conservées dans les églises de Rigny (ill.122), Doulaincourt-Saucourt (ill.120), Sostegno (ill.121), Vallemosso (ill.123).

Ces retables sont très proches de ceux du groupe 3.2.1.b.1, mais ne possèdent plus de colonnes. Elles ont été remplacées ici par des simulacres – voire des « ersatz » - de pilastres, des volutes, comme à Sostegno, ou de simples éléments décoratifs, c'est le cas à Vallemosso. Nous avons donc fait le choix de les considérer comme « sans pilastres ». Au sein même de ce petit groupe de cinq retables, nous avons procédé à une nouvelle séparation puisque nous avons remarqué l'emploi de deux types de couronnement bien identifiés maintenant. Nous verrons que deux se présentent avec un couronnement à deux consoles qui supportent une corniche au profil arrondi et deux avec un couronnement déstructuré.

Nous verrons qu'ils possèdent également un soubassement particulier, que l'on ne retrouve pas autrement dans la production sauf dans le cas de deux autres retables latéraux dont un à Brusnengo (ill.101) et le second à Rigny (ill.100). Ce dernier est le pendant de celui que nous présentons dans ce groupe. Ces retables très larges s'inscrivent dans un mouvement concave très marqué qui anime toute la structure du soubassement au couronnement et semblent s'écarter.

5.2.1) avec couronnement à deux consoles supportant une corniche au profil concave et convexe (1729 – c.1733) : 3 retables

Les retables sont constitués d'un premier soubassement différent de ceux rencontrés jusqu'à présent et auquel est intégré l'autel, rectangulaire, galbé ou trapézoïdal, dont on distingue trois faces. Les extrémités de cette très large base sont

flanquées de sortes de volutes ou de motifs enroulés nommés *modiglioni*⁸²⁷ en italien. Ils sont parcourus d'une extrémité à l'autre par un gradin d'autel. Au-dessus se dresse un second soubassement sur lequel repose le corps concave à travée unique surmonté d'un couronnement. Elle est délimitée de part et d'autre par des ersatzs de pilastres dont les chapiteaux se muent en chérubins ou en feuilles d'acanthé enroulées voire en volutes, comme à Sostegno (ill.121), en saillie qui supportent un morceau d'entablement et devant lesquelles ont été placées des statues. Cette partie centrale est occupée par un cadre au profil mixtiligne qui accueille un bas-relief comme à Doulaincourt-Saucourt (ill.120), un tableau comme à Sostegno. Au-dessus des entablements continus qui coiffent ces corps inférieurs se dresse à Doulaincourt-Saucourt un bandeau d'attique alors qu'à Sostegno une balustrade a été préférée. Un couronnement à deux consoles supportant une corniche au profil concave et convexe domine ces constructions.

Le décor fait une fois de plus écho aux œuvres décrites jusqu'à présent. Nous retrouvons les panneaux aux formes géométriques variées réservées aux soubassements. Le cadre au centre du retable est accompagné de volutes flanquées de chérubins et à Doulaincourt-Saucourt ils sont également surmontés d'un grand motif de cuir qui couvre l'entablement.

À Sostegno (ill.121), le tableau central représente saint Antoine de Padoue et les deux statues latérales saint Jean l'Évangéliste et saint Pierre. À Doulaincourt-Saucourt, le retable de gauche est orné d'un bas-relief, représentant une Vierge à l'Enfant au centre d'une gloire, dominé par deux angelots tenant une couronne de fleurs. Il se peut que les deux personnages aient autrefois tenu deux rosaires dans leurs mains puisque les deux statues qui les accompagnent représentent saint Dominique et sainte Catherine de Sienne coiffée d'une couronne d'épines. Le second retable est dédié à saint Roch de Montpellier qui apparaît debout de trois-quarts, la main droite sur la poitrine et le bras gauche rejeté en arrière. Il est représenté au milieu d'une forêt accompagné de ses attributs dont son chapeau et son bâton de pèlerin ou encore le chien lui apportant du pain. Les statues qui accompagnent ce bas-relief représentent un saint évêque et saint Nicolas reconnaissable grâce aux trois enfants ressuscités dans le saloir. Signalons également qu'à Sostegno deux angelots sont assis sur les volutes qui flanquent la partie centrale du retable.

⁸²⁷ E. Di Majo, *Altari in marmo fra stato sabaudo e ducato di milano. Modelli, maestranze e materiali nel lungo Settecento*, thèse de doctorat sous la direction de Cinzia Maria Sicca Bursill-Hall, Università degli studi di Pisa, 2010

Le décor des couronnements est traité avec des stucs encore une fois envahissant et mouvant. On remarque simplement qu'à Sostegno, les nuages de la gloire se déversent jusqu'au-dessus du cadre alors qu'à Doulaincourt-Saucourt (ill.120) ils ne dépassent pas le bandeau d'attique. Cependant l'esprit reste bel et bien le même et la facture des stucs est commune à presque toutes les œuvres présentées dans notre corpus.

À Doulaincourt-Saucourt, au centre des nuages apparaissent à droite le Sacré-Cœur et à gauche la Colombe du Saint-Esprit, alors qu'une simple nuée est observée à Sostegno. Enfin, dans les trois cas des angelots animés et que l'on retrouve sur de nombreux autres retables déjà décrits ont été placés sur le départ des consoles. On retrouve également les habituels motifs de feuilles d'acanthé ou de coquilles qui agrémentent la structure du couronnement.

5.2.2) couronnement déstructuré (ca. 1725 - 1745) : 2 retables

Nous n'allons pas décrire une seconde fois la partie inférieure de ces retables dans la mesure où elles sont identiques à celles que nous venons d'évoquer.

Nous allons simplement évoquer les différences entre les deux retables ainsi que les couronnements différents

Nous l'avons dit en préambule, ces deux retables conservés à Rigny (ill.122) et à Vallemosso (ill.123) sont construits comme les trois précédents. On retrouve même une forte parenté avec les encadrements des niches des retables de Sostegno (ill.121) et de saint Roch de Doulaincourt-Saucourt (ill.120)

On remarque que les deux retables sont surmontés d'une balustrade aux extrémités de laquelle se dressent à Rigny deux demi-frontons. Au-dessus, et il s'agit là de la différence majeure, s'élève un couronnement déstructuré ou non architecturé qui se résume en une gloire. Il s'agit du même type de décor que l'on retrouve entre les consoles des autres constructions.

Le décor est également le même et finalement seule l'iconographie change. À Rigny, un saint martyr romain tenant une palme est associé à saint Antoine le grand, accompagné d'un cochon. Entre les deux, une statue de l'Immaculée Conception occupe la niche.

À Vallemosso, deux anges adoreurs, dont un qui présente un phylactère portant l'inscription « con fiducia ad Antonio Riccorri⁸²⁸ » et posant une main sur sa poitrine et l'autre qui tient une fleur de lys, flanquent une niche qui accueille une statue de saint Antoine. Au-dessus, assis sur l'entablement deux *putti* tiennent une couronne de fleurs.

À Rigny (ill.122) le retable est sommé d'un cartouche renfermant l'inscription « Mariae sine labe conceptae » et orné d'une coquille, au-dessus duquel se dresse une gloire au sein de laquelle apparaît le Sacré-Cœur. À Vallemosso, le cartouche a disparu, mais la gloire est identique à la différence près qu'elle accueille la Colombe du Saint-Esprit. Nous pouvons également terminer notre description du décor en évoquant les deux *putti* assis dans les deux cas aux extrémités de la balustrade.

5.3) avec volutes : 2 retables

Nous allons maintenant évoquer les deux retables latéraux de l'église de Tincey (ill.124) qui à première vue sont pratiquement identique aux solutions rencontrées à Villers-Saint-Martin (ill.90), à Angirey (ill.91) ou à Tromarey (ill.89 et 93). C'est-à-dire les retables à deux colonnes du groupe 3.1.1.b.

Nous retrouvons un soubassement rectangulaire à pans concaves qui s'écarte afin d'accueillir un autel-tombeau dont on voit les trois faces à un gradin. Au-dessus se dresse le retable plat à travée unique au centre duquel a été placé un cadre dont la forme déjà rencontrée au retable majeur de Boulton (ill.49) couvre en partie l'architrave et la corniche de l'entablement. En lieu et place des habituelles colonnes ou des plus rares pilastres, le stucateur a placé sur des piédestaux deux élégantes consoles en saillie qui supportent un entablement droit continu à ressauts à leur aplomb. Elles sont placées en oblique et sont convergentes. Au-dessus, nous retrouvons le couronnement pyramidé qui supporte une corniche au profil concave et convexe.

Au niveau du décor, nous retrouvons des panneaux rectangulaires qui ornent les extrémités du soubassement. Les consoles obliques sont ornées de feuilles d'acanthé et d'un chérubin et semblent se refléter dans les deux volutes, à l'extrémité supérieure desquelles sont suspendues des cornes d'abondance déversant des fleurs, doublées de

⁸²⁸ Malheureusement, il n'a pas été possible de comprendre s'il s'agit d'une inscription postérieure ou non. Le retable ne présente plus sa polychromie, visible sur l'autel ou les *modiglioni* latéraux, d'origine et le doute persiste donc.

feuilles d'acanthé que les Marca ont l'habitude de placer aux extrémités de leurs retables. Un décor de palmette stylisée a également été modelé au centre du cintre supérieur du tableau central. Enfin, deux *putti* animés sont assis sur le départ des consoles du couronnement qui abrite une gloire au centre de laquelle apparaît le sacré cœur entouré de chérubin. Les décors végétaux de la partie centrale se retrouvent au niveau de la corniche au profil concave et convexe du couronnement. Les deux retables identiques rappellent en de nombreux points le retable majeur du même édifice et se rattache à la production des Italiens.

6) Les « retables-niches » (ca. 1715 - 1756) : 15 retables

Ils constituent une catégorie particulière puisqu'à l'inverse de tous les autres, ils ne constituent plus des structures architecturées avec des colonnes ou des pilastres soutenant des entablements. Une grande partie du vocabulaire architectural a disparu et ces constructions s'apparentent à des niches ou de grands encadrements de fenêtres, de portes ou d'arcades voire certaines niches qui accompagnent les retables.

Au sein même de cette catégorie, nous avons identifié plusieurs modèles qui ont été exploités ensuite, mais moins fréquemment que les autres types rencontrés jusqu'à présent.

6.1) *Élévation avec volutes* (c.1715 – 1756) : 13 retables

À Piane Sesia (ill.125) la structure est constituée d'un haut soubassement rectangulaire contre lequel est appuyé l'autel rectangulaire à deux gradins et sur lequel s'élève un piédestal concave dont la partie centrale est en saillie. Sur cette base deux volutes prennent leur départ et s'élèvent. Elles s'enroulent dans leur partie supérieure et soutiennent une épaisse corniche concave aux formes dilatées qui fait office de couronnement. Toute une série de motifs ornent les gradins de l'autel et des panneaux carrés et rectangulaires scandent les soubassements. De petites volutes encadrent de part et d'autre le cadre à crossettes au centre de la construction alors que deux angelots symétriques portent une couronne. Au-dessus de la corniche s'élève un cartouche.

À Postula (ill.126), une structure très proche se dresse également au-dessus du maître-autel et quelques légères variations font leur apparition comme un soubassement plus élevé et une forme un peu différente de volutes ou encore un encadrement de la niche centrale plus simple. Deux chérubins et quelques fleurs ornent la structure surmontée d'un décor représentant le Sacré-Cœur.

Cette formule du « retable-niche » a été exploitée et interprétée différemment comme à Bulliana où sur un haut soubassement aux formes galbées faisant écho à celles de l'autel, deux volutes se dressent et soulignent l'élévation d'un grand cadre à crossettes surmonté d'un grand motif de cuir à enroulement. À Recologne, le retable des fonts baptismaux s'apparente à une forme extrêmement simplifiée de cette solution. Les volutes qui reposent sur le soubassement sont plus simples et le cadre à crossettes est orné d'une simple coquille et non plus du décor de cuir. D'autres édifices laissent apparaître des formules qui dérivent de celle-là, mais avec des volutes qui adoptent des formules différentes, comme à Postua où elle est flanquée de deux anges et insérée dans un décor très riche ou encore aux fonts baptismaux d'Avosnes où les volutes encadrent un bas-relief du Baptême du Christ.

À Savoyeux, les deux retables latéraux sont également à rapprocher de ce type de retables. Ils reposent sur de hauts soubassements identiques à ceux de nombreux retables rencontrés au milieu du XVIII^e siècle.

L'autel, rectangulaire à droite et galbé à gauche, à deux gradins est adossé à un soubassement surmonté d'un second plus petit d'où prennent leur départ deux grandes volutes sinueuses. Elles supportent une corniche au profil très arrondi. Cette grande construction dressée sur le double soubassement accueille une statue de sainte Catherine d'Alexandrie à droite et une statue de l'Immaculée Conception à gauche. Les niveaux de soubassement sont ornés comme à Bulliana ou à Pianese (ill.125) de panneaux aux formes géométriques courantes dans la production des Marca. Les volutes sont ornées de feuilles d'acanthé et coiffées de pots à fleurs. À Boult, au retable dédié à saint Claude, les volutes sont surmontées d'une corniche au profil concave et convexe alors que dans la même église, le retable des fonts baptismaux s'apparentent à un cadre flanqué de deux petites volutes et surmonté d'un dais.

6.2) *Élévation droite (1723 - 1748) : 2 retables*

L'autre formule repérée n'est plus celle que l'on rencontre à Piane Sesia ou à Portula (ill.126) et elle fait preuve d'une grande originalité.

À Serravalle Sesia (ill.127), la structure repose sur un soubassement, dont la partie centrale est en saillie, lui-même surélevé par un gradin placé sur une haute base rectangulaire, devant laquelle apparaît l'autel. Les volutes ont été remplacées par des pilastres d'ordre toscan au-dessus desquels se déploient de façon sinueuse et rayonnante la partie supérieure de la niche. Les formes sont arrondies, douces et sinueuses⁸²⁹. Le couronnement n'est plus constitué d'une corniche unique et massive supportée par des volutes, mais de trois morceaux de corniche placés dans la continuité des pilastres et au-dessus de la partie centrale. Au centre de cette structure légère et élégante un cadre aux formes mixtilignes, que l'on retrouve dans quelques autres églises, met en valeur la statue du saint accompagné de son cochon. Au-dessus de l'ermite une nuée symbolise les cieux et la lumière divine.

À droite et à gauche du retable, aux extrémités du soubassement supérieur selon une formule rencontrée à Ailoche (ill.109), à Rigny (ill.122), à Vallemosso (ill.123) ou à Boulton, deux angelots flanquent le retable. Debout sur un petit nuage, celui de gauche présente une mitre d'évêque et celui de droite une croix. Ils apparaissent dans des positions contenues et le drapé qui les recouvre apporte un léger dynamisme. La partie supérieure de cette construction est ornée de feuilles d'acanthé, de chérubins, d'une coquille et d'un pot à fleurs.

On retrouve à Brusnengo au-dessus d'un haut soubassement concave une construction dont la distribution générale est proche. Nous faisons le même constat à Fretigney-et-Velloreille (ill.106) où deux chapelles sont ornées d'un retable de ce type.

Signalons que quelques retables italiens, ceux d'Ailoche (ill.109), de Brusnengo (ill.101) et de Bioglio (ill.103), montrent qu'à la structure architecturée pouvait être greffée une niche identique à celles que nous venons de mentionner.

Le but de cette démarche était de dresser une liste complète des types de retables que les Marca produisaient et que nous avons été en mesure de réunir. Or, au-delà du simple répertoire typologique, nous voulions aussi exploiter dans un second temps les observations tirées de ces descriptions et de cette classification. Cette typologie est un

⁸²⁹ Santino Langè évoquait à ce propos un retable « [...] dalle forme elegantemente flessuose [...] », in S. Langè et G. Pacciarotti, *op. cit.*, p. 225.

outil qui permet de comprendre la production et de connaître les modèles employés en fonction du contexte. Un aspect commun à l'ensemble de la production est l'emploi du langage architectural. Ce vocabulaire employé pour l'ensemble de ces constructions est généralement le même et les retables latéraux apparaissent souvent comme des versions simplifiées des grands retables architecturés, en raison de leur rôle secondaire et de l'espace plus petit qu'ils occupent. Il apparaît que certaines formules dont celles des retables à quatre colonnes du groupe 3.2.1.c pouvaient être employées pour des retables latéraux ou majeurs. À l'inverse, les retables des deux premiers groupes, ceux à dix ou six colonnes, n'ont été exploités uniquement en accompagnement du maître-autel car leur caractère monumental n'était pas adapté aux chapelles latérales. D'une manière générale, il existe une plus grande hétérogénéité entre les retables secondaires que les retables majeurs. Est-ce le signe d'un intérêt moins prononcé pour les structures mineures de la part des commanditaires ?

Nous avons également pu nous rendre compte de la fréquence d'utilisation de chacun. Ainsi, nous retrouvons à six reprises le même retable à six colonnes dans les églises de Boulton (ill.49), de Rigny (ill.50), de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles (ill.48), d'Avilley (ill.51), de Mouthe (ill.52) et de Fretigney-et-Velloreille (ill.53). Ils correspondent aux œuvres du groupe 2.1. Dans d'autres cas, l'artiste n'a procédé qu'à un changement de couronnement sur une structure toujours identique, c'est le cas des quatorze retables du groupe 3.2.1.c et des 14 autres répartis entre les groupes 4.2.1.b.1 et 4.2.1.b.2, ou de colonnes comme à Villeveux (3.2.1.c.1 ; ill.73). Ce phénomène illustre bien la pérennité des formules. Nous avons vu également des cas isolés. Cependant, en raison de l'organisation des stucateurs et de leur rapidité d'exécution, nous pensons que de nombreuses églises rurales de l'Est, essentiellement de Haute-Marne et de Bourgogne, conservent encore du mobilier en stuc à découvrir. Le catalogue est donc destiné à évoluer et à s'enrichir. La description de ces retables nous a menés à utiliser fréquemment les mêmes termes afin de décrire les colonnes, les soubassements, les couronnements, les bases ou encore les chapiteaux ainsi que le décor avec l'omniprésence des tables aux formes géométriques variées ou encore des volutes et des feuilles d'acanthé. Une grande partie de ce vocabulaire est importée d'Italie où dès la fin du XVII^e siècle nous retrouvons les mêmes chapiteaux. On pense par exemple à ceux de l'ordre composite simplifié, puisqu'il est caractérisé par une corbeille feuillagée sans caulicoles et l'absence

d'échine ornée d'oves alors que la fleur sur le tailloir à cornes est conservé. En outre les volutes s'apparentent d'avantage aux crosses de l'ordre corinthien⁸³⁰.

Nous pouvons donc affirmer que cette production est stéréotypée. Au-delà même du recours à des structures identiques, comme signalé précédemment, nous remarquons l'utilisation d'un vocabulaire architectural et stylistique propre à la famille Marca. Les ponts entre les différents groupes sont nombreux et le corpus est homogène. Nous pensons que ce phénomène est motivé par plusieurs facteurs dont l'emploi du stuc qui favorise le moulage d'éléments constituant le mobilier, - chapiteaux, entablements, colonnes –, la formation en vase-clos des Marca qui se transmettent de génération en génération des formules et des solutions prêtes à être employées et la pérennité encouragée par le succès de leurs œuvres auprès des populations locales. De plus, les Marca sont de modestes artisans dont le renouvellement stylistique n'est pas au centre des préoccupations et semblent dépendre des commanditaires, eux-mêmes bien souvent plus soucieux d'autres questions. Par ailleurs, l'omniprésence de Jean Antoine entre la fin du XVII^e siècle et le premier tiers du XVIII^e siècle et l'activité soutenue de Jacques François durant les quatre décennies suivantes ont également contribué à donner ce visage à une production que nous devons essentiellement à deux figures principales. Par ailleurs, quelques membres de cette même dynastie produisent également des retables, notamment les frères de Jacques François qui ont embrassé la même profession, et emploient des formes proches héritées de la formation auprès de leur père.

La partie qui va suivre sera consacrée à l'analyse de l'ensemble de cette production.

Nous avons tenté de situer dans la chronologie les constructions. Pour ce faire, nous nous sommes d'abord basés sur la bibliographie existante, loin d'être abondante, et sur les pièces d'archives puis nous avons opéré à des rapprochements stylistiques et à des attributions.

Nous montrerons que deux grandes phases marquent toute cette production. La première qui correspond essentiellement à la période d'activité de Jean Antoine s'étend

⁸³⁰ Étonnamment les chapiteaux composites employés afin d'habiller l'intérieur des édifices se rapprochent plus des modèles communs avec des volutes dont le cœur est orné d'une petite fleur et le retour de l'échine ornée d'oves, comme ceux des pilastres de Bioglio de Boulton, de Bonnay ou de Villers-Chemin-et-Montlès-Étrelles. À Bettola Sesia, le dessin est encore plus fidèle puisque l'on remarque également les caulicoles. Cette simplification se retrouve dans les chapiteaux corinthiens qui ne possèdent ni tigettes, ni caulicoles comme on le voit à Avilly, à Recologne ou encore à Scey-sur-Saône.

de 1680 à 1730 environ. Durant ces cinq décennies, le sculpteur réalise essentiellement des œuvres de matrices italiennes. D'abord en Italie puis entre la France. Ils importent son art dans la province et produisent des œuvres qui se placent dans la continuité de celles produites dans le Piémont. Nous verrons les similitudes entre les retables et parfois même entre certains décors stuqués. Cela n'empêche pas l'introduction d'éléments nouveaux tirés de la culture française notamment dans la forme des cadres ou des niches ainsi que des autels.

Autour des années 1725-1730, nous remarquons l'apparition de retables dont la structure démontre une animation différente, des effets galbés beaucoup plus marqués et une recherche de théâtralité concentrée sur le couronnement.

Nous pensons que ces évolutions sont à mettre en lien avec l'influence d'architectes locaux et de formes diffusées dans le Royaume en ce début du XVIII^e siècle. Ces nouveautés communes à la région viennent se greffer à certains caractères traditionnels, mis en place dans les premières œuvres des Marca dont font partie les retables de Bioglio (ill.103) et de Casapinta (ill.96). À la mort de Jean Antoine, ses enfants semblent se partager les territoires. Si Giovanni Battista I reste en Italie, Jacques François s'installe en Haute-Saône, or malgré l'éloignement, la formation commune qu'ils ont reçue et les contacts entre les membres de cette famille favorisent la diffusion des mêmes modèles en France et en Italie. On note également que le vocabulaire ornemental s'enrichit et les Marca associent sur les retables des éléments qu'ils ont importés à d'autres formules locales françaises. Ces formes nouvelles sont diffusées ensuite en Bourgogne voire en Haute-Marne. Il existe des différences mais elles sont rares et la production présente un réel caractère homogène, les différents renvois d'un groupe à l'autre illustrent bien ce phénomène.

D'autre part, nous verrons qu'avec ces évolutions stylistiques nous assistons à l'enrichissement du catalogue des Marca et à une accumulation des formules plus qu'à une substitution des formes archaïques par les nouvelles. Il suffit de comparer le retable de Bézouotte (ill.77) réalisé en 1765 sur le même modèle que les retables latéraux de Boulton (ill.75) apparu vers 1727 et ceux d'Izeure (ill.85 et 116), qui malgré les mutilations subies, démontrent une empreinte forte du style Louis XVI. Ce phénomène que l'on peut imputer en partie aux Marca est aussi sans doute le fait des commanditaires ou d'un architecte qui n'hésitaient pas à demander des copies d'œuvres produites plusieurs décennies auparavant, comme à Fretigney-et-Velloreille (ill.53 et 106) alors qu'à Villers-Saint-Martin (ill.90) ou à Vars (ill.88) en plein cœur du XVIII^e siècle les stucateurs qui

interviennent réalisent des retables latéraux droits alors que toute la production à ce moment est marquée par des formes galbées et sinueuses.

Nous tâcherons de démontrer que l'idée d'un catalogue commun dans lequel piochent les sculpteurs est omniprésente, cela se vérifie encore plus après la mort de Jean Antoine. Entre autre, nous verrons que le critère géographique n'est pas toujours un élément décisif puisque dans les régions où les Marca ont travaillé comme la Haute-Marne et la Bourgogne voire le Piémont, nous avons rencontré des retables identiques à ceux produits dans la proche Franche-Comté. En outre, même dans la province comtoise où la production est homogène, il existe quelques cas exceptionnels.

I-2 Analyse des retables

I-2.1 Les retables réalisés entre *ca.* 1675 et *ca.* 1727

I-2.1.1 Retables de matrice italienne

Les premiers retables que nous allons évoquer sont répartis entre l'actuel Piémont et le département du Jura. Ils ont tous été réalisés par Jean Antoine Marca entre l'extrême fin du XVII^e siècle et les années 1720-1725. Signalons d'emblée qu'au sein de ce groupe, nous retrouvons deux retables identiques à Casapinta⁸³¹ (ill.96) et à Bioglio⁸³²(ill.103), trois autres également identiques à Villevieux⁸³³ (ill.73) et à Neublans⁸³⁴ (ill.74) et finalement deux solutions qui ne sont pas si éloignées dans les églises de Montain⁸³⁵ (ill.69) et de Bioglio⁸³⁶. Ajoutons aussi que ces retables partagent des caractéristiques communes qui nous ont poussés à les rassembler dans un même groupe. Nous verrons par exemple que la plupart possèdent les quelques rares colonnes torsées que nous rencontrons dans la production des Marca, symbole de cet attachement au goût diffusé au XVII^e siècle. Ils sont presque tous renseignés par des documents d'archives ou sont signés par l'artiste. Les autres ont été rapprochés sur la base d'une comparaison stylistique. Cet

⁸³¹ Groupe 4.2.1.a.1.

⁸³² Groupe 4.2.1.a.1.

⁸³³ Groupe 3.2.1.c.

⁸³⁴ Groupe 3.2.1.c.

⁸³⁵ Groupe 3.1.3.

⁸³⁶ Groupe 3.2.1.a.

ensemble illustre le style de Jean Antoine imprégné de la culture dans laquelle il se forme en Valsesia et qu'il importe ensuite en Franche-Comté où il adopte également des éléments nouveaux. Un grand nombre de principes de construction et décoratifs employés par Jean Antoine sont encore en vigueur lors de la période d'activité de ses fils, comme nous le verrons. Nous les évoquons donc à travers la production de Jean Antoine et nous donnerons quelques exemples de cette continuité au moment d'aborder la seconde phase.

Au sein de cette production, nous devons mentionner le retable de Bletterans (ill.44) qui se rattache à un goût différent et qui apparaît comme une exception venant confirmer la règle. Il sera étudié après ce passage.

L'église paroissiale de la Beata Vergine Assunta de Bioglio⁸³⁷, une petite commune près de Biella, conserve quatre retables et des décors en stuc produits par les membres de la famille Marca lors de deux campagnes de travaux distinctes. La première phase de décoration et d'ameublement remonte à la limite entre le XVII^e siècle et le XVIII^e siècle. Elle concerne le retable dédié à saint Félix, situé dans la première chapelle latérale droite et son pendant, consacré au Crucifix, placé en face. Les deux chapelles qui accueillent ces constructions ont également reçu de nombreux motifs stuqués sur lesquels nous reviendrons. Les deux autres retables qui s'élèvent contre les murs de la croisée du transept sont d'un style différent et datent du milieu du XVIII^e siècle⁸³⁸. Celui de gauche, autrefois placé sous le patronage de saint Charles Borromée, est maintenant dédié au Sacré-Cœur alors que celui de droite est placé sous le vocable du Rosaire. Si les deux premiers sont de Jean Antoine, nous reviendrons sur ce point dans quelques lignes, les seconds plus tardifs ont été réalisés par son fils Giovanni Battista I⁸³⁹. Nous nous arrêterons dans un premier temps sur les plus anciens, puis nous aurons l'occasion d'évoquer les deux autres qui, nous le verrons, présentent avec le reste de la production des Marca du milieu du XVIII^e siècle de nombreuses similitudes.

Or, revenons aux deux retables que nous incluons dans le corpus d'œuvres de Jean Antoine. Nous ne disposons pas pour ces deux constructions des mêmes informations. Si

⁸³⁷ Dans cette église reconstruite au XVII^e siècle, une très belle chaire à prêcher en bois du XVII^e siècle est également conservée. Il est intéressant de souligner le fait que la façade est constituée d'un portique à trois arcades selon un modèle en vogue dans la région. Il rappelle comme nous l'avons évoqué au début de cette étude le portique de l'église d'Orgelet.

⁸³⁸ D. Lebole, *op. cit.*, 2007, pp. 212-213.

⁸³⁹ *Ibidem*.

l'histoire du retable de saint Félix nous est connue et que sa confection est documentée, celle du second retable est encore couverte de zones d'ombre, comme nous allons le voir.

C'est grâce aux historiens de l'art locaux, nous pensons notamment à Don Lebole, que nous connaissons le contexte dans lequel le retable de saint Félix (ill.71) a été élevé. En effet, il était destiné à accueillir les reliques du saint et celles des saintes Lucie et Justine, qui proviennent des catacombes de Priscilla à Rome. C'est à la suite d'une succession de dons que les ossements sont arrivés dans cette commune. Le 21 mai 1671, le cardinal Paluzio de Alterijs les donne au prêtre de Bioglio, Giovanni Battista Carpano⁸⁴⁰. Quatre ans plus tard, Carpano les offre «[...] à l'église et aux hommes [...]»⁸⁴¹ de Bioglio. Dans un premier temps, elles sont exposées sur l'autel majeur de l'église. Or, face à l'importance que prend leur dévotion, le besoin d'un nouvel espace d'adoration se fait rapidement sentir. En 1699, commencent alors les travaux de la nouvelle chapelle destinée à recevoir les reliques. La réalisation de l'autel et de son retable ainsi que la décoration de la chapelle ont été confiées à Jean Antoine Marca⁸⁴², alors actif dans la région depuis une vingtaine d'années. En 1702, les reliques sont mises en place dans la chapelle, où elles se trouvent encore aujourd'hui⁸⁴³. À cette occasion on commande également au peintre Tarquinio Grassi⁸⁴⁴ une toile représentant le saint, œuvre encore en place au centre du retable.

⁸⁴⁰ Giovan Battista Carpano est né à Bioglio. À Rome, il occupait la fonction de secrétaire du cardinal Bona. D'après G Casalis, *Dizionario geografico-storico-statistico-commerciale degli stati di S. M. il re di Sardegna*, Bologne, vol. II, 1850, p. 331.

⁸⁴¹ D. Lebole, *Storia della chiesa biellese. La pieve di Cossato*, vol. I, Biella, 1981, p. 173.

⁸⁴² Les livres des comptes font état de plusieurs paiements à Jean Antoine Marca.

En 1699, l'artiste est payé pour des travaux faits autour de la chapelle et reçoit un acompte pour le retable : «[...] più a mastro Anto. Marca di Campertogno per travagli fatti attorno la capella...L. 96.48 [...] Più al med. A conto delle L.140 patuite per la fattura dell'Incona di stucco alla Capella secondo il disegno L.10 [...] ».

En 1700, Jean Antoine reçoit l'argent qui lui est due pour avoir terminé le retable, les deux statues de l'Ange gardien et de saint Michel ainsi que les cartouches au-dessus : «[...] Più li 17 8bre a m.ro Gio. Anto. Marca di Campertogno per compito pagamento delle L.140 patuite per fattura dell'Incona di S.Felice [...] e per la fattura delle due statue del'Angelo custode e S.Michele e due carteli di sopra... L.176.12 ».

D'après D. Lebole, *op. cit.*, 2007, pp. 212.

⁸⁴³ D. Lebole, *op. cit.*, vol.I, 1981, p. 173.

⁸⁴⁴ Tarquinio Grassi est né à Romagnano Sesia en 1656. Il se forme d'abord auprès de ses oncles Giovanni Stefano et Giuseppe Doneda. Dans sa jeunesse, Grassi participe à la réalisation des fresques de la chapelle de la Transfiguration du Sacro Monte de Varallo. À partir de 1686, il se rend à Milan et se charge, entre autres, de la décoration du chœur de l'église San Pietro Celestino. Il reçoit également des commandes de toiles ou de fresques de la part des différentes églises et institutions de sa ville natale, dont l'église Santa Maria del Popolo. En Valsesia, il est actif à Varallo, mais également à Borgosesia ou encore à Riva Valdobbia. Cependant, il ne se limite pas à cette région et se rend aussi à Domodossola et travaille pour les églises de Bioglio ou d'Arona. Vers la fin du premier quart du XVIII^e siècle, il s'installe à Turin où il restaure des cadres pour le Palazzo Madama et multiplie les tableaux pour les églises de la ville. Autour des années 1730, il retourne à Borgosesia où il meurt en 1732.

Les conditions de la construction du retable du Crucifix restent encore un mystère. À l'inverse du retable précédent, les comptes ne mentionnent nullement le retable. En outre, les quelques auteurs qui ont évoqué très sommairement Jean Antoine⁸⁴⁵ n'ont jamais avancé l'hypothèse de l'attribution à ce dernier. Or, nous pensons qu'il en est l'auteur et ce pour plusieurs raisons.

Premièrement, il partage avec le retable de saint Félix plusieurs caractères communs que l'on considère comme indissociables du style de la famille Marca, malgré une structure différente. Le premier point est le recours au stuc, mais nous savons que dans cette région les Marca ont de nombreux concurrents. Ajoutons que dans les deux cas, et la comparaison pourrait être étendue à d'autres exemples, nous retrouvons des similitudes dans le traitement des colonnes, des chapiteaux ou des piédestaux, dans la facture de la statuaire ainsi que dans le répertoire ornemental. Les chapiteaux composites correspondent à ceux que nous avons rencontrés à de multiples reprises lors de la description des retables dans la partie précédente et sont caractérisés par l'absence d'oves sur l'échine. Ils reposent sur des colonnes torsées à fûts lisses identiques à celles du retable situé en face ou celles fabriquées quelques années plus tard dans le Jura (ill.128 et 129). Cet élément en plus d'introduire un caractère commun entre les œuvres est également un marqueur temporel important. En outre, les tables aux formes géométriques variées ou encore les deux volutes latérales flanquées de feuilles d'acanthé, également évoquées à de nombreuses reprises et qui apparaissent comme un leitmotiv dans la production des Italiens, renforcent notre hypothèse. De surcroît, un autre élément explique pourquoi nous attribuons ce retable à Jean Antoine Marca. Il s'agit de la facture des statues qui occupent le retable. Elles correspondent aux canons de celles du retable de *San Felice* et que nous avons vérifiés dans toute la production de Jean Antoine.

Jean Antoine propose des statues caractérisées par une absence de détails, ce qui illustre à la fois une volonté de gagner du temps et un manque de maîtrise, que les repeints grossiers et lourds, comme ceux de Bioglio, ne servent pas. Ces remarques sont valables pour l'ensemble des œuvres qu'il produit ou que nous pensons qu'il a produit.

La biographie, plus complète, de Casimiro Debiaggi peut être lue avec profit, sur le site Treccani.it : http://www.treccani.it/enciclopedia/tarquino-grassi_%28Dizionario-Biografico%29/

⁸⁴⁵ Nous n'avons retrouvé aucune mention ni dans les ouvrages de Don Lebole, ni dans ceux de Debiaggi ou encore de Santino Langè, qui évoquent succinctement Jean Antoine Marca.

Les personnages sont stéréotypés, autant la physionomie que les attitudes. La sculpture n'est pas d'une très grande facture et les personnages ne sont pas très bien proportionnés.

Ils possèdent une tête ovale et souvent joufflue qui semble avoir été posée sur un cou massif. Les visages sont marqués par des orbites creusées, de longs nez à arête saillante et une implantation très haute des cheveux ondulés laissant apparaître un large front. Or, très rares sont les détails anatomiques comme les rides, les cernes ou les fossettes. Ces figures sont souvent peu expressives et trahissent une certaine naïveté. Les cheveux qui cachent les oreilles sont traités avec de grandes mèches épaisses sculptées dans le stuc, on ne retrouve pas un souci du détail dans la représentation des cheveux traités grossièrement. On remarque, que les anges et les angelots possèdent tous la même coiffure caractérisée notamment par une mèche juste au-dessus du front. Signalons également que les mains sont longues et mal proportionnées de même que les pieds, une caractéristique que l'on retrouve chez son fils Jacques François. Les articulations sont grossièrement représentées, les personnages ne sont pas musclés, comme en témoignent les bras de l'Ange gardien ou de saint Michel (ill.130 et 131). De nombreux plis fins et verticaux rythment les vêtements des différents personnages. Le drapé est anguleux, raide et peu animé, ce qui est une des différences majeures avec la production de son fils, Jacques François qui recherche des effets bien différents. Nous sommes tentés de faire une comparaison entre cette statuaire simple et grossière et les œuvres de très grande qualité qui ornent les chapelles du *Sacro Monte* de Varallo. Les artistes actifs sur ce chantier ont fait preuve d'une plus grande maîtrise et se sont employés à multiplier les attitudes, les expressions et la physionomie de l'ensemble des figures. Il suffit d'observer le visage du Christ dans la chapelle de l'*Ecce Homo* ou celui des mères dans la chapelle du *Massacre des Innocents*⁸⁴⁶. Nous remarquons donc bien les limites des Marca que nous avons qualifiés déjà « d'artiste-artisans ». Par ailleurs, la comparaison avec d'autres stucateurs ayant œuvré dans la même région et parfois dans la même église, comme à Sostegno⁸⁴⁷ (ill.132 et 133), montre les différences stylistiques et les figures des Marca sont différentes de celles de leurs concurrents qui traitent les cheveux, les visages ou l'anatomie autrement. On remarque également une différence de traitement des feuilles d'acanthé dont le profil est plus acéré dans l'œuvre des Marca.

⁸⁴⁶ G. Dardanello (dir.), *Sculture nel Piemonte del Settecento. « Di differente e ben intesa bizzarria »*, Turin, 2005

⁸⁴⁷ Il s'agit du retable de la Vierge à l'Enfant et de celui du Sacré-Cœur de l'église San Lorenzo.

C'est donc sur la base de tous ces éléments que nous jugeons tout à fait plausible cette attribution. Tous ces indices nous laissent également penser que la réalisation est à situer à une date très proche, voire la même année, que celle des deux autres retables, c'est-à-dire autour de 1700, d'autant plus ce type de retable est construit par Jean Antoine à l'aube du XVIII^e siècle et qu'ensuite nous n'en rencontrons plus.

L'église paroissiale de Casapinta conserve un retable en stuc (ill.96) datant du début du XVIII^e siècle. Anciennement dédié à saint Grat, il est aujourd'hui placé sous le vocable du Sacré-Cœur. La commande a été passée en 1702 et le retable est terminé l'année suivante. L'auteur de cet ensemble en stuc est un certain « mastro Antonio di Campertogno », comme l'affirme un des livres des comptes de la paroisse⁸⁴⁸.

S'agit-il de Jean Antoine Marca ? Pour différentes raisons, nous pensons qu'il est effectivement l'auteur. Nous observons en effet très clairement que l'auteur exploite dans ce retable les mêmes solutions que pour les retables de Bioglio (ill.70 et 95), que nous venons de présenter. Au-delà de la forme, la facture nous indique également une main identique et les éléments, – piédestaux, colonnes, entablement –, ont été produits par un même artiste. Les différents motifs sont façonnés comme dans l'ensemble des édifices italiens ou français où Jean Antoine intervient, notamment la façon dont les statues sont traitées et plus particulièrement les cheveux et les visages. Ajoutons que le répertoire ornemental employé, qui n'est certes n'est pas exclusif au Marca, est le même que pour tout le reste de la production. Une fois encore les volutes qui flanquent la niche, les *putti* allongés sur la partie supérieure de la niche ou sur le départ des volutes du couronnement, les feuilles d'acanthé et les motifs géométriques qui ornent les piédestaux renvoient à l'ensemble des œuvres produites par Jean Antoine puis les différents sculpteurs de cette dynastie. En outre, Casapinta, est un village situé au sud de Borgosesia dans une zone où Jean Antoine Marca est actif, puisque nous avons localisé plusieurs de ses œuvres dans des communes proches comme Sostegno (ill.121, 163 et 164) ou encore Trivero. Il n'est donc pas surprenant de le rencontrer ici. Finalement, le fait qu'une cinquantaine d'années plus tard, son fils travaille encore pour cette même église est peut-être un argument supplémentaire. En effet, à plusieurs reprises, sans que cela soit systématique, nous nous

⁸⁴⁸L'auteur a pu observer le retable mais malheureusement pour des raisons techniques, perte de quelques dizaines de clichés, nous ne sommes pas en mesure de publier des images de qualité. Nous nous contenterons donc d'un cliché en noir et blanc tiré de la publication de Don Lebole : D. Lebole, *Storia della chiesa biellese. La pieve di Cossato*, vol. II, Biella, 1982, p. 173, p. 190. Nous comptons donc sur la confiance du lecteur.

sommes aperçus que parfois les communautés, probablement satisfaites du travail des stucateurs, faisaient appel à leurs descendants. C'est le cas à Bioglio, comme nous l'avons vu, mais aussi à Scey-sur-Saône, où Charles Marca intervient une dizaine d'années après son oncle Jacques François.

Nous avons associé à ces trois retables piémontais ceux des églises de Villevieux (ill.73), de Neublans⁸⁴⁹ (ill.74) et de Montain (ill.69).

En ce qui concerne l'église⁸⁵⁰ de La-Conversion-de-Saint-Paul de Villevieux, le marché du 4 mai 1716 indique que :

[...] Jean Antoine Marcha m[âit]re sculpteur en plâtre de Lesvesché de Nauvare en Italie [...] s'oblige de faire un retable en plâtre dans une des chapelle de Leglise dud[it] Villevieux suivant et conformément le dessein qu'il en a donné charge de deux grandes collonnes de chaque costé avec les corniches et architecture convenable, un cadre ceintré a contenir un tableau, et un coronnement conforme aud[it] dessein. toute l'architecture en couleur de marbre, et la sculpture en blanc [...] ⁸⁵¹.

Un mois plus tard, « ont fait un nouveau marchez avec le susd[it] antoine marcha Italien maitre sculpteur en plâtre pour le retable de l'autre chapelle [...], de même ouvrage et sculpture que l'autre retable [...] avec les deux colonnes de chaque costé dud[it] retable [...] ⁸⁵². »

L'artiste est également l'auteur du bas-relief surmonté d'une couronne des fonts baptismaux ainsi que l'indique le même document⁸⁵³.

⁸⁴⁹ Concernant Neublans et Villevieux, les documents communiqués en 2012 par Patrick Boisnard sont venus confirmer des hypothèses émises par l'auteur au début de ses travaux.

⁸⁵⁰ « Ruinée par les guerres du XVII^e siècle, cette église resta dans un état tellement déplorable, que l'archevêque de Besançon crut devoir l'interdire en 1699. On commença à reconstruire le décor actuel en 1700, et les travaux furent terminés en 1730 ». D'après A. Rousset, *op.cit.*, p. 265.

⁸⁵¹ A.D.J. 5^e 286-159.

⁸⁵² A.D.J. 5^e 286-159.

⁸⁵³ La dernière partie du document que signe le stucateur porte la mention [...] à la réserve de ce jay fait aux fond baptismaux [...] ». A.D.J. 5^e 286-159, marché pour les retables de Villevieux, 1716.

« Les fonts-baptismaux sont formés de deux parties distinctes : les fonts baptismaux proprement dit et un retable avec bas-relief sculpté représentant le baptême du Christ [...]. Le retable est occupé en son centre par le bas-relief rectangulaire à découpe supérieure aux angles échancrés. Il est surmonté d'une couronne fermée d'où est issue de chaque côté une draperie nouée, retombant de chaque côté du bas-relief en enroulant sa bordure ». Voir le dossier « IM39000619, église de La-Conversion-de-Saint-Paul, Villevieux », en ligne sur le site de la Base Palissy.

À Neublans, l'intervention de Jean Antoine Marca dans l'église Saint-Etienne⁸⁵⁴ vient de la volonté du marquis Jean-Claude-Joseph de Froissard de Broissia⁸⁵⁵. Un document met en évidence un conflit entre le curé de la paroisse et le « [...] Sieur Marca natif de varal dans le val sesia en Italie [...] »⁸⁵⁶ et évoque un retable commandé à ce dernier pour une chapelle latéral autour de 1716-1717. Même s'il ne s'agit pas du retable principal, la présence du Piémontais permet de confirmer l'hypothèse d'attribution du retable du maître-autel (ill.74) identique à ceux de Villevieux (ill.73), que nous venons d'évoquer⁸⁵⁷ En outre, de nombreux éléments dont le traitement des deux statues qui rappellent celles de Bioglio – mains allongées et disproportionnées, orbites profonds et creusés, drapé encore contenu et peu ondulé, implantation haute des cheveux laissant apparaître le front et le haut du crâne, arrête nasale saillante, visage ovale stéréotypé et sans expression particulière posé sur un cou massif –, permettaient déjà une attribution sur la base d'un rapprochement stylistique.

Nous pensons que le retable majeur⁸⁵⁸ et les haut-reliefs de l'*Annonciation* en stuc de l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Montain (ill.69) sont aussi de la main de Jean Antoine Marca. Malheureusement, nous n'avons pas retrouvé de documents concernant le mobilier de cette église. Seule une date sur le bas-relief au centre du retable nous indique que sa réalisation remonte à l'année 1718. Date qui correspond tout à fait à la période de présence de Jean Antoine dans la région. Précisions également que cette

⁸⁵⁴ La construction du chœur est située entre le XV^e siècle et la première moitié du XVI^e siècle. Entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle, on entreprend une reconstruction partielle de la nef. En 1714, on assiste à la construction de deux chapelles dans la première travée du chœur. Entre 1716 et 1721, la chapelle nord est détruite puis reconstruite sur la travée suivante à l'ouest. Informations gentiment communiquées par P. Boisnard.

⁸⁵⁵ « Jean-Claude-Joseph de Froissard, marquis de Broissia, par lettres-patentes du mois d'octobre 1691, enregistrées à Besançon et à Dole, seigneur de Broissia, Montagna, Noires, Neublans, Bretenière, Châtenois, etc. chevalier de St-Georges, du 16 février 1682 [...] mourut à Neublans en 1750. », in N.-A. Labbey-de-Billy, *Histoire de l'Université du Comté de Bourgogne et des différents sujets qui l'ont honorée ; pour faire suite aux Ouvrages historiques de M. Dunod*. Tome premier, Paris, Scherff, Libraire, 1670, p. 301.

En 1703, il achète à Neublans, sur ses terres, l'ancien château fort et décide de construire un nouvel édifice dans un goût plus moderne, à l'instar des de Bauffremont à Scey-sur-Saône. L'intérieur du château, auquel nous n'avons pu accéder, est décoré de stucs. Informations communiquées par Patrick Boisnard.

Il est très probable que Jean Antoine en soit l'auteur. Nous serions dans une situation proche de celle entre Jacques François et les de Bauffremont. En effet, le stucateur est chargé d'ornez plusieurs églises situées sur leurs terres et travaille également à l'embellissement du château de Scey-sur-Saône, fief de cette noble famille.

⁸⁵⁶ D'après le document, « [...] Le sieur curé dud[it] Neublans [...] cherche à inquiéter [...] » et à empêcher « [...] de travailler à lad[ite] chapelle avec de grandes menaces [...] » le sculpteur. A.D.J. E 143.

⁸⁵⁷ A.D.J. E 143, église de Neublans, 1720.

⁸⁵⁸ Le retable mesure 8 mètres de haut pour une largeur de 6 mètres (ill.69). Voir la fiche consacrée à l'église de Montain en ligne sur le site de la Base Palissy.

commune ne se trouve qu'à 14 kilomètres de Bletterans et à une dizaine de kilomètres de Villevieux.

Si la forme du retable ne renvoie à aucun autre exemple connu dans son corpus, nous remarquons tout de même la parenté avec le retable dédié à *San Felice* de Bioglio (ill.70) En outre, de nombreux éléments permettent une attribution sur la base d'un rapprochement stylistique. On retrouve par exemple l'emploi des colonnes à fûts lisses auxquelles les Marca ont exclusivement recours, alors que domine encore dans la région un goût pour les colonnes richement sculptées. Les chapiteaux composites qui les surmontent s'apparentent également à ceux que multiplient les Marca et que nous avons déjà signalés puisqu'ils sont caractérisés par l'absence d'échine ornées d'oves substituée par une échine lisse.

En outre, la présence d'un décor sculpté en lieu et place du tableau habituel au centre du retable est une autre solution courante dans l'œuvre des Marca, mais qui est déjà fréquente dans la production locale de ces décennies. De plus les motifs du décor sobre renvoient là aussi au répertoire de cette famille : les angelots assis sur les demi-frontons, les *putti* portant une couronne au-dessus du retable, déjà rencontrés à plusieurs reprises, les motifs géométriques qui ornent le premier niveau de soubassement, la forme du cadre centrale et la corniche qu'il le domine ou encore les volutes qui flanquent le cadre du couronnement, mais aussi le décor de draperie qui surmonte le bas-relief central et qui est identique à celui des fonts baptismaux de Villevieux ou de la chapelle de Postua, deux œuvres contemporaines.

Finalement, le drapé contenu et encore anguleux ainsi que le traitement des figures des haut-reliefs ou des angelots rappellent la statuaire de Jean Antoine. Elle se caractérise par des figures stéréotypées dont la tête ovale semble posée sur un cou circulaire massif, aux visages peu expressifs avec des orbites creusées, de longs nez à arête saillante, avec l'implantation très haute des cheveux ondulés laissant apparaître un large front.

Nous avons décidé pour des raisons stylistiques d'évoquer ces retables dans un même passage. Nous l'avons vu, ils ont été réalisés dans les mêmes années et présentent de fortes similitudes. Au-delà des caractères communs partagés que nous allons évoquer, nous montrerons qu'ils peuvent être rapprochés d'œuvres appartenant à une culture identique.

Outre l'emploi des mêmes colonnes torsées, on trouve d'autres points similaires entre les retables jurassiens et ceux de Bioglio (ill.70 et 95) et de Casapinta (ill.96). Ainsi, nous pouvons rapprocher les couronnements des retables du Crucifix de Bioglio (ill.95) et ceux des églises de Neublans (ill.74) et de Villevieux (ill.73) alors que celui de Montain (ill.69) se rapproche avec sa forme curviligne à celui de *San Felice* de Bioglio (ill.70). Des ponts ont pu être dressés d'une église à l'autre. Entre le retable de Montain et celui dédié à saint Félix de Bioglio, nous retrouvons une structure pratiquement similaire. Preuve que Jean Antoine importe son style en Franche-Comté, l'ancien décor qui accompagnait le retable dans le chœur de l'église de Neublans était constitué de deux niches surmontées de frontons triangulaires que nous retrouvons à Postua dans une chapelle que le sculpteur orne de stucs entre 1714 et 1721. Ces dates correspondent exactement à celles durant lesquelles il travaille à Neublans. En outre, il a été possible de comparer la coquille qui décore le fond de la niche centrale du retable de Casapinta à celles encore existantes à Neublans et nous avons remarqué que l'artiste les a sculptées de la même façon avec notamment la partie inférieure qui semble s'enrouler comme un motif de cuir. En parallèle aux éléments structurels partagés, on remarque aussi une récurrence des mêmes motifs décoratifs dont les tableaux aux formes géométriques variées et les différents angelots qui peuplent les retables. Sur l'ensemble des retables et les quelques décors encore en place, nous décelons des éléments qui montrent bien cette appartenance encore aux œuvres du XVII^e siècle, dont une partie des motifs est tirée du répertoire du XVI^e siècle. À Casapinta, nous observons les deux adolescents engainés qui flanquent de part et d'autre la niche centrale. Plusieurs retables, - Neublans, Villevieux, celui dédié à *San Felice* de Bioglio -, sont surmontés de demi-frontons curvilignes convergents qui semblent s'écarter. La chapelle *San Felice* de Bioglio est ornée de toute une gamme de cartouches, de motifs végétaux. On retrouve l'emploi de volutes latérales flanquées de feuilles d'acanthe ou de chérubins, les termes ou les anges et adolescents engainés sont également courants. Deux retables de l'église de Sostegno où travaillent plusieurs équipes de stucateurs forment un bon exemple (ill.132 et 133). Ces éléments sont très répandus et nombreux sont les sculpteurs qui ont recours à ce genre de motifs. Il se peut que certains d'entre eux de plus grand relief comme les Casella en aient favorisé la diffusion. Une fois encore parmi les sources possibles de tels éléments nous pensons à Montano.

D'une façon plus générale, ces retables s'inscrivent dans la tradition des constructions que l'on rencontre en Italie dès la fin du XVI^e siècle, mais trahissent aussi

une influence des inventions romaines, dont les plus grands représentants sont les architectes Gian Lorenzo Bernini et Francesco Borromini. Les Marca partagent aussi des modèles avec les sculpteurs de la Valsesia actifs dans les mêmes années dans le même secteur ou en Savoie.

Nous allons maintenant essayer de déterminer à quel courant artistique s'apparentent ces constructions. À partir de nos descriptions, nous avons essayé de comprendre à quelles cultures se rattachaient ces retables produits par un modeste artiste pour des édifices tout aussi humbles de la campagne du Piémont. Pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur des exemples locaux ou italiens, prestigieux ou plus simples.

À Bioglio (ill.70), tant l'intégration de l'ouverture dans la partie supérieure du retable que l'exploitation et la mise en valeur du puits de lumière situé dans la coupole, évoquent des solutions mises en œuvre à Rome au cours du XVII^e siècle. La référence ici à l'art du Bernin, dont la diffusion est ample et au principe de la lumière dirigée est perceptible. Un double jeu de lumière est instauré. D'une part, une lumière zénithale qui semble descendre des cieux, symbolisés ici par le ciel, les étoiles et une nuée, irradie le retable, notamment le tableau et le reliquaire. D'autre part, une lumière frontale, qui arrive de l'ouverture du couronnement et qui berce le fidèle, donne l'impression que le retable est chargé de la présence et de la bienveillance de saint Félix. Les précédents les plus célèbres sont la *Cattedra* de la basilique Saint-Pierre de Rome construite entre 1656 et 1666 ou encore la chapelle Cornaro de l'église Santa Maria della Vittoria à Rome, d'après des projets du cavalier Bernin⁸⁵⁹. À partir de ces exemples, de nombreuses constructions adoptent ce principe, comme la chapelle Antamori dans l'église San Girolamo della Carità à Rome où une grande fenêtre surmonte et éclaire une statue de saint Philippe réalisée par Pierre Legros sur un projet de Juvarra entre 1708 et 1710⁸⁶⁰.

Précisons dès à présent que ce type de mise en scène est encore exploité par Jacques François Marca en plein cœur du XVIII^e siècle, comme à Savoyeux (ill.111), à Vars (ill.82) ou encore à Bézouotte (ill.77). De plus, n'oublions pas que le marché pour le retable de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur, aujourd'hui disparu, indiquait que le projet de Jacques François Marca devait intégrer les fenêtres déjà existantes.

La forme générale du retable de saint Félix, que nous avons rapprochée de celle de Montain (ill.69), rappelle dans certaines de ses composantes, telles que la partie

⁸⁵⁹ R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia : 1600-1750*, Turin, 1972, pp. 127-159.

⁸⁶⁰ G. Dardanello (dir.), *op. cit.*, 2005, pp. 19-20.

médiane avec les quatre colonnes ainsi que le soubassement, les dessins de Giovanni Battista Montano ou des projets qui lui sont attribués et dont l'audience a été importante. À titre d'exemple, nous pouvons évoquer une feuille intitulée « *Prospetto di altare* » de la collection Sardini-Martinelli, conservée au *Gabinetto dei Disegni delle Civiche Raccolte d'Arte* de Milan⁸⁶¹ (ill.134). Citons également le « *Prospetto di monumento funebre a parete* », un autre projet issu de l'atelier de Montano⁸⁶² (ill.135). En outre, de part et d'autre du retable, les « [...] due statue del' Angelo custode e S. Michele [...] »⁸⁶³, à savoir de l'Ange gardien et de saint Michel, reposent sur des consoles adossées aux pilastres corniers. Elles sont placées librement par rapport aux retables et ne prennent pas place dans des niches. Cette solution a été exploitée par les Marca à plusieurs reprises à Postua, à Piane Sesia (ill.125) ou encore à Rigny (ill.122) et rappelle certains exemples romains ou de la proche Lombardie⁸⁶⁴ que l'on rencontre fréquemment dans cette région, mais sans jamais en atteindre la qualité. Les statues sont placées soit aux extrémités des gradins de l'autel soit de façon encore plus indépendante à droite et à gauche de ce dernier sans prendre appui sur la structure. Tout cet ensemble magnifie la chapelle et met en valeur le retable qui accueille les reliques, véritables objets de culte, comme le soulignait Don Lebole⁸⁶⁵. Ce n'est donc pas un hasard si le retable occupe de façon imposante l'espace dans lequel il se trouve. Il s'élève majestueusement face aux fidèles. Les colonnes semblent se déployer à la fois horizontalement, afin de mettre en valeur la partie centrale, et frontalement, en direction du fidèle.

Les modèles gravés étaient autant de sources d'inspiration possibles pour les sculpteurs même les plus humbles, tels que les Marca, qui pouvaient ensuite les réinterpréter. Il existait différents types de recueils et l'étude de leurs planches montre qu'elles ont inspiré de nombreuses œuvres produites durant cette période. Evoquons le frontispice de l'édition de 1702 du *Studio d'architettura...* de Domenico de Rossi⁸⁶⁶

⁸⁶¹ Dessin attribué à Montano et daté entre 1570 et 1621, encre à la plume, graphite et aquarelle sur papier. La fiche concernant ce retable est en ligne sur la base « LombardiaBeniCulturali » :

<http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/4y010-27075/>.

⁸⁶² Projet pour un monument funéraire, après 1583 – 1621, dessin à l'encre, graphite et aquarelle sur papier http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/4y010-27260/?view=autori&hid=23385&sort=sort_int&offset=148.

⁸⁶³ D. Lebole, *op. cit.*, vol. II, 1982, p. 173.

⁸⁶⁴ On pense par exemple au retable dédié à saint Charles communiant les pestiférés conservé dans une des chapelles de l'église Santa Maria della Vittoria à Milan.

⁸⁶⁵ D. Lebole, *op. cit.*, vol. II, 1982, p. 173.

⁸⁶⁶ D. de Rossi, *Studio d'Architettura civile sopra gli ornamenti di Porte e Finestre tratti da alcune Fabbriche insigni di Roma con le Misure Piente Modini, e Profili. Opera de più celebri architetti de nostri tempi pubblicata sotto gl'auspicij della Sta Di N.S. Papa Clemente XI da Domenico de Rossi erede di Gio : Giac : de Rossi in Roma alla Pace con privil. Del Sommo Pont. E licenza de Sup.* Première partie, Rome,

(ill.136) ou encore certains projets non réalisés comme le retable du maître-autel de l'église Sant'Agnese in Agone imaginé par Ciro Ferri (ill.137), suite à la demande du prince de la famille Pamphilij, que l'on retrouve dans des recueils comme le *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma*⁸⁶⁷, également de De Rossi.

Nombreux sont les portails d'églises ou les retables dont le modèle utilisé est très proche de celui du retable *San Felice*. Les artistes et les commanditaires modifient quelques éléments, mais leur agencement général demeure sensiblement le même. La visite d'églises ou la recherche sur les bases de données italiennes nous ont permis de recenser de nombreux exemples. Citons le retable dédié à saint Antoine de Padoue de l'église paroissiale de Canneto sull'Oglio, près de Mantoue⁸⁶⁸ (ill.138). Construit en 1633, il est composé d'un haut soubassement sur lequel reposent des stylobates eux-mêmes supports de deux colonnes torsées placées en retrait aux extrémités et de deux cariatides, qui occupent la place des habituelles colonnes centrales. Au-dessus de l'entablement, soutenu par les colonnes et les cariatides, s'élèvent deux demi-frontons triangulaires entre lesquels se dresse un cadre portant une dédicace. Il est d'ailleurs très intéressant d'évoquer ici le retable de la Vierge à l'Enfant sculpté vers 1689 pour l'église San Pietro de Borgosesia⁸⁶⁹ (ill.139). Il se rapproche étrangement de l'œuvre de Mantoue et nous savons que Jean Antoine a travaillé à plusieurs reprises dans cette commune. Un type de retable encore très proche des modèles du XVI^e siècle, avec les cartouches dans le fronton, les corbeilles au-dessus des têtes des atlantes, et donc par filiation indirecte ceux des Marca aussi.

Nous pouvons aussi rapprocher la structure du retable de saint Félix de celle, beaucoup plus imposante, du retable de l'église Santa Maria Assunta de Savona. Dans ce projet réalisé par l'architecte Gio'Giacomo della Porta et le stucateur Giovanni Battista Casella entre 1662 et 1664, on retrouve les quatre colonnes torsées disposées de façon similaire. Elles supportent des morceaux d'entablements et au-dessus s'élèvent des demi-frontons cintrés convergents à ressaut sur lesquels sont assis des *putti*. Saint Antoine de

1702.

⁸⁶⁷D. de Rossi, *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate fianchi piante e misure de piu celebri architetti date in luce da Gio : Giacomo de Rossi nella sua stamperia in Roma alla Pace. Con Privilegio del Sommo Pontefice*, Rome, 1684.

⁸⁶⁸ La fiche concernant ce retable est en ligne sur la base « LombardiaBeniCulturali » :

<http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede-complete/IMM-T1040-0000176/>.

⁸⁶⁹ Œuvre attribué à Franceco d'Antonio D'alberto. Voir G. Testori G. et S. Stefani Perrone, *op. cit.*, p. 177.

Padoue avec l'Enfant Jésus et saint Jean l'Évangéliste flanquent de part et d'autre le retable, à l'instar des deux statues de Bioglio (ill.70).

Les exemples ne manquent pas, comme le prouvent les retables réalisés dans la seconde moitié du XVII^e siècle de la chapelle Saint-Pierre, celui dédié à sainte Anne ou encore à l'Immaculée Conception de l'église Saint-Jean-Baptiste de Finale Ligure, dans la province de Savone. À Cagliari, cette formule est reprise mais traitée de façon majestueuse dans l'imposant retable de la chapelle de la Pietà de l'église du Saint-Sépulcre. Pour la Lombardie, nous pouvons évoquer le retable de l'oratoire de Saint-Jean-Baptiste de Cravegna. En Savoie, des retables comme ceux de l'église Saint-Bon-Tarentaise prouvent également la large diffusion et l'emploi réitéré de cette structure et de ces éléments. Dans la région où travaillent les Marca, sur le territoire des diocèses de Novara, de Biella et de Vercelli, maints retables latéraux peuvent être rapprochés entre eux. Sculptés dans le bois ou dans le stuc, ils partagent de nombreux caractères stylistiques malgré des dessins à de variables degrés de complexité. À Trivero, petite commune où travaille Jean Antoine dans la première décennie du XVIII^e siècle et où il n'est pas impossible qu'il intervienne de nouveau dans les années 1720-1730, des retables encore en place dans l'église paroissiale se rattachent également à un courant que l'on peut rapprocher des œuvres des Marca, notamment le retable dédié à sainte Agathe ou le retable de la Vierge à l'Enfant, malgré une inflexion toute rococo.

La solution adoptée pour le retable de Montain (ill.69) qui se rapproche de celle de Bioglio (ill.70) évoque un modèle diffusé dans les Alpes, dont le retable de Sollières constitue un exemple (ill.140). L'agencement des colonnes et la structure du retable évoque la construction jurassienne et il est intéressant de souligner qu'il a été sculpté par des compatriotes des Marca⁸⁷⁰.

Le mouvement et l'agencement des colonnes des deux petits retables de Bioglio (ill.95) et de Casapinta (ill.96) trouvent également des échos dans des œuvres plus prestigieuses et plus complexes dont la datation se situe entre la deuxième moitié du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle. Nous pouvons citer à ce propos le retable du maître-autel de la basilique du Sacro Monte de Varese terminé en 1662⁸⁷¹ (ill.141). Celui de la chapelle Colleoni (ill.142) peut également être évoqué. Nous reviendrons sur ce

⁸⁷⁰ Il s'agit d'un retable exécuté entre 1680 et 1683 par les sculpteurs Jacques-Antoine Todesco et Jean-Baptiste Gualaz originaires de Campertogno. D'après E. Charabidze, *op.cit.*, p. 94.

⁸⁷¹ A. Del Frate, *Il Santuario del Sacro Monte sopra Varese : canni e spiegazioni popolari*, Varese, 1962, p. 29.

retable lorsque nous évoquerons la polychromie dans l'œuvre des Marca. D'ailleurs le retable du Crucifix est marqué par d'importants effets de dynamisme obtenus par le placement en biais des colonnes qui soulignent l'écartement des bras du Christ sur la Croix, qui occupe le centre. Une solution qui illustre cette veine baroque qui a gagné toute l'Italie.

Ce type de construction évoque également les formes développées et employées par l'architecte Borromini. Le mouvement qui anime ces solutions rappelle les portes, les frontons, les encadrements de fenêtres de l'architecte. Nous pensons à l'encadrement de la porte principale du Collegio di Propaganda Fide à Rome, par exemple (ill.143, 144). On peut donc voir deux niveaux d'influence dans ces retables. Le premier serait celui de la Rome du XVII^e siècle, dominée par les figures de Bernin et de Borromini⁸⁷² et le second celui du mouvement « baroque », adapté aux besoins locaux, qui en a découlé dans toute l'Italie par le biais des recueils de modèles dont nous avons parlé plus haut et les migrations d'artistes. En l'occurrence, les retables de la Valsesia portent la marque de l'art baroque lombard plutôt que piémontais, comme l'ont démontré les exemples cités, car elle n'appartenait pas encore, au début du XVIII^e siècle, au Royaume de Savoie.

Les solutions des XVI^e et XVII^e siècles sont adaptées et mises à jour par l'ajout d'éléments qui connaissent alors un grand succès. C'est le cas des colonnes torsées dont le recours est notable à partir de la seconde moitié du XVII^e siècle. Très peu utilisées dans la production des Marca, nous les rencontrons cependant dans les trois cas que nous venons d'analyser. Nous observons également que les couronnements ne sont plus aussi architecturés et droits que ceux que l'on rencontre en plein cœur du XVII^e siècle. À l'orée du XVIII^e siècle, ils évoluent et s'adaptent au goût en vogue. Ainsi, à Bioglio, le retable de saint Félix (ill.70) conserve une structure inférieure encore liée à des modèles anciens, que rappelle également le cadre à crossettes déjà rencontré chez Montano, mais possède un couronnement différent et moins architecturé. Les frontons rectilignes qui caractérisent de nombreux retables que nous avons cités – Savona ou Cagliari – disparaissent au profit de formes plus simples et plus souples. L'examen des couronnements des retables de la Crucifixion de Bioglio (ill.95) ou de Casapinta (ill.96) ou ceux de Neublans (ill.74) et de Villevieux (ill.73) permet de tenter un rapprochement avec certaines gravures de Passarini⁸⁷³. On retrouve les fines consoles ou les volutes

⁸⁷² Les planches n°82 et n°83 du traité de Domenico de Rossi proposent cette porte. Voir D. de Rossi, *op. cit.*, 1702.

⁸⁷³ Nous dirigeons le lecteur vers le recueil de de Rossi :

doublées de motifs floraux sur lesquelles repose une corniche, que l'on emploie comme couronnement ⁸⁷⁴, dont la traduction dans l'œuvre des Marca serait extrêmement simplifiée. En réalité, plus qu'une référence directe à Passarini, publiée dans les années durant lesquelles Jean Antoine réalise ses retables et dont nous ignorons s'il en avait connaissance, ne s'agit-il pas là de la preuve que les stucateurs modèlent des formes adaptées aux goûts de leurs contemporains et finalement, ils croisent et mélangent les influences contemporaines et archaïques.

Au-delà de la forme des retables qui nous l'avons vu trouvent des résonances dans de nombreuses régions, certaines solutions comme l'exploitation des sources de lumière ou encore la collocation de décor en haut-relief dans les niches des retables évoquent une fois encore des expériences romaines qui ont gagné ensuite le reste de la péninsule.

Il semble bien que le décor qui occupe le centre du retable de la Crucifixion de Bioglio puisse être rapproché des scènes sculptées par les sculpteurs Ercole Ferrata, Melchior Caffà ou encore Antonio Raggi dans les églises romaines, comme Sant'Agnese in agone ou San Giovanni dei Fiorentini ⁸⁷⁵. De telles solutions se diffusent et sont réinterprétées en Italie et au-delà. Dans des zones géographiquement proches de la Valsesia, nous en avons rencontré. Citons l'exemple du *Monte Calvario* de Domodossola, près du Lac Majeur ⁸⁷⁶. La chapelle numéro XII qui correspond au chœur de l'église du sanctuaire possède un autel surmonté d'une Crucifixion réalisée entre 1663 et 1664, par Dionigi Bussola et Giovanni Battista Volpino ⁸⁷⁷. La scène biblique a été traitée d'une façon proche de celle du retable de Bioglio. L'habituel tableau a laissé place à un décor en relief très suggestif. En effet, des figures en ronde-bosse ont été modelées afin de représenter le Christ en croix et Marie-Madeleine agenouillée au pied de la croix, qu'elle enlace. Pour compléter la scène et répondre aux critères idéologiques, les figures de saint Jean et de la Vierge Marie ont été placées de part et d'autre de la scène sur des consoles qui encadrent le retable. Le traitement de la scène est similaire à Bioglio, bien que

D. de Rossi, *Nuove invenzioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi utili ad argentieri intagliatori ricamatori et altri professori delle buone arti del disegno. Inventati et intagliati da Filippo Passarini. Si Stampano in Roma alla Pace da Domenico de Rossi erede di Gio. Giacomo de Rossi con licenza de Superiori, e Privilegio*, Rome, 1698.

⁸⁷⁴ Nous pensons aux planches n°7 et n°8.

⁸⁷⁵ A. Angelini, *La scultura del Seicento a Roma*, Milan, 2005.

⁸⁷⁶ À l'instar de celui de Varallo, sa fondation est une volonté des capucins qui, en 1657, en décident la construction. Les travaux se poursuivent jusqu'en 1681.

S. Minissale et A. Feltre (dir.), *Calvario : Monte Sacro di Domodossola*, Turin, 2009.

⁸⁷⁷ *Id.*, pp. 76-77.

l'iconographie en soit différente, car ce sont deux anges qui encadrent la croix. La concentration de nombreux *Sacri Monti* dans l'arc alpin explique en partie le développement de ces constructions théâtrales.

En France, vers la fin du deuxième quart du XVIII^e siècle, les frères Jacques François et Joseph Antoine exploitent cette solution à quelques reprises. C'est le cas pour les retables latéraux d'Avilley (ill.71) ainsi que les fonts baptismaux de l'église de Villers-Saint-Martin (ill.118), où travaille Joseph Antoine. Un autre exemple est le retable de Tromarey (ill.63) que nous aurons l'occasion d'étudier un peu plus tard.

Nous tenons à souligner que rien n'indique une influence directe des exemples exposés : rien ne fait état d'un modèle et de sa copie, et nous ignorons si les Marca connaissaient ces retables ou les gravures. Nous les mentionnons ici afin de tenter de démontrer vers quelles références ils pouvaient se tourner et le goût alors en vogue ainsi que les possibles influences.

Les Marca sont, pour ainsi dire, des artistes-artisans et même s'ils possèdent leur propre style, ils s'appliquent essentiellement à reproduire des formes et des modèles qu'apprécient leurs clients.

En outre, la présence d'artistes de différents horizons sur le chantier du Sacro Monte de Varallo explique la pénétration de l'art romain. Des peintres, des sculpteurs et des architectes qui ont séjourné à Rome ont été actifs sur ce chantier. Nous pensons au peintre Pier Francesco Gianoli ou encore au sculpteur lombard Dionigi Bussola. Ce dernier est actif également sur les chantiers d'Orta, de Domodossola ou encore de Varese⁸⁷⁸. Le grand décor triomphal qu'il projette dans le chœur de la basilique de Varallo à partir de 1665 montre bien cette familiarité avec l'art de Rome. On y retrouve le faste, la monumentalité, le mouvement et le dynamisme. Il exploite également les sources de lumière au sein de l'édifice afin d'augmenter l'effet dramatique de son décor. Signalons, qu'il est également l'auteur des anges de l'église Santa Maria della Vittoria de Milan ainsi que de la Crucifixion de Domodossola, des ensembles que nous avons évoqués au

⁸⁷⁸ Sculpteur lombard né en 1615. Il se rend à Rome durant sa jeunesse afin d'y recevoir une formation, à l'instar de nombreux artistes lombards. Il quitte cette ville en 1645 et devient sculpteur de la *Fabbrica* de la cathédrale de Milan. À partir de la fin des années 1660, entouré d'un atelier actif, il s'active sur les nombreux chantiers des *Sacri Monti* lombards et piémontais : Varese, Varallo, Orta. Sa réputation lui permet également d'obtenir des marchés pour la Chartreuse de Pavie. Des années 1675 à sa mort en 1687, il collabore de plus en plus avec son fils Cesare.

D'après la biographie en ligne sur le site Treccani.it, rédigée par l'historienne de l'art Gabriella Ferri Piccaluga : http://www.treccani.it/enciclopedia/dionigi-bussola_%28Dizionario-Biografico%29/.

moment de parler des possibles sources d'inspiration des Marca. Également stucateur, il est probable que son art ait eu une influence sur la production des Marca qui partagent la même profession. Il est reconnu comme avoir été un important diffuseur du baroque romain dans le milieu artistique lombard.

De façon plus générale, la culture « berninienne » semble avoir été accueillie favorablement par les sculpteurs et architectes valesians. Ils participent donc à leur tour à la diffusion de ces modèles fastueux et animés. C'est le cas par exemple avec le retable en bois de l'église Saint-Pierre de Casale dont on pense que l'auteur est originaire de la Valsesia⁸⁷⁹.

Les effets recherchés sont ceux d'une scénographie et d'un dynamisme grâce à l'emploi de retables empreints de mouvement qui s'élèvent et se déploient dans l'espace.

Il est difficile de définir avec exactitude quel était la base de la culture des Marca et par quel moyen ils se familiarisaient avec les nouveautés formelles. Cependant, ils semblent connaître à la fois la production romaine et lombarde qui, rappelons-le, a une part d'influence sur le Piémont septentrional et s'inscrivent dans la tradition locale, comme nous l'avons montré grâce à quelques exemples.

Les quelques retables que nous venons d'évoquer appartiennent au groupe d'œuvres que réalisent Jean Antoine entre la fin du XVII^e siècle et l'aube du XVIII^e siècle, dans un goût encore fortement marqué par les formes baroques ultramontaines. Rappelons que lorsqu'Antoine Marca arrive en France, il possède déjà son propre répertoire dans la mesure où il est actif depuis plusieurs décennies et qu'il hérite d'un savoir-faire familial. Il est donc tout à fait naturel qu'il exploite des formes qu'il maîtrisait déjà, sauf en cas d'indications contraires. Plus que des modèles précis à imiter, il a peut-être été mené à exécuter des retables « convenables » aux yeux de la population. Ces idées d'autonomie et de liberté laissées à l'artiste sont également alimentées par le fait que Jean Antoine Marca exploite tant pour les décors – omniprésence des volutes, des motifs géométriques, des feuilles d'acanthe et des mêmes *putti* ou motifs de cuir –, que pour la structure du retable – colonnes à futs lisses, qu'elles soient torsées ou galbées, profils lisses pour les entablements, recours à des chapiteaux composites simplifiés – les éléments issus du répertoire familiale et qui diffèrent du langage mis en place dans la région. On voit clairement que les commanditaires ne lui imposent pas d'employer un répertoire

⁸⁷⁹ D. Gribaudo *et al.*, *Storia del Piemonte*, vol. 2, Turin, 1960, p. 841.

ornemental nouveau et différent du sien et ils s'accommodent parfaitement du stuc. N'oublions pas que la reprise de l'activité ne se note que depuis quelques décennies au moment où il arrive en Franche-Comté et qu'avec le XVII^e siècle et la faible production artistique, la tradition artistique locale est encore balbutiante, malgré la présence d'artistes de talents que nous avons déjà rencontrés⁸⁸⁰. Par ailleurs, le système de contrôle des architectes mis en place par la monarchie s'installe petit à petit et ne semble vraiment efficace qu'à partir de la moitié du siècle.

Cependant, n'oublions pas de faire remarquer que s'ils appartiennent à un même esprit, ceux de Villevieux (ill.73) et de Neublans (ill.74) peuvent être considérés comme illustrant les premiers pas d'une transition des œuvres italiennes de Jean Antoine vers des formes hybrides, issues du syncrétisme entre les deux cultures ultramontaines et comtoises absorbées par le sculpteur, que nous voyons apparaître autour de 1725-1730. Les premiers témoignages de l'évolution que connaissent dans le Jura les retables de Jean Antoine se remarquent dans les *putti* qui ne sont plus rigoureusement symétriques, comme en Italie, mais adoptent des postures différentes ou encore dans la forme des cadres à Villevieux qui certes possèdent encore des crossettes dans la partie supérieure, mais ont un profil caractérisé par des courbes et des contre-courbes qui deviennent ensuite de plus en plus fréquente. Enfin, un autre détail qui n'est pas négligeable est l'emploi d'un autel galbé à Villevieux, le premier que nous rencontrons dans le corpus des Italiens. Il est intéressant de souligner qu'à partir de cette date, Jean Antoine a recours à la forme galbée de l'autel de plus en plus souvent et à partir des années 1725-1730 son emploi devient presque exclusif, ainsi que le montre l'examen de la production de ses enfants⁸⁸¹. Finalement, à partir des années 1725-1730, Jean Antoine puis ses fils qui se forment à ses côtés adoptent un style différent. Giovanni-Battista I et Jacques François, ainsi que Joseph Antoine, exploitent des solutions très proches dont nous pensons que les origines sont essentiellement comtoises malgré le substrat italien fortement perceptible. En effet, Il faut attendre le renouvellement générationnel, nous pensons notamment aux architectes Galezot⁸⁸² et Chambert dans la seconde partie de son activité, avant de voir les formes se

⁸⁸⁰ Il suffit d'admirer le retable de l'église Saint-Valentin de Lavoncourt pour se rendre compte de la qualité de certains ateliers locaux spécialisés dans le travail du bois.

⁸⁸¹ Nous consacrons dans cette troisième partie un passage dédié aux autels.

⁸⁸² « Jean-Pierre Galezot était mort en 1742 après avoir assuré, avec d'autres bien sûr, la transition entre le difficile XVII^e siècle et les années 1740, période que pourraient définir les quelques livres d'architecture qu'il possédait dans sa bibliothèque au moment de sa mort : la *Manière universelle de M. Desargue pour pratiquer la perspective par petit pied, comme le géométral* d'Abraham Bosse (1648), *Le cours et le dictionnaire d'architecture* de Daviler (1691) et *La théorie et pratique du jardinage* de Dezallier d'Argenville dans l'édition de 1712 ». D'après C. Roussel, *op. cit.*, 2005, p.21.

dilater, s'étirer et se libérer. Ainsi, le goût pour ce type de retable va petit à petit être abandonné et souvent ces formes que l'on rencontre entre la fin du XVII^e siècle et le premier tiers du XVIII^e siècle vont évoluer sous l'influence des courants nouveaux. N'est-ce pas le cas avec les chantiers de Boulton (ill.49 et 75), de Rigny (ill.50, 100 et 122) et de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles (ill.48 et 99) qui marquent une nouvelle évolution dans la production de la dynastie italienne ? Ainsi que nous l'avons déjà évoqué, ce type de modèles est remplacé une dizaine d'années par les formes qui apparaissent simultanément sur les chantiers haut-saônois de Boulton, de Rigny et de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles. Cependant, de nombreuses caractéristiques dont la symétrie, la division du corps intermédiaire par des colonnes et l'aspect architecturé, restent très présentes. Nous n'assistons pas à une rupture franche mais plutôt à une évolution et une mise à jour des formules et des répertoires qui se fait inégalement selon les régions et les ateliers.

Un des révélateurs de cette évolution stylistique est le traitement du profil des éléments qui constituent la structure des retables. Entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle, les profils sont droits : les entablements, les corniches et l'ensemble des lignes ne sont pas encore animées par le mouvement doux et gracieux des constructions qui apparaissent à partir des années 1725-1730. Nous le verrons, l'influence du style qui se développe sous Louis XV conduit à l'emploi de profils plus souples et la rigueur et la rigidité des premières œuvres sont abandonnées. Il suffit de comparer les entablements des retables de Bioglio (ill.70 et 95) à ceux de Boulton (ill.49 et 75) pour apercevoir l'évolution ou encore d'observer les couronnements du retable de Neublans (ill.74) et ceux de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles (ill.48 et 99) pour s'en convaincre. De façon générale, les retables tendent vers des contours adoucis et plus mouvementés et élancés. Cependant, Jean Antoine et ses fils ne se départissent pas de leur culture franchement italienne : plusieurs retables construits à partir des années 1725-1730 conservent maints éléments stylistiques ultramontains définis dans la seconde moitié du XVII^e siècle. En Italie, l'évolution et l'apparition de nouvelles formes, marquées notamment par l'influence du *barocchetto* lombard, comme celle des « retables-niches » que Jean Antoine produit dans les années 1720 à Piane Sesia (ill.125) ou à Serravalle Sesia (ill.127), expliquent le recul de ces modèles. Après sa mort en 1732, son fils Giovanni Battista I qui le remplace produit des retables dont il a vu la création lors de ses jeunes années d'apprentissage.

I-2.1.2 Le retable de Bletterans

Nous venons de le voir, Jean Antoine Marca est d'abord actif dans son pays natal et honore des commandes dans un rayon d'une soixantaine de kilomètres, essentiellement au sud de la Valsesia, sur les terres des diocèses de Biella, de Vercelli et de Novara.

À l'aube du XVIII^e siècle, il apparaît dans les documents comtois ; nous l'avons évoqué dans notre première partie et nous ne reviendrons donc pas sur ce point. Nous ignorons les conditions exactes de son arrivée, peut-être liée à Dom Vincent Duchesne, au marquis de Broissia ou aux architectes de la Valsesia. Quoiqu'il en soit, il concentre son activité dans le Jura et travaille pour les communautés de Bletterans, de Villevieux et probablement de Saint-Baraing, tandis que le marquis de Broissia le sollicite pour un retable destiné à l'une des chapelles de l'église de Neublans-Abergement où le stucateur construit très vraisemblablement le retable du maître-autel (ill.74). Enfin, les Bernardines d'Orgelet, pour qui travaillent déjà Dom Vincent Duchesne et des constructeurs alpins, font également appel à lui. Preuve de la rapidité d'exécution de l'artiste, motivée notamment par son statut de saisonnier et favorisée par l'emploi du stuc, il réalise ces œuvres entre 1715 et 1717.

Ces quelques réalisations s'inscrivent dans un groupe dont le caractère principal est le lien encore très fort avec les modèles qu'il réalise sans sa région natale. Or entre 1716 et 1717, il sculpte à Bletterans, toujours dans le Jura, un retable qui se démarque des retables évoquées précédemment (ill.44).

À l'instar de ce que nous avons fait pour les premiers retables italiens, nous allons présenter et analyser la construction jurassienne. Nous dresserons ensuite des comparaisons avec le reste de la production, que ce soit avec les œuvres de jeunesse de Giovanni Antonio, celles qu'il sculpte à peu près à la même époque en Italie, à Piane Sesia (ill.125) ou encore à Postua, ou les dernières, que l'on rencontre en Haute-Saône à partir des années 1725-1730. Il meurt en 1732, date à partir de laquelle ses fils travaillent de façon indépendante.

Ce passage sera l'occasion pour nous de montrer que Jean Antoine s'adapte à de nouveaux modèles et opère un syncrétisme entre sa culture de stucateur alpin et le goût des commanditaires locaux. Il se plie aux exigences des communautés mais produit une preuve qui porte ostensiblement le sceau de la famille Marca. Ainsi, en plus de souligner les différences avec les retables déjà évoqués, nous montrerons les éléments indissociables de la production des Valsesians. Si ce retable n'est pas le premier réalisé

par Jean Antoine dans le Jura, il s'inscrit en effet après ceux de Villevieux (ill.73) et de Neublans (ill.74), il se démarque par rapport aux autres en raison de ses dimensions et de ses proportions. Dans les lignes qui vont suivre, nous allons le présenter et l'analyser. Nous dresserons ensuite des comparaisons avec d'autres œuvres et nous le replacerons dans la production des Marca.

Par chance, nous connaissons bien les conditions dans lesquelles ce retable a été construit. En « Septembre 1716 les Srs Ricard et Mangin eschevins [...] ayant appris qu'un maître-sculpteur Italien spécialisé dans les travaux d'église [...] travaillait dans la région [...] décidèrent le Conseil à le faire venir pour y construire un Rétable [...] »⁸⁸³.

Le sculpteur en question est Jean Antoine Marca, peut-être accompagné d'autres stucateurs de sa famille, notamment son cousin⁸⁸⁴. En échange d'une somme avoisinant les 250 livres et d'une chambre chez un habitant du village, le Sieur Ricard⁸⁸⁵, le sculpteur accepte de doter d'un retable le maître-autel de l'église du village.

L'attribution de ce retable à Jean Antoine ne fait aucun doute. En effet, outre ces mentions dans les délibérations de la municipalité de Bletterans⁸⁸⁶ et un document de 1718⁸⁸⁷ qui indique un paiement de 220 livres au stucateur, sa signature sur le maître-autel nous confirme que ce retable est bien de sa main. Il est possible de lire à gauche, à la base du retable, « I A MARCA.F » et à droite « 1717 ». Cette signature peut être mise en lien avec celle retrouvée sur un document associé à la construction du retable de Villevieux, une commune voisine, puisque le sculpteur y a indiqué son identité sous l'inscription « Jouan Antonio Marca⁸⁸⁸ » soit Giovanni Antonio Marca, en italien. De plus, ce n'est pas la seule fois que Jean Antoine Marca signe son travail comme le démontrent les inscriptions retrouvées à Bettole Sesia⁸⁸⁹ et à Postua⁸⁹⁰.

⁸⁸³ J. Milloux, *op. cit.*, p. 72.

⁸⁸⁴ Dans ce document, il est possible de lire « [...] Antoine Marca [...] stipulant et acceptant pour luy et les siens la somme [...] ». D'après A.D.J. 5^e-217, marché concernant le retable de Bletterans, novembre 1718. On pense à Joseph, actif à Nozeroy vers 1728.

⁸⁸⁵ Dans un passage de la seconde partie de cette étude, intitulé de « la commande à la réalisation », nous avons déjà développé plus longuement les conditions de la commande de ce retable ainsi que les nombreux déboires rencontrés par l'artiste.

⁸⁸⁶ J. Milloux, *op. cit.*, p. 72.

⁸⁸⁷ A.D.J. 5^e-217.

⁸⁸⁸ A.D.J. 5^e 286-159. L'auteur remercie Patrick Boisnard qui lui a gentiment communiqué cette information.

⁸⁸⁹ Il a laissé sa signature « IOANES/ ANTONIVS/ MARCHA/ DE. CHAMPER/ TONV. F.// » sur l'un des chapiteaux en stuc qu'il a réalisé à la fin du XVII^e siècle.

⁸⁹⁰ Signature placée sous la statue de l'ange, à gauche de l'autel : « A MARCHA F ».

Précisons que seul le retable est de Jean Antoine. Le tabernacle et d'autres éléments du mobilier, dont la chaire à prêcher, ont été sculptés en 1733 par Julien Chambert, un artiste né à Bletterans⁸⁹¹. Cependant, une partie du mobilier a été remplacée au XIX^e siècle, notamment le tabernacle et probablement l'actuel maître-autel⁸⁹². De plus, à la différence de nombreuses autres églises, nous n'avons pas relevé de traces de décors en stuc qui accompagnent le retable. Rien n'exclut de possibles destructions plus tardives et parfois très récentes, comme dans le cas de Neublans.

Enfin, ajoutons que malheureusement la polychromie⁸⁹³ du retable, telle que nous la voyons aujourd'hui, basée sur une association d'ocre, de blanc et de dorures, n'est pas conforme à celle d'origine. Bien que nous ne disposions pas d'informations extraites d'éventuelles archives, nous savons que les couleurs, issues de campagne successive de restauration, ne correspondent pas aux types de faux marbres employés par les Marca et nous émettons des doutes quant à la présence de dorure. Ainsi, le blanc utilisé pour les colonnes, les balustrades ou autres éléments de la structure, l'ocre imitant le marbre et les dorures rehaussant certains éléments, faussent notre lecture. Seule une analyse, comme celle entreprise à Recologne, et une restauration permettraient de retrouver l'état originel.

Cependant, malgré ces quelques interventions, le retable a conservé sa structure d'origine et nous avons donc été en mesure de l'étudier et de l'analyser.

Ce retable⁸⁹⁴ de très grande taille mesure près de neuf mètres de haut, alors que la hauteur sous voûte de l'édifice est de dix mètres, et environ dix mètres de large. Il se déploie dans le chœur au fond de l'église paroissiale. Il est composé de stuc, renforcé par des éléments en bois ou en fer noyés dans le stuc, comme l'ensemble des œuvres des Piémontais.

D'une facture très classique, il est extrêmement bien structuré, compartimenté et se déploie dans une rigoureuse symétrie.

En plein cœur du XIX^e siècle, Rousset, un érudit local en donna une description : « Le fond du chœur est occupé par un retable en stuc qu'il serait fort difficile de décrire ;

⁸⁹¹ D'après la Base Palissy : dossier « IM39000426 église de la-Conversion-de-Saint-Paul, Bletterans », en ligne sur le site de la Base Palissy.

⁸⁹² C. Claerr, M.-F. Jacops, J. Perrin, "L'autel et le tabernacle, de la fin du XVI^e siècle au milieu du XIX^e siècle" in *Revue de l'art*, n°71, Paris, 1986, p. 65

⁸⁹³ À ce sujet nous renvoyons le lecteur vers le passage consacré à la polychromie dans l'œuvre des Marca.

⁸⁹⁴ Classé le 19 avril 1985 d'après le dossier « IM39000426 église de la-Conversion-de-Saint-Paul, Bletterans », en ligne sur le site de la Base Palissy.

c'est un entassement de colonnettes, d'ornements de toute espèce. Deux niches, renfermant les statues de saint Pierre et de saint Paul de grandeur naturelle, sont placées aux deux côtés d'un tableau dont le sujet est la conversion de saint Paul. Le faîte est occupé par Dieu apparaissant au milieu des nuages, environné de figures de chérubins ailés⁸⁹⁵ ».

C'est en ces termes peu élogieux et qui dénotent un certain rejet qu'Alphonse Rousset décrivait le grand retable encore en place.

D'un point de vue général, cette structure se présente comme une façade d'église à ordres superposés parfaitement adaptée aux lieux qu'elle occupe, intégrant notamment les deux portes de la sacristie⁸⁹⁶.

Composé de deux niveaux architecturés, marqué de la base au couronnement par des lignes horizontales et verticales très fortes, sa structure s'articule autour d'éléments issus du vocabulaire architectural, - colonnes et colonnettes, entablement, balustrades, niches -, distribués de façon à souligner cet effet très ordonnancé. En outre, le rapprochement avec une façade est conforté par la présence des volutes latérales, un des marqueurs forts du style des Marca. Ce procédé ne va pas sans rappeler les solutions très fréquemment adoptées pour les façades d'églises, dont l'exemple le plus célèbre est le *Gesù* de Rome.

Sa forme montre que le retable appartient encore à la lignée des constructions que l'on trouvait au XVII^e siècle. Il « [...] reprenait le parti des grands ensembles décoratifs parisiens à deux niveaux de la première moitié du XVII^e siècle, dont les modèles avaient été diffusés par la gravure [...] », pour reprendre les mots utilisés par Christiane Roussel à propos du retable de Gray⁸⁹⁷ et qui présente certaines similitudes.

Olivier Duhamel déclarait que « si d'un point de vue ornemental les retables du XVII^e siècle offrent une grande variété de formes, ils obéissent souvent à un même schéma de composition, issu de l'architecture italienne de la fin du XVI^e siècle. Leur

⁸⁹⁵ A. Rousset, *op. cit.*, 1894, p.70.

⁸⁹⁶ « Avec ses arcs, ses colonnes, son entablement, son couronnement, le retable se présente à nous comme un portique ou comme un arc de triomphe dont les baies sont occupées par des tableaux ou par des statues », in G. Pfulg, *op. cit.*, p.68.

Rappelons ici la critique formulée à la fin du XVII^e siècle par le docteur en Théologie Jean-Baptiste Thiers, selon qui ces constructions ressemblaient aux « frontispices des églises et des grandes maisons ». Se référer à l'ouvrage suivant : J.-B.Thiers, *Dissertation sur les principaux autels des églises, les jubés des églises, la clôture du chœur des églises*, Paris, 1688, p. 181.

⁸⁹⁷ C. Claerr-Roussel, « Notre-Dame de Gray, la vie mouvementée du retable », in *Monuments Historiques*, n°183, spécial Franche-Comté, septembre-octobre 1992, pp. 30-32.

structure tripartite à deux registres, surmontée d'un couronnement pyramidal, rappelle en effet celles des façades de certaines églises romaines telles que le Gesù, Sainte-Suzanne [...]. Ces formes adaptées à la liturgie post-tridentine, arrivent très rapidement en France, avec le retour à Paris du peintre Simon Vouet et du sculpteur Jacques Sarrazin, présents à Rome [...], qui créent en 1629 le retable de l'église Saint-Nicolas-des-Champs, considéré comme le prototype du retable français du XVII^e siècle, dit « en façade »⁸⁹⁸.

Nous savons que les artistes disposaient de nombreuses sources d'inspiration et d'un matériau abondant qui pouvaient guider leurs travaux. Outre les modèles réalisés à Paris, à Rome ou en Flandres, ils pouvaient étudier les modèles gravés des recueils alors édités⁸⁹⁹.

Ce n'est donc pas étonnant si le retable de Bletterans (ill.44) et certains retables du début du XVIII^e en Franche-Comté proposent des formes proches des retables parisiens ou flamands du XVII^e siècle. Ce type de modèle était encore employé jusque dans la première moitié du XVIII^e siècle, voire parfois au-delà. À ce propos, Louis Hauteceur évoquait le retable de la chapelle de la Visitation du Mans, daté de 1751, qui présente encore une ordonnance à plusieurs ordres superposés : « Il présente un premier étage de six colonnes corinthiennes de marbre noir et gris, encadrant un tableau central de Restout et des niches latérales, et un second étage de quatre colonnes flanquant la niche médiane, où apparaît la Vierge. Des frontons cintrés terminent la composition »⁹⁰⁰. On voit à quel point ce retable peut être proche de celui de Bletterans, et la façon dont les modèles parisiens et italiens ont circulé dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles.

Le retable de Bletterans (ill.44) trouve des échos dans des œuvres d'artistes actifs en Haute-Saône ou dans le Doubs et s'inscrit dans la tradition des grands retables qui ornent les églises des paroisses jurassiennes. Nous pouvons évoquer celui de l'église de

⁸⁹⁸ O. Geneste, *op.cit.*, p.58.

⁸⁹⁹ « Le retour au style antique entraîna l'adoption d'éléments architecturaux (colonnes, chapiteaux et frontons) ou de motifs ornementaux (rinçaux, acanthes, vases et consoles d'amortissement) adaptés des ordres corinthien et composite. Au XVII^e siècle, le retable revêt donc l'aspect d'un portique, doté d'un ou plusieurs étages, décoré de statues placées dans des niches et dont les différentes parties s'ordonnent autour d'un tableau ou d'un bas-relief central. Il est à peu près certain que les retables, à cette époque, furent réalisés à partir de dessins d'architecture, dont les recueils circulaient parmi les artistes spécialisés dans ce genre d'œuvres. »

P. Maloubier-Tournier, « Les retables du XVII^e et du XVIII^e siècle en Ille-et-Vilaine », in *Annales de Bretagne*, volume 69, 1962, pp. 93-94.

⁹⁰⁰ L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique en France : Première moitié du XVIII^e siècle. Le style Louis XV*, Tome III, Paris, 1950, p. 406.

la-conversion-de-Saint-Paul de Villevieux⁹⁰¹, une commune voisine où quelques mois auparavant Jean Antoine travaillait et où rien n'indique que le retable majeur n'était pas déjà en place. Nous pensons également à ceux des églises de Villers-Farlay⁹⁰² ou encore de l'église de Notre-Dame de Salins-les-Bains.

Pour la Haute-Saône, signalons le retable de Gray, dont il ne subsiste aujourd'hui que la partie inférieure, que l'on peut rapprocher de celle de Salins-les-Bains que nous venons de citer. Exécuté entre 1697 et 1699 par Jean Ligier, cette œuvre comporte également six colonnes qui reposent sur de hautes bases et supportent un entablement droit qui dans la partie centrale adopte une forme cintrée. Cette œuvre réalisée une vingtaine d'années avant le retable de Bletterans a peut-être eu une incidence lors du choix du dessin, entre Jean Antoine Marca et les commanditaires et apparaissait probablement comme un modèle pour la population.

Un autre exemple plus tardif est le retable de l'église de la Nativité de Notre-Dame de Chazot, dans le Doubs. Il a été réalisé par Julien Chambert, successeur et gendre de Jean Ligier⁹⁰³, un des sculpteurs bisontins actifs entre l'Annexion et le début du XVIII^e siècle. Rappelons également que le retable de la chapelle du Séminaire de Besançon a probablement été un modèle pour les architectes et les sculpteurs actifs à la fin du règne de Louis XIV. On retrouve des similitudes au niveau de la structure avec cette division tripartite et les deux niveaux architecturés, les niches avec statues dans les ailes, les jeux de retrait et de saillie, la balustrade au-dessus du corps inférieur. Signalons d'emblée que nous rapprocherons également à la fin de notre troisième partie la polychromie de ce retable de celle de plusieurs œuvres sculptées par les Italiens.

Le retable de Bletterans (ill.44) est intéressant pour de nombreuses raisons. En effet, au-delà de sa qualité indéniable, quoi que pouvait en penser Alphonse Rousset, il apparaît comme la première structure monumentale réalisée, d'après nos connaissances, par un stucateur de la famille Marca. En effet, avant cette date, nous ne connaissons de Jean Antoine aucun retable de ce type. En Italie ou encore à Villevieux (ill.73), où il travaille avant le chantier de Bletterans, il réalise des retables plus petits et de structures plus simples, généralement destinés à des chapelles latérales. Ils ne disposent pas d'ailes

⁹⁰¹ Hauteur : 11 mètres. D'après le dossier « IM39000610 église de la-Conversion-de-Saint-Paul, Villevieux », en ligne sur le site de la Base Palissy.

⁹⁰² Haut d'environ 9 mètres et large de 7. D'après la fiche du retable majeur de Villers-Farlay sur la base Palissy.

⁹⁰³ A. Deridder, *op. cit.*, 1994-1995, pp.16-17.

et sont surmontés d'un couronnement plus simple. Les œuvres jusqu'alors bien que plus fastueuses et dynamiques n'atteignaient pas les proportions de ce retable. En conséquence, nous nous trouvons face à un type nouveau de retable, ce qui suscite plusieurs interrogations. Le sculpteur importe-t-il simplement des modèles qu'il utilise dans le Piémont ou, au contraire, adapte-t-il sa technique à des formes et un style différent, en adéquation avec les attentes locales ? Une comparaison va nous permettre d'apporter des éléments de réponse.

Toutefois, nous l'avons dit, la production n'est pas tout à fait la même dans les deux pays. Jean Antoine sculpte des retables, certes, mais nous observons qu'en France les commanditaires lui confient la réalisation de retables de très grandes tailles destinés à accompagner le maître-autel. De l'autre côté des Alpes, nous n'avons localisé, pour le moment, que des retables latéraux, ou dans les cas exceptionnels, des constructions de tailles modestes destinées au chœur de petits édifices.

Nous sommes conscients qu'il est difficile de comparer un retable monumental, comme celui de Bletterans (ill.44), à des retables latéraux destinés à orner des chapelles ou des espaces plus petits. Cependant, il est possible de tenter de comprendre et d'analyser les formes et le style.

Dans quelles conditions Jean Antoine a-t-il projeté cette œuvre ? Lui a-t-on demandé de traduire dans le stuc un modèle donné par un architecte local ? Les commanditaires voulaient-ils une œuvre qui se rapprochait de celles des églises proches ?

Annick Deridder mettait en avant l'hypothèse⁹⁰⁴ d'une intervention de Julien Chambert dans le projet du retable. Une hypothèse recevable, tant il est vrai que le modèle est proche de celui de Chazot (ill.145) et des œuvres produites par l'artiste comtois et qu'il correspond aux retables que l'on rencontre durant les mêmes décennies dans la région. En outre, il dérive des modèles de Jean Ligier, dont Chambert est le successeur. De surcroît, ce sculpteur sur bois est originaire de Bletterans, où il intervient en 1733. Enfin, une telle démarche semble se vérifier dans d'autres cas, tels que Boulton (ill. 49 et 75), comme nous le verrons dans un passage un peu plus loin. Mais cela est-il suffisant ?

⁹⁰⁴A. Deridder, *op.cit.*, 1994-1995, pp.15-28.

Chambert est-il l'auteur de ce retable⁹⁰⁵ ? Nous n'en avons aucune preuve formelle et les documents que nous possédons n'évoquent nullement ce dernier.

Quoiqu'il en soit, même si Chambert n'est pas intervenu, rien n'empêchait au stucateur de s'inspirer d'un modèle local répondant aux goûts des commanditaires. Cela est d'autant plus probant que nous n'avons pas rencontré dans la région d'origine des Marca de retables suffisamment significatifs pour nous laisser penser à un modèle importé.

Le retable de Bletterans (ill44) est l'un des rares retables à avoir reçu une décoration assez riche et fournie. Un détail illustre cela, il s'agit de la présence des modillons de l'entablement, qui sont absents dans le reste de la production à l'exception du retable de La-Roche-sur-Foron (ill.45), identique à celui de la paroisse jurassienne. Cependant, nous sommes bien éloignés des exemples locaux généralement très richement ornés. Nous reviendrons sur ce point dans une partie consacrée à ces questions et nous allons ici simplement décrire ces éléments afin de compléter notre étude du retable.

L'ensemble du décor est réparti de façon extrêmement ordonnée et symétrique. Il se compose d'une série d'entrelacs végétaux qui ont été appliqués aux piédestaux de l'ensemble des colonnes des deux étages et des pots à feux de l'attique. En outre, des fleurs ornent les morceaux d'entablement qui reposent sur les colonnes du corps inférieur.

Les ailes du retable, nous l'avons dit, sont flanquées de grosses volutes arrondies doublées de feuilles d'acanthé et de têtes ailées, les culs-de-lampe qui accompagnent les niches, dont le fond s'arrondit en coquille au sommet, surmontées d'un baldaquin composé de quatre volutes se rejoignant au centre, évoquant les couronnements des chaires à prêcher. Deux statues, saint Pierre à droite, saint Paul à gauche, occupent ces niches⁹⁰⁶.

Le fronton qui couronne le retable est flanqué de petites volutes qui rappellent, dans une version plus petite et plus fine, celles du corps intermédiaire. Il accueille un bas-

⁹⁰⁵Rousset dans son *dictionnaire historique* écrivait « en 1734, Chambard, sculpteur à Besançon, originaire de Bletterans, exécuta le retable du chœur, le tabernacle et la chaire à prêcher ». D'après A. Rousset, F. Moreau, *Dictionnaire Géographique, Historique et statistique des communes de la Franche-Comté et des hameaux qui en dépendent, classés par département : département du Jura*, volume 1, Besançon, 1853, p.254.

Si l'idée de l'hypothèse d'un projet de Chambert est plausible, l'attribution à ce dernier de la réalisation du retable est évidemment irrecevable. Stylistiquement, il présente de nombreux éléments typiques du style des Marca et l'emploi du stuc nous redirige vers cette famille. En outre, la signature de l'artiste, probablement inconnu de Rousset, est une preuve difficilement discutable.

⁹⁰⁶ Les statues en stuc mesurent 170 x 80 x 40 cm et reposent sur une plinthe rectangulaire haute de 15 cm.

relief, qui représente Dieu le Père en buste jaillissant d'une nuée. Placés juste au-dessus, entre les demi-frontons cintrés, deux anges agenouillés présentent une couronne.

Au-dessus des ailes, des cartouches agrémentés de végétaux reposent sur la balustrade. Ils arborent les attributs des saints Pierre et Paul. Au-dessus du premier pape, apparaissent la tiare et les clefs, tandis qu'au-dessus de celui qui premièrement était appelé Saul nous observons deux épées. Finalement, des pots à feu et des sphères placés à la sommité du retable complètent la décoration.

Certains éléments décoratifs avaient déjà été utilisés par Jean Antoine Marca avant Bletterans, de façon certaine sur le retable latéral dédié à *San Felice* dans l'église de Bioglio (ill.70) entre 1699 et 1700. Sans entrer maintenant dans les détails, nous remarquons que certains éléments décoratifs sont très proches voire similaires d'un retable à l'autre et seul leur emplacement change. Nous avons vu que trois motifs, disposés sur le retable de Bletterans (ill.44) et celui dédié à *San Felice* à Bioglio, sont identiques et traités de la même façon. Il s'agit des fleurs, des têtes ailées qui flanquent les volutes latérales et finalement des petites volutes disposées de part et d'autre du cadre central à Bioglio et au niveau du couronnement dans le Jura. Le reste des éléments – pots à feu, feuilles d'acanthe, cuirs à enroulements, cartouches – a été traité dans un esprit identique et les stucs qui décorent le retable jurassien évoquent très clairement ceux qui recouvrent la chapelle latérale de Bioglio.

Il est intéressant de souligner que le retable de Bletterans apparaît dans la production comtoise des Marca comme un *unicum*. Nous n'avons rencontré aucun autre retable identique dans la région. Certes, ceux de Neublans (ill.74) et de Villevieux (ill.73) sont également considérés comme « classiques », mais ils sont bien plus simples et appartiennent à une autre catégorie de constructions. Le constat est le même dans les zones frontalières, comme en Bourgogne et en Haute-Marne, où les Marca ne semblent travailler qu'à partir des années 1730. Finalement, les retables à deux niveaux architecturés de Montot ou de Montigny-lès-Vesoul (ill.46), réalisés dans le second tiers du XVIII^e siècle, ont été traités dans un esprit différent et sont plus animés, à l'instar de celui de Doulaincourt-Saucourt (ill.47).

En revanche, il est nécessaire d'évoquer ici le retable de l'ancienne chapelle des Bernardines de la Roche-sur-Foron en Haute-Savoie. Aujourd'hui les murs du monastère abritent un lycée mais la chapelle existe toujours et le retable est encore en place.

Malheureusement, nous ne disposons que de très peu d'informations à son sujet. Les circonstances de cette découverte récente ne nous ont pas permis de mener les investigations nécessaires dans les archives de cette communauté féminine, installée depuis 1626 à la Roche-sur-Foron⁹⁰⁷. Il porte la date 1726, ce qui correspond au centenaire de leur installation dans la commune. Il a peut-être été commandé à cette occasion.

En raison de cette datation et pour des raisons stylistiques, la statuare renvoie aux retables de Bioglio (ill.70 et 95), nous pensons que cette œuvre a été réalisée par Jean Antoine.

Outre sa structure qui évoque celle de Bletterans (ill.44), nous avons noté que le stucateur a recours à une solution extrêmement proche voire presque identique, le langage ornemental est celui de la famille Marca et les éléments qui le constituent peuvent être rapprochés d'autres exemples italiens et français. Comme bien souvent, il présente une polychromie bien éloignée de celle d'origine en raison d'interventions successives. Or, sa structure est bien celle du XVIII^e siècle et ne semble pas avoir fait l'objet de remaniements.

Il semble assez clair que l'auteur de cette œuvre a réutilisé le même modèle et y a simplement apporté quelques modifications. On note par exemple l'ajout d'un dais et de draperies au sommet. Le dais qui surplombe le retable est identique à celui des fonts baptismaux de Boulton réalisé à la même époque et les draperies ainsi que les anges virevoltant rappellent le décor de la chapelle de Postua terminé quelques années auparavant, décor que Jacques François réutilise en plein cœur du XVIII^e siècle, lorsque que les Annonciades de Champlitte (ill.67) font appel à lui et que Charles Marca exploite encore à Pin-l'Emagny (ill.58 et 94) en 1776 et que l'on retrouve à Brussey (ill.59) vers 1784.

Les éléments décoratifs sont tirés du répertoire familial. On y retrouve les mêmes types de volutes, les multiples feuilles d'acanthe, les cartouches et les cuirs ainsi que les putti assis sur l'entablement ou le fronton ou encore les panneaux décoratifs de marbre marquetées. La forme des cadres renvoie à celle que l'on rencontre à Serravalle Sesia (ill.127) ou encore à Ailoche (ill.109). Tous ces éléments sont tellement présents dans la production stéréotypée des Marca qu'il est difficile d'attribuer ce retable à une autre dynastie. Le décor plus riche et plus abondant s'explique peut-être par la localisation de

⁹⁰⁷ H. Baud et L.Binz, *Le diocèse de Genève-Annecy*, Genève-Annecy, 1985, p. 134

cette construction. En effet, cette petite commune de Haute-Savoie était encore rattachée, comme les deux Savoie, au Royaume de Piémont-Sardaigne. Cette situation géographique explique certainement le recours à un vocabulaire plus italianisant familier pour Jean Antoine Marca, que nous avons rapproché des décors de Postua, par exemple. Ainsi à La-Roche-sur-Foron, la structure employée pour la première fois à Bletterans a été utilisée une seconde fois, mais avec une adaptation du décor. Le recours à la même structure vient certainement du fait que l'artiste sollicité pour la construction du deuxième retable monumentale de sa carrière avait comme modèle en tête celui de Bletterans.

Pour conclure, nous voulons donc souligner le fait que le retable de Bletterans (ill.44) est beaucoup plus contenu, plus austère et apparaît comme moins théâtral que les retables de Bioglio (ill.70 et 95) ou de Casapinta (ill.96) et ceux que nous avons rapprochés. Mis en regard avec le reste de la production, il montre bien que les Marca s'adaptaient aux goûts des populations. Cette œuvre, somme toute classique comme nous avons tenté de le démontrer, diffère de celles que nous rencontrons près d'une dizaine d'années plus tard et dont le style est plus libre et mouvementé. Après l'exemple de Bletterans, le principe du retable architecturé rythmé par des colonnes n'est pas abandonné, même si le second niveau connaît une importante évolution. Par ailleurs, les formes sont étirées, galbées et le retable s'anime différemment et perd cette rigidité. Nous reviendrons sur ces retables dans une autre partie lorsque nous évoquerons les retables de Boulton (ill.49), de Rigny (ill.50) et de Villers-Chemin-Mont-lès-Étrelles (ill.48).

I-2.1.3 Les « retables niches »

Afin de poursuivre notre présentation de la production de Jean Antoine Marca, nous devons aborder maintenant les retables qu'il produit dans le Nord de l'Italie et en Franche-Comté autour des années 1715-1730, c'est-à-dire dans les dernières années de sa vie.

Grâce à nos recherches, nous savons que le sculpteur est actif à Postua, à Portula (ill.126), à Piane Sesia (ill.125), à Serravalle Sesia (ill.127) et à Boulton et nous pensons

qu'il est aussi présent sur les chantiers contemporains d'Ailoche (ill.109) et de Bulliana⁹⁰⁸ et peut-être de Rigny. Durant cette période, il est selon toute vraisemblance accompagné de ses fils qui se forment au métier. C'est en tous cas le constat que nous avons fait pour le chantier des retables de Boulton en Haute-Saône et cela correspond à l'organisation des équipes de stucateurs. Jean Antoine, rappelons-le, a travaillé avec son père dans sa jeunesse.

Nous avons remarqué que ces retables qui ont été produits durant cette quinzaine d'années se distinguent des formes et des solutions habituelles employées par les stucateurs de cette dynastie. En effet, ils ont la particularité de ne plus être construits comme de petites architectures, avec colonnes, entablements et couronnements, mais comme des niches de très grandes dimensions pouvant prendre des formes variées. Nous n'en avons pas rencontré auparavant, ni en Italie, ni en France. C'est la raison pour laquelle nous les avons séparés du reste et que nous avons choisi de les traiter à part et que nous les avons rassemblés sous l'appellation « retable niche ».

Ajoutons également que nous pensons qu'il existe une parenté très forte avec les « retables cadres »⁹⁰⁹. E. Charabidze en a donné la définition suivante : « directement inspirés des *palas* du Moyen Âge, ces retables cadres rencontrèrent un succès certain au début du XVII^e siècle dans les Alpes de Piémont-Savoie. D'une grande simplicité, ils étaient constitués le plus souvent d'un tableau complété d'un cadre ornementé, placés sur des degrés ou sur une prédelle. Moins onéreux que des retables en arc de triomphe ou même que des retables porche, ces retables cadres continuèrent d'exister jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Parmi ceux qui subsistent encore aujourd'hui, citons par exemple le retable du Rosaire de l'église Saint-Maxime de Beaufort⁹¹⁰. »

Or, nous verrons aussi que si la forme change, ils conservent de nombreux caractères du style des Marca et ne se détachent pas totalement de la production antérieure, ni même postérieure de cette dynastie. Ces retables ne constituent pas un groupe homogène et nous montrerons que plusieurs formes existent. Nous les décrirons et les analyserons et nous tenterons de les rapprocher d'autres modèles qui émergent dans les mêmes années.

⁹⁰⁸ Il s'agit là de deux hypothèses émises par l'auteur. Malheureusement, ils ne sont pas documentés et n'ont fait l'objet d'aucune étude encore. Néanmoins, en raison de leur proximité avec des œuvres attribuées avec sûreté, nous pensons devoir les ajouter au corpus de Jean Antoine Marca alors en activité.

⁹⁰⁹ E. Charabidze, *op. cit.*, p. 161.

⁹¹⁰ *Ibidem*.

Nous débordons volontairement de nos limites temporelles afin d'évoquer quelques œuvres réalisées par les fils de Jean Antoine qui exploitent et parfois réinterprètent les modèles de leur père autour des années 1745-1750. Certains retables sont très proches alors que d'autres sont le fruit d'une association de modèles différents ou d'une réinterprétation. Il s'agit d'œuvres recensées dans les églises de Brusnengo (ill.101), de Bioglio (ill.103), de Savoyeux, de Recologne, d'Avosnes et de Fretigney-et-Velloreille.

Au début des années 1720, Jean Antoine Marca est âgé d'environ 55 ans. Il possède alors une expérience riche acquise à la fois dans le Piémont et en Franche-Comté. Depuis l'année 1714, il est occupé à la réalisation de la décoration de la chapelle de Postua, ce qui ne l'empêche pas d'accepter d'autres commandes, dont celles des communes jurassiennes.

À partir de l'année 1722, il vient tout juste d'achever les décorations de Postua, il travaille à Serravalle Sesia, une commune située en plein cœur d'un territoire qu'il a déjà parcouru à de nombreuses reprises.

Il est sollicité pour la réalisation d'un *antependium*, d'un retable et de l'habillage en stuc, - piliers, chapiteaux et entablement -, de la chapelle latérale, destinée à accueillir ce mobilier, au sein de l'église paroissiale San Giacomo de Piane Sesia⁹¹¹. Le retable en question est celui de l'autel de la *Madonna del Carmine* que nous avons déjà évoqué dans le passage consacré aux devants d'autel (ill.125).

À première vue, la commande passée à l'artiste est somme toute classique. On lui demande d'exploiter le stuc et de produire des œuvres et des décors dont il a fait sa spécialité.

Or, à l'instar des œuvres de ce groupe, le retable ne se présente plus comme une structure architecturée, caractère commun aux œuvres baroques ou classiques évoquées, mais comme une niche aux formes élégantes et souples qui s'élève au-dessus d'un autel rectangulaire à deux gradins orné d'un décor qui imite la *scagliola*.

On ne retrouve plus ici le langage classique de l'architecture. Les piédestaux, les colonnes, les ordres et autres entablements ou demi-frontons ont disparus. Nous sommes très éloignés des retables à « [...] deux grandes collonnes de chaque costé avec les

⁹¹¹ C. Debiaggi, *op.cit.*, p. 108.

corniches et architecture convenable [...] »⁹¹², comme l'indiquait le marché de Villevieux, moins de dix ans auparavant.

Le modèle se rapproche des « retables-cadres » aux dimensions modestes et sa forme est à rapprocher des grandes décorations destinées aux encadrements de portes ou des fenêtres, comme celles proposées par des artistes comme Ligari sur qui nous reviendrons.

La décoration une fois encore est simple mais elle permet, à l'instar de la polychromie, de lier cette œuvre au reste de la production des Marca. D'une part, on retrouve une série de panneaux aux formes géométriques au niveau de la partie inférieure, c'est-à-dire sur l'autel et les différents niveaux du soubassement. D'autre part, à gauche et à droite du cadre central, les traditionnelles volutes flanquées de feuilles d'acanthe que les Marca déploient sur tous leurs chantiers ainsi que deux angelots virevoltants placés juste au-dessus et qui présentent une couronne royale. Autant d'éléments récurrents dans la production de Jean Antoine dont cette formule très employée du couple d'angelots que l'on retrouve à Villevieux (ill.73), à Postua ou à Bletterans (ill.44). Finalement, un cartouche occupe la partie concave de la corniche du couronnement. D'un point de vue chromatique, les faux marbres varient dans des tonalités de rouge, certains motifs du devant d'autel et des gradins, le soubassement et les volutes juste au-dessus, de jaune, notamment les éléments décoratifs comme la couronne, le cartouche sommital et les feuilles d'acanthe alors que le noir est employé, comme souvent, afin de mettre en valeur les lignes verticales et horizontales dont les gradins, la forme de l'autel ou encore le cadre central et la corniche. Les deux angelots ont été traités de façon à imiter une pierre statuaire grise, ce qui n'est pas rare dans la production des Piémontais.

À la différence de nombreux retables, nous pensons que celui-ci présente une polychromie conforme à celle d'origine. Les couleurs correspondent à celles que les documents ou les analyses ainsi que quelques retables ayant échappés aux terribles repeints présentent. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point un peu plus tard.

Le retable que nous venons de décrire n'est vraisemblablement pas le premier de ce type que Jean Antoine a réalisé. Il est plus que probable qu'il soit l'auteur du retable du maître-autel de l'église du sanctuaire de la Novareja, qu'il a dessiné. Ce sanctuaire se situe à une quinzaine de kilomètres en direction de la Vallée d'Aoste.

⁹¹² A.D.J. 5° 286-159.

Le début de la construction du sanctuaire, que nous évoquons dans une autre partie, remonte à l'année 1713. En 1714, une année plus tard, le chœur était béni. Cette même année une statue de la Vierge à l'Enfant est commandée à un sculpteur de Biella, peut-être un membre de la famille Aureggio⁹¹³. La statue est ensuite placée dans une niche au-dessus de l'autel⁹¹⁴. L'année suivante un tabernacle en bois destiné à l'autel principal est acheté.

Nous pensons donc que la réalisation de la niche faisant office de retable a été réalisée autour des années 1714-1715 puisqu'elle est mentionnée au moment de l'arrivée de la statue. Si la construction de l'autel revient à Molino, comme l'indique les comptes, la niche est probablement de Jean Antoine Marca. L'emploi du stuc ainsi que la parenté de cette œuvre avec d'autres attribuées de façon certaine à l'artiste, nous laisse penser à une intervention de sa part. De ce fait, il y a de forte chance qu'à Piane Sesia (ill.125), il ait réemployé le modèle de Portula (ill.126).

La distribution générale est semblable. La haute base contre laquelle est appuyé l'autel⁹¹⁵ est surmontée d'un soubassement plus modeste, non continu dont la partie centrale est en saillie et les extrémités placées en oblique, au-dessus duquel s'élève la niche. Cette dernière est également composée de deux volutes caractérisées par les mêmes décrochements dans le dernier tiers supérieur et qui s'enroulent. Dessus repose une corniche identique à celle de Piane Sesia. Les quelques ornements sont disposés de la même façon et répondent une fois encore aux codes de la production des Marca. À savoir des têtes ailées sur le cœur du retable et un cartouche asymétrique quelque peu rocaillissant déjà au-dessus du couronnement. Les habituels motifs géométriques ornent le soubassement.

La structure apparaît comme un décor en relief appliqué contre une paroi et s'éloigne des retables qui envahissent habituellement l'espace qui les accueille. On remarque une perte du caractère architectural au profit d'une recherche graphique. Ainsi, l'habituelle approche des Marca qui est celle d'un architecte est remplacée ici par un état d'esprit proche de celui d'un sculpteur. Il est intéressant de souligner que le décor en stuc au-dessus des arcs des deux chapelles latérales placées à droite et à gauche du chœur de

⁹¹³ Collectif, *Il santuario della Beata Vergine delle Grazie alla Novareia di Portula in diocesi di Biella*, Biella, 2000, p.18. La partie concernant l'histoire du sanctuaire et du mobilier est tirée des travaux de Don Lebole que nous avons eu l'occasion de citer à plusieurs reprises.

⁹¹⁴ « Fu collocata in una nicchia, sopra l'altare [...] » d'après *Ibidem*.

⁹¹⁵ L'autel qui a subi des modifications a été réalisé par l'entrepreneur Molino, également chargé de construire l'édifice imaginé par Jean Antoine. Se référer aux quelques lignes que nous avons consacrées à la construction du sanctuaire de Postua et à son ameublement.

la basilique San Giulio d'Orta s'apparentent à la forme flexible des couronnements des deux retables que nous venons de citer (ill.146). D'après Santino Langè, le décor en stuc de cet édifice a été réalisé par Jean Antoine Marca⁹¹⁶. Malheureusement aucun document ne nous a permis de retrouver la trace de Jean Antoine sur ce chantier. En outre, les deux auteurs évoquent une collaboration entre le stucateur et le peintre Giovanni Battista Cantalupi⁹¹⁷. Or, le premier est mort en 1732, année de la naissance du second. Il est donc impossible que les artistes aient collaboré. L'observation des stucs d'Orta laisse tout de même penser à une intervention de Jean Antoine autour des années 1720-1730. Il se peut tout à fait que les stucs aient d'abord été réalisés puis les fresques afin de compléter la décoration.

L'autre possibilité serait l'intervention non pas de Jean Antoine mais de l'un de ses fils. Le style des différents membres de cette famille est si proche et le réemploi de modèles si fréquent que la confusion est facile.

Une autre forme de retable simplifiée est exploitée dans les mêmes années par le maître de Campertogno. En effet, il sculpte pour l'oratoire Saint-Antoine de Serravalle Sesia un retable destiné à accueillir une statue du saint éponyme placée au-dessus de l'autel (ill.127).

La reconstruction de cet oratoire, dont la date de fondation est inconnue, remonte à l'année 1711 et se termine en 1721. L'édifice existant est détruit au profit du nouveau dessiné par Carlo Zaninello. Une fois les travaux accomplis et l'édifice prêt à accueillir la statue du saint, Jean Antoine Marca est sollicité pour la construction d'une niche et l'habillage de l'intérieur. Il dévoile son travail en 1723⁹¹⁸.

Le type de retable ici appartient encore à cette catégorie de constructions simplifiées et les éléments architecturaux habituels sont absents. Cependant, nous devons tout de suite préciser que la forme de la niche n'est plus celle que l'on rencontre à Piane Sesia (ill.125) ou à Portula (ill.126) et elle fait preuve d'une grande originalité.

La structure repose sur un soubassement, dont la partie centrale est en saillie, lui-même surélevé par un gradin placé sur une haute base rectangulaire, devant laquelle apparaît l'autel. Les volutes ont été remplacées par des pilastres d'ordre toscan au-dessus

⁹¹⁶ S. Langè et G. Pacciarotti, *op. cit.*, p. 225.

⁹¹⁷ Giovanni Battista Cantalupi (1732-1780) travaille à Valduggia, Miasino sa ville d'origine ou encore à Orta. D'après L. Mallè, *Figurative Art in Piedmont: From the seventeenth century to the nineteenth*, Turin, Vol. 2, 1972, p. 237.

⁹¹⁸ P. Florindo, *Storia del Comune di Serravalle Sesia*, Grignasco, 1935.

desquels se déploie de façon sinueuse et rayonnante la partie supérieure de la niche. Les formes sont arrondies, douces et sinueuses⁹¹⁹. Le couronnement n'est plus constitué d'une corniche unique et massive supportée par des volutes, mais de trois morceaux de corniche placés dans la continuité des pilastres et au-dessus de la partie centrale. Au centre de cette structure légère et élégante un cadre aux formes mixtilignes, que l'on retrouve dans quelques autres églises, met en valeur la statue du saint accompagné de son cochon. Au-dessus de l'ermite une nuée symbolise les cieux et la lumière divine.

À droite et à gauche du retable, aux extrémités du soubassement supérieur selon une formule que nous avons déjà évoquée, deux angelots flanquent le retable. Debout sur un petit nuage, celui de gauche présente une mitre d'évêque et celui de droite une croix. Ils apparaissent dans des positions contenues et le drapé qui les recouvre apporte un léger dynamisme.

Un autre exemple prouve l'exploitation de cette solution dans les mêmes années. Il s'agit du retable principal du sanctuaire de la Brugarola à Ailoche (ill.109), dans la province de Biella. Une fois encore, la distance entre les deux localités, Piane Sesia et Ailoche, est très courte puisque que seulement 20 kilomètres les séparent.

Nous l'avons découvert très récemment et par le plus grand des hasards. C'est en navigant sur la toile que nous avons trouvé des reproductions des retables de ce sanctuaire marial de la province de Biella. L'examen de ces images a tout de suite éveillé chez nous une certaine curiosité. En effet, de nombreux éléments tant dans la structure, l'ornement ou la polychromie nous ont rappelé maintes œuvres des Piémontais. Ainsi, nous pensons que les stucs de ce sanctuaire dédié à la *Madonna nera* d'Oropa, tant à l'intérieur qu'en extérieur, sont de la main d'un Marca et vraisemblablement de Jean Antoine.

La date de réalisation de cet ensemble est à situer autour de 1722⁹²⁰, juste après la fin du chantier de construction de l'édifice. Nous nous situons donc à une date

⁹¹⁹ Santino Langè évoquait à ce propos un retable « [...] dalle forme elegantemente flessuose [...] », in S. Langè et G. Pacciarotti, *op. cit.*, p. 225.

⁹²⁰ Un élément qui nous permet d'envisager cette date est le fait que la statue de la Vierge d'Oropa placée au centre du retable a été sculptée en 1722, ainsi que le rappelle le premier livre des comptes du sanctuaire. Afin donc de pouvoir célébrer le culte et surtout d'exposer la statue dans son écrin, les stucateurs ont vraisemblablement été sollicités très rapidement. En outre, la statue centrale en façade est une reproduction en stuc de la statue en bois conservée à l'intérieur. D'après des informations tirées de la « Banca dati delle Madonne nere d'Europa » alimentée grâce à la collaboration du Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei, l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano et la Riserva Naturale Speciale del Sacro Monte di Oropa. Ce site est consultable à l'adresse suivante : <http://www.nigrasum.it/en/database-madonne-nere/63-italia/2767-ailoche-bi-santuario-della-beata-vergine-incoronata-o-della-brugarola.html>

extrêmement proche, nous pouvons même envisager la même année, que celle de la construction de la niche de Serravalle Sesia (ill.127).

Ici, l'ensemble du décor et du mobilier se compose d'une fausse architecture en stuc et de statues en façade et de deux retables latéraux avec autels galbés, comme ceux que l'on commence à produire en Franche-Comté dans les mêmes années et d'un retable majeur accompagné de plusieurs statues à l'intérieur.

La particularité du retable majeur est qu'il combine deux types de structure qu'emploie fréquemment Jean Antoine. On observe qu'un retable architecturé avec deux colonnes torses surmonté d'un fronton aux lignes arrondies accueille une grande niche destinée à recevoir la statue de la Vierge du sanctuaire tout proche d'Oropa. Il n'y a finalement rien de surprenant et cela correspond à la production type de la famille. Cependant, il est intéressant de noter que la forme de cette niche est identique à celle traitée de façon indépendante à Serravalle Sesia. On retrouve exactement la même formule avec les pilastres, la forme rayonnante de la partie supérieure. La ressemblance entre les deux œuvres se retrouve jusque dans le contour du cadre central et les éléments du décor voire de la polychromie avec une association de noir, de blanc et des marbres colorés employés pour les mêmes éléments.

La niche ici n'occupe plus le rôle de retable mais est bien employée comme un décor somptueux qui permet de valoriser la statue placée au centre de la structure. Encastrée dans un retable, elle semble avoir retrouvé sa fonction première et vient confirmer l'idée d'une forme à aller chercher du côté des modèles d'encadrements ou de niches.

Essayons maintenant de comprendre quelles œuvres, quels exemples et quelle culture ont influencé les Marca au moment de produire ces différents types de retables simplifiés. Certes, ils ne sont pas tous identiques, ils ne pourront donc pas tous être rapprochés des mêmes sources. Par exemple, les retables de Savoyeux s'apparentent aux formes que l'on rencontre dans l'œuvre des Marca en plein cœur du XVIII^e siècle et qui démontrent une influence du style en vogue sous Louis XV et ses jeux de courbes et contre-courbes. Cependant, ils apparaissent comme la reprise d'une formule exploitée quelques décennies auparavant et mise au goût du jour.

La niche de Serravalle Sesia (ill.127) évoquent lointainement des dessins d'artistes lombards actifs dès le début du XVIII^e siècle et se détachent des modèles baroques du siècle précédent. Il semble bien que les évolutions formelles du début du

XVIII^e siècle aient une influence sur l'art des sculpteurs que nous étudions. Par ailleurs, avant les années 1715, date probable du retable de Portula (ill.126), nous ne rencontrons pas de telles solutions dans le corpus des Marca, comme nous l'avons vu dans le passage consacré aux œuvres de Bioglio (ill.70 et 95) et de Casapinta (ill.96).

Une fois encore, est-il hasardeux de tenter de tisser des liens entre les modèles lombards qui apparaissent à l'aube du XVIII^e siècle et les formes produites par les Marca et d'autres artistes ? On observe avec les retables que nous venons d'évoquer une transition vers des modèles aux formes aériennes, flexibles et ondulées et l'abandon du retable architecturé.

Certes les « retables-niches » ou « retables-cadres » existaient déjà mais les formes employées étaient différentes et correspondaient à d'autres goûts.

Concentrons-nous d'abord sur les retables qui apparaissent entre 1715 et 1730. Ils sont essentiellement localisés en Italie et l'exemple de Boulton est probablement un substrat de l'activité italienne de Jean Antoine. D'autant plus que les commanditaires ont semblé-t-il laissé plus de libertés aux sculpteurs pour la confection des retables latéraux et que cette solution ne rencontre pas un grand succès en Franche-Comté.

Nous avons essayé de rapprocher ces retables d'œuvres contemporaines produites dans la même région. Nous avons recherché donc d'autres retables traités de la sorte.

De façon générale, nous avons remarqué que plusieurs constructions conservées dans les églises de cette zone entre Biella, Vercelli et Novara peuvent être évoquées à titre comparatif. Nous pensons aux retables en marbre de l'église paroissiale San Quirico de Cavagliano, dans la province de Novare. Abordés et traités de façon différente, ils sont plus simples et moins fastueux que ceux des artistes de Mollia, mais ils s'inscrivent néanmoins dans cette catégorie de retables-niches. Le retable-niche, de la première moitié du XVIII^e siècle, de l'église paroissiale de Santa Croce de Carcoforo, évoque également les édifices simples aux formes mouvantes de Piane Sesia ou de Serravalle (ill.125 et 127).

Dans tous ces cas, on observe clairement une tendance à la simplification des structures. Les retables n'envahissent plus l'espace de la même façon, et n'ont plus le même rapport avec la paroi contre laquelle ils sont appliqués. Ils ne transforment plus le lieu qui les accueille. Parfois, ils sont dressés directement contre le fond de la chapelle ou du chœur et dans d'autres cas, comme à Piane Sesia, ils sont placés devant. La recherche

d'effets architectoniques est délaissée aux profits d'effets plastiques. Ils s'apparentent à des œuvres sculptées et non plus projetées en termes d'architecture.

Dans les cas des contours élégants et gracieux de Serravalle (ill.127) ou d'Ailoche (ill.109) et des formes ondulantes de Piane Sesia et de Postua, les retables trahissent-ils déjà une lointaine influence de la pénétration dans la région du Piémont orientale, à laquelle se rattache notamment les territoires de Vercelli et de Novara où opèrent les Marca, de ce que l'on nomme le « *barocchetto lombardo* » ? Un style qui se caractérise par un goût pour des formes et des décors précieux, gracieux et vivaces⁹²¹. Elena di Majo en a étudié toute une série dans sa thèse de doctorat. Elle met en avant leur appartenance à « [...] un courant [...] que l'on peut définir *barocchetto*, ou rococo, lombard. ». Ces autels « [...] se distinguent par un goût prononcé pour les effets ornementaux qui font de l'autel, peu articulé dans l'espace et non conçu comme une structure architectonique, le centre fastueux et précieux de l'espace ecclésial [...]. » Elle poursuit son analyse en expliquant que les autels latéraux sont « [...] rarement objet d'une recherche spatiale ou volumétrique [...] »⁹²².

Elle rappelle également que dans certaines régions d'Italie, notamment l'Emilie, « [...] le goût *barocchetto* laisse sa place à des autels projetés comme des structures architectoniques [...] » et elle ajoute « [...] que les modèles, conçus comme des architectures monumentales, sont très éloignés du *barocchetto* lombard [...] »⁹²³.

Autant de remarques qui nous rappellent le parti pris et l'esprit qui animent notre petit groupe de retables. Peut-on y voir un lien ?

Cependant, ce goût semble se diffuser pleinement à partir des années trente-quarante du XVIII^e siècle. Doit-on y voir les premières traces de cette influence ? On pourrait peut-être y voir en partie l'explication des orientations nouvelles que prennent les formes de ces retables. Si les Marca produisent des œuvres différentes, il y a nécessairement une raison et cette attitude est essentiellement conditionnée par la volonté des commanditaires.

⁹²¹ E. Di Majo, *op. cit.*, 2010, p. 76.

⁹²² Traduction de l'auteur d'après : « [...] una corrente di gusto [...] che si può definire barocchetto, o rococo, lombardo [...]. Questi altari si distinguono per un gusto spiccato per gli effetti ornamentali che fanno dell'altare, poco articolato nello spazio e non concepito come struttura architettonica, il centro festoso e prezioso nello spazio ecclesiale. [...] Gli altari [...] laterali, raramente oggetto di una ricerca spaziale o volumetrica, [...] ». Voir E. Di Majo, *op. cit.*, 2010, p. 76.

⁹²³ *Id.*, p. 85.

Les retables réalisés en Italie septentrionale dans les années 1720-1730 et que nous venons de citer s'inspirent peut-être des innovations issues des ateliers du Nord de l'Italie qui se diffusent dès le premier quart du siècle. On pense par exemple à la production de Giovanni Pietro Ligari⁹²⁴ dont les dessins et les œuvres laissent apparaître des formes aux contours découpés et rayonnants⁹²⁵. Nous pensons à certains projets de retable imaginés entre 1700 et 1724, aux « *Elementi decorativi architettonici per la chiesa di San Giovanni Battista a Morbegno* »⁹²⁶ datés entre 1726 et 1727 ou encore aux décors projetés pour l'église Saint-Jean-Baptiste de Lanzada vers 1720 (ill.147, 148).

L'exemple des *paliotti* montre bien que les Marca reçoivent des influences et reproduisent ensuite les formes de façon extrêmement simplifiée et parfois grossière, notamment lorsque travaillent les plus jeunes en formation. Nous pouvons imaginer le même comportement pour les retables.

Le mouvement plus doux, plus gracieux des lignes aux profils découpés apparaissent doucement en ce début de XVIII^e siècle. Les retableurs y sont sensibles à l'instar des architectes qui emploient des lignes d'un esprit similaire pour les façades d'église ou pour les encadrements des fenêtres des palais.

Le couronnement si particulier de nombreux retables que l'on rencontre aussi bien en France qu'en Italie à partir des années 1720-1730 est peut-être dérivé ou inspiré de ces mouvements qui caractérisent les retables-niches.

Il se peut tout à fait que Jean Antoine s'en soit inspiré lors de la confection des retables de Boulton. Une chose est sûre son apparition correspond à la période de production des retables de Pianese et d'Ailoche (ill.109). À Ailoche d'ailleurs le retable est composé à la fois d'une niche de ce type et d'un couronnement dont nous venons de parler. La forme sinuée s'en rapproche mais la corniche est continue et non plus divisée

⁹²⁴ À propos des Ligari, se référer à l'ouvrage suivant :

S. Coppa et E. Bianchi (sous la dire. de), *I Ligari. Pittori del Settecento lombardo*, Milan, 2008

<http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/collezioni/9/>.

⁹²⁵ La base de données « LombardiaBeniCulturali » permet de consulter une partie de la collection Ligari, conservée au Museo Valtellinese di Storia ed Arte de Sondrio en Lombardie. Cette collection est constituée de peintures, de dessins, d'estampes ou encore de meubles qui appartenaient à cet artiste et à ses descendants. Les projets auxquels nous faisons référence en font partie. Le lecteur peut consulter cette collection à l'adresse suivante :

<http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/collezioni/9/>.

⁹²⁶ Dessin à la plume, encre brun et aquarelle grise sur papier. Dimensions 88.2 x 44.6 cm, numéro d'inventaire N.I.L.15, fonds Ligari, Museo Valtellinese di Storia ed Arte de Sondrio. Consultable à l'adresse suivante :

http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/40030-00017/?view=autori&offset=76&hid=2075&sort=sort_int.

en trois parties. Nous aurons l'occasion d'en reparler lorsque nous aborderons la production de Jacques François qui l'a utilisé à de nombreuses reprises.

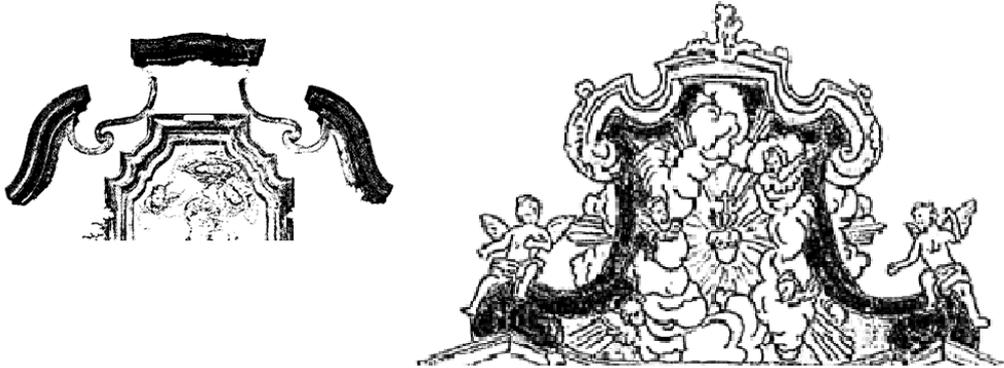


Figure 20 : Couronnements de la niche de Serravalle Sesia et du retable latéral gauche de Recologne

Toutes nos suggestions ont pour but d'évoquer un climat général dans lequel évoluent les sculpteurs. Par ailleurs, seule une véritable étude du mobilier de ces contrées dans son ensemble nous permettrait d'apporter de vrais éléments de réponse. Cela nous permettrait de mieux replacer les Marca dans la vie artistique locale.

Ajoutons que les Marca ne cherchent peut-être pas non plus à reproduire fidèlement des modèles. Ils adaptent de façon globale la production à la demande mais restent attachés aux formes qu'ils connaissent et maîtrisent. En outre, les retables que nous présentons sont variés et ne semblent pas s'apparenter à une même source. Les éléments qui les unissent sont la disparation du souci architectural, le recours à des formes plus souples et flexibles. Or l'emploi systématique des mêmes volutes, des mêmes angelots ou encore des mêmes motifs géométriques pour la décoration démontre bien un fort caractère d'appartenance à un atelier familial qui abandonne difficilement ses codes et son langage.

Nous avons remarqué que quelques exemples démontrent le recours à cette formule simple plusieurs années, parfois une vingtaine, après la mort de Jean Antoine, qui survient en 1732. Cela n'est finalement pas surprenant tant le réemploi de formules est présent dans l'organisation des Marca. Il n'est donc pas rare de voir réapparaître des

décennies plus tard un retable, un couronnement ou une niche déjà exploités par un membre de la famille.

C'est le cas pour la niche sculptée à Serravalle Sesia par Jean Antoine. Nous avons recensé dans la production de ses fils quelques œuvres similaires ou alors légèrement différentes, mais bel et bien apparentées.

En Italie, tout d'abord. À Brusnengo en 1748, Giovanni Battista I a recours à une solution très proche pour le retable dédié à sainte Anne et la niche modelée dans le stuc évoque très clairement l'œuvre de son père, qu'il modifie en certains points, notamment au niveau de la partie supérieure. De plus la mise en scène varie ici avec la présence d'un grand drapé relié à une couronne placée au-dessus de la construction. Cependant, nous retrouvons bien de nombreux éléments communs jusque dans la reprise des végétaux qui accompagnent la transition entre le haut de la base de l'élévation de la niche et les bras qui s'écartent vers la droite ou la gauche, juste au-dessus.

Durant les mêmes années, il est appelé à Bioglio afin de réaliser deux retables (ill.103). Nous remarquons bien que pour le retable latéral de gauche il fait comme son père à Ailoche (ill.109), c'est-à-dire qu'il place une niche identique à celle de Brusnengo au centre d'un retable à deux colonnes. Nous ne savons pas si les commanditaires ont dans les deux cas ordonné que l'on reprenne des modèles déjà existants ou si cela tient simplement au fait que le stucateur a pioché dans le répertoire familial.

Une autre preuve, et nous insistons volontairement sur ce point important, de l'emploi de formules très proches de la part des fils de Jean Antoine, à l'aube de la seconde moitié du XVIII^e siècle, est le chantier de Fretigney-et-Velloreille (ill.53 et 106). Jacques François Marca est chargé par l'architecte Galezot, frère de Jean-Pierre Galezot, de doter l'église nouvellement bâtie de retables et de décors en stuc. Il produit le retable majeur et ceux des chapelles latérales. Le retable du maître-autel et les deux retables latéraux placés dans le transept sont proches des œuvres de Boulton (ill.49 et 75), conformément aux souhaits de l'architecte. En revanche, les deux retables latéraux placés dans des chapelles à gauche et à droite de la nef sont beaucoup plus simples et ne sont plus construits comme les autres sur la base des principes architecturaux.

Nous retrouvons cette formule du retable-niche et il est difficile de ne pas voir la parenté avec les œuvres de son père et celles contemporaines de son frère.

Par rapport au Piémont, la formule de Fretigney-et-Velloreille est plus simple, peut-être adaptée au goût des paroissiens. On retrouve un cadre cintré, flanqué de grosses volutes doublées de feuilles d'acanthe, surmonté d'un couronnement à la silhouette

découpée qui rappelle les formes rencontrées à Piane Sesia, à Ailoche, à Brusnengo ou à Bioglio.

Les deux constructions de très faible relief ont été placées derrière des autels-tombeaux galbés. Les niches s'élèvent au-dessus d'un soubassement de quelques centimètres d'épaisseur. Les volutes et le couronnement ont été traités avec un peu plus de matière mais le relief reste très faible. Le contraste est saisissant avec les retables architecturés que l'on trouve dans la même église ou de façon plus générale dans l'ensemble des églises meublées et décorées par les Italiens. Cette solution était certainement beaucoup plus économique dans la mesure où elle nécessitait moins de stuc et en raison de sa forme simple moins de travail. On peut donc imaginer que dans le cas de Fretigney-et-Velloreille, les paroissiens ont eu recours à ces modèles afin de doter leur église d'un retable majeur, de quatre retables latéraux, dont deux architecturés et d'un retable des fonts baptismaux également très simple puisque constitué d'une cuve surmontée d'un cadre au-dessus duquel s'élève un dais et un décor de draperies.

Au regard de la production de Jean Antoine et de ses fils autour des années 1720-1730, nous nous demandons si les retables en stuc de l'église Saint-Fabien-et-Saint-Sébastien de Bulliana, un arrondissement de Trivero⁹²⁷, ne peuvent pas être attribués à la famille Marca.

Le matériau, la forme des retables latéraux qui rappelle celui dédié à saint Claude de Boulton, le retable majeur, la statuaire, le vocabulaire ornemental, l'habillage en stuc de l'intérieur et la facture de l'ensemble sont autant d'éléments qui nous poussent à formuler cette hypothèse.

Cependant, nous nous en tiendrons à ce stade dans la mesure où nous avons récemment découvert ces retables et nous ne disposons que de quelques clichés qui nous pourtant ont livré de nombreuses informations. Pour des raisons évidentes de temps et de logistique, il ne nous est pas possible d'aller dans le Nord de l'Italie afin d'approfondir notre enquête. En outre, cette découverte ne viendrait pas bouleverser notre étude et les stucs de cette église ne feraient que confirmer les propos que nous avons développés à partir du corpus d'œuvres. L'intérêt de cet ensemble réside dans le fait qu'il prouverait

⁹²⁷ Cela ne serait pas surprenant dans la mesure où Jean Antoine en 1704 réalise un retable en stuc dans l'oratoire de Cereie, un autre arrondissement de Trivero. En outre, cette commune est située dans la zone où travaille fréquemment Jean Antoine et les localités comme Bioglio, Casapinta ou encore Postua sont situées à une distance qui varie entre 10 et 20 kilomètres.

un peu plus que les Marca étaient très actifs dans cette région du Piémont, tout autant qu'ils ont été en Franche-Comté, et qu'ils ont été capables de s'imposer dans cette zone.

Quoiqu'il en soit, les deux retables latéraux un dédié à la Crucifixion et l'autre au Mariage de la Vierge sont identiques. Ils entrent dans la catégorie des retables-niches voire des retables-cadres. Comme dans les autres cas, nous retrouvons plusieurs niveaux de soubassement au-dessus desquels s'élève la niche qui accueille un tableau. L'œuvre peinte est conservée dans un cadre flanqué de grandes volutes doublées de feuilles d'acanthé, placées en oblique. Elles sont prolongées par un grand motif de cuir à enroulements⁹²⁸, autre élément cher aux Marca, au centre duquel apparaît une tête ailée vue de face, qui se dresse au-dessus de l'autel et s'arrête au niveau de la fenêtre carrée qui surplombe l'ensemble.

À Boulton, le retable consacré à saint Claude se matérialise par une grande niche avec toujours ces mêmes volutes qui soutiennent une corniche curviligne continue au-dessus de laquelle se dresse un motif de cuir surmonté d'un coquillage. Au-dessus d'un cadre a été placée une tête ailée vue de face. Le retable des fonts baptismaux est encore plus simple puisque l'autel est surmonté d'un cadre épais aux lignes arrondies identique à celui qui occupe la niche du retable de saint Claude. Accompagné des incontournables volutes, il est mis en valeur par un petit dais auquel est suspendu un drapé noué sur les côtés. De part et d'autre, deux petits angelots dont la facture évoque ceux de Pianese et la position ceux de Postua invitent le fidèle à la contemplation.

À Savoyeux, les deux retables latéraux dont la datation reste encore sujette à caution⁹²⁹ s'apparentent également à cette forme. Ils ne disposent pas de colonnes, ni d'entablement et n'ont pour couronnement qu'une simple corniche. Il est intéressant de les comparer aux retables de Tincey (ill.124) qui disposent des mêmes volutes mais employées dans ce cas comme des éléments porteurs, puisqu'elles soutiennent un entablement au-dessus duquel s'élève un couronnement. Cette comparaison permet de montrer la différence entre les retables architecturés et ceux dont l'aspect est celui d'une niche. On note également que la formule adoptée n'empêche pas les Marca d'utiliser des éléments identiques, en l'occurrence les volutes dans ce cas, à des fins différentes.

⁹²⁸ Cette solution apparaît dans les mêmes années aux retables latéraux de Boulton (ill.75) et de Rigny.

⁹²⁹ Les formes simples des retables latéraux ainsi que la présence de l'unique *paliotto* en Franche-Comté, nous guideraient vers une datation autour du premier quart du XVIII^e siècle. Ce qui correspondrait à la période d'activité de Jean Antoine Marca et de ses fils encore sous ses ordres. L'autre hypothèse nous mène en plein cœur du XVIII^e siècle, après les travaux de la nef datés de 1745. Cette dernière est nous pensons beaucoup plus recevable, d'autant plus, que les stucs très souples et la statuaire nous rappellent le style de Jacques François, actif durant ces années.

À Avosnes en Bourgogne deux volutes placées en oblique qui rappellent celles des couronnements s'élèvent et supportent des morceaux de corniche entre lesquels se dresse un fronton cintré alors qu'à Recologne le retable des fonts baptismaux atteint une encore plus grande simplicité puisque deux volutes de faible relief flanquent de part et d'autre un cadre cintré dans sa partie supérieur. Déjà à Postua, Jean Antoine avait opté pour un encadrement extrêmement simple afin d'accompagner la niche qui accueille la statue de la Vierge des sept douleurs. La simplicité de ce cadre constitué de petites volutes et d'une niche aux formes arrondies contraste d'ailleurs avec la richesse du reste du décor du sanctuaire.

Au-delà des jeux d'influence, toujours difficiles à définir surtout dans le cas de pratiques d'ateliers itinérants et modestes comme celui des Marca, nous devons retenir plusieurs points essentiels.

Premièrement, ces quelques retables-niches se démarquent du reste des œuvres produites entre 1617 et 1775 dans la mesure où ils n'apparaissent plus comme des structures architecturées. Nous l'avons signalé, tout le vocabulaire architectural a disparu et la structure est extrêmement simple. D'un modèle souvent inspiré des façades d'église ou des arcs de triomphe, nous basculons vers une solution inspirée de grandes niches décoratives. L'approche est donc différente mais le but toujours le même, mettre en valeur l'autel et en faire le point central de la chapelle ou du chœur.

Il est intéressant de constater que Jean Antoine s'approprie un schème qu'il réinterprète avec des éléments auxquels il a recours depuis le début de sa carrière. On retrouve cette même récurrence dans l'emploi des motifs ornementaux et dans la polychromie. Ce sont ces éléments et le stuc qui instaurent un lien entre ces grandes niches et les autres retables.

In fine, ces types de retables n'ont pas rencontré un très grand succès en Franche-Comté, et il n'existe que quelques cas qui sont des retables mineurs.

L'originalité de cette solution, les formes employées et la distance prise avec les codes de l'architecture ne correspondaient pas au goût des commanditaires locaux qui préféraient les retables en bois ou en stuc, scandés de colonnes ou de pilastres. Autant de facteurs qui permettent d'expliquer ce non succès. Sur la production totale de Jacques François, la proportion de retables non architecturés est très faible.

I-2.2 Les retables réalisés entre *ca.* 1727 et *ca.* 1785

I-2.2.1 Le laboratoire de Boulton, apparition de formes nouvelles *ca.* 1727

Les retables de ce second groupe sont très nombreux. Il ne s'agit pas de les présenter tous avec précision. Nous voulons démontrer dans cette partie qu'une évolution stylistique marque la production de Jean Antoine à la fin de sa carrière et que ce style nouveau correspond à la manière des Marca de 1725-30 à 1775 environ.

Nous allons donc évoquer les chantiers que nous retenons comme les premiers, là où apparaissent les nouveautés. Nous définirons les caractères généraux et nous apporterons des éléments d'explication. Il sera intéressant d'évoquer les retables qui existaient déjà dans le groupe précédent et qui subissent une mise au goût du jour afin d'appuyer notre propos, comme les retables latéraux de Villeveux (ill.73). L'ensemble des œuvres qui se rattachent à ce goût nouveau apparaissent dans notre catalogue à partir des fiches n° 26, 27 et 28 ce qui correspond aux retables de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles (ill.48), de Boulton (ill.49 et 75) et de Rigny (ill.50, 100 et 122).

Le croisement de l'ensemble des données obtenues lors de nos recherches nous a permis de montrer que trois édifices de Haute-Saône sont ce que nous pourrions appeler les laboratoires des formes nouvelles que nous venons d'évoquer. Le mobilier de ces lieux de culte pourrait presque suffire afin de comprendre et d'expliquer le langage exploité par les stucateurs au-delà du premier tiers du XVIII^e siècle tant la production est stéréotypée. Ces observations nous ont menés à penser que bien souvent les changements occasionnels sont motivés par les contraintes spatiales et les envies des commanditaires, le contrôle d'un architecte et peut-être parfois la fantaisie de l'artiste plus que par une volonté de renouvellement. Les églises que nous considérons comme les premières à recevoir un tel type de mobilier sont localisées dans les communes de Boulton, de Rigny et de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles, situées anciennement dans le bailliage d'Amont⁹³⁰.

L'emploi du stuc, les quelques indices quant à la polychromie et la parenté stylistique des retables, qui font écho à d'autres œuvres du corpus des Marca, nous permettent de dépasser le simple stade de l'attribution aux sculpteurs de la famille Marca, puisque nous pensons que le responsable des chantiers n'est autre que Jean Antoine qui signe là ses dernières œuvres. Si dans le cas de Boulton sa présence est attestée par un

⁹³⁰ Se référer à la figure n°3, p.37 de la première partie.

document, aucune source ne l'affirme pour Rigny, ni pour Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles, où une date et une signature cependant étaient encore lisibles au XIX^e siècle. Or, l'étude de la statuaire, un des rares éléments qui nous permette d'identifier les intervenants, nous ramène à Jean Antoine. La facture des différentes figures qui peuplent ces retables renvoie à celle des œuvres présentées dans la partie précédente.

En outre, les travaux de construction ou de reconstruction des lieux de culte de ces trois localités se situent dans une fourchette chronologique comprise entre 1720 et 1730. Les retables et les décors en stuc ont été réalisés juste après la fin des travaux de gros œuvre. C'est le cas pour l'église de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles (ill.48 et 99) qui a été rebâtie en 1726 alors que les retables ont été réalisés l'année suivante⁹³¹. Les travaux à Boulton (ill. 49 et 75) s'étalent entre 1723 et 1728. Jean-Pierre Galezot est payé pour le mobilier entre les années 1723 et 1728. En outre, un document de 1743, qui cite les « [...] nommés Marquand pere et fils m[â]tres gissiers [...] »⁹³², évoque une quittance de 1727. Cette date correspond vraisemblablement à l'année de la signature du marché. Ainsi, la réalisation des retables serait à situer entre 1727 et 1728, en prenant en compte les délais généralement proposés par les Marca. En outre, le tableau du Rosaire peint par Nonotte est daté de 1729. L'église de Rigny a été reconstruite en 1720 et il est très probable que le mobilier (ill.50, 100 et 122) ait été commandé à la fin des travaux, peut-être sous l'influence des constructeurs italiens déjà présents sur le chantier. Si comme nous l'avancions, le mobilier est de Jean Antoine, il est antérieur à 1732, date de sa mort. Par ailleurs, la présence des colonnes torsées sur l'un des retables latéraux nous oriente également vers une datation ne dépassant pas le premier tiers du XVIII^e siècle. De surcroît, un retable pratiquement identique est construit par un stucateur Marca, peut-être Jean Antoine d'ailleurs, en 1728 à Sostegno.

Parmi les trois chantiers de Boulton⁹³³, de Rigny et de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles, nous avons décidé de prendre celui de Boulton comme exemple, en raison notamment de sa documentation plus complète et des circonstances de la création du

⁹³¹ C.-H. Lerch, *op. cit.*, pp. 65-70.

⁹³² [...] somme par luy payée aux ouvriers qui avaient travaillé aux retable(s) [...] pour sureté de quoy il remit aud[it] Gaulard la quittance des ouvriers [...] lesd[it] hab[it]ans n'avaient aucune part à ce pretendu marché, scachans seulement que led[it] S[ieu]r Laire avoit fait en diférens tems plusieurs questes pour la decoration de l'église, dont il n'avoit point rendu compte, ce qui avoit fait penser qu'il les avait employées à ce [sic] puisque dès l'année 1727 – datte de lad[ite] quittance – jusques à la presente instance, on ne leurs avoit rien demandé [...]. Extrait de A.D.H.S. C3.

⁹³³ Retables classés dans la catégorie 2.1 de la typologie

mobilier qui mettent en scène Galezot et Jean Antoine Marca. Par ailleurs, les formules rencontrées dans cette église sont très fréquemment exploitées par la suite ce qui semble en faire un des chantiers de référence pour les successeurs de Jean Antoine. Nous exploiterons les deux autres exemples au moment où nous évoquerons les retables latéraux qui une fois encore sont souvent copiés sur ceux de ces édifices. L'observation de ces œuvres, qui illustrent bien la production en série caractéristique des Marca, montre clairement que la même formule a été adaptée à des édifices différents et que le stucateur, qui travaillait à pied d'œuvre, pouvait modifier la taille de la construction, ajuster le développement du couronnement, mais aussi changer l'agencement des colonnes, comme à Rigny (ill.50) où le retable est adossé à un mur plat alors qu'à Boulton (ill.49) et à Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles (ill.48) les retables occupent une abside à trois pans, en fonction de l'espace disponible. On remarque que Jacques François installé en Haute-Saône exploite les formules inventées sur ces chantiers. Ainsi, le modèle du retable majeur est repris à Mouthe (ill.52) en 1751, à Fretigney-et-Velloreille (ill.53) dans les mêmes années alors qu'à Evillers (ill.54), le retable commandé en 1756 doit être construit comme celui de Mouthe⁹³⁴. Les retables latéraux de Boulton (ill.75), qui présentent une forme modernisée de la structure de Villeveux (ill.73), deviennent les modèles de nombreux retables majeurs répartis en Franche-Comté et en Bourgogne⁹³⁵ alors que ceux de Rigny se retrouvent en Haute-Marne et dans le Piémont⁹³⁶. Le schéma des retables concaves, composés d'un haut soubassement supportant deux colonnes au-dessus desquelles s'élève un couronnement élancé, de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles (ill.99) est également décliné dans de nombreuses églises⁹³⁷.

Premièrement, les recherches menées par Patrick Boissard ont mis en avant le fait que Jean-Pierre Galezot a reçu entre 1723 et 1728 des paiements concernant le mobilier de cette église⁹³⁸. Or, rappelons que le retable du maître-autel, quatre retables latéraux ainsi que les décors intérieurs sont en stuc⁹³⁹ et qu'ils sont l'œuvre de Jean Antoine Marca et son équipe.

⁹³⁴ Retables classés dans la catégorie 2.1 de la typologie.

⁹³⁵ Retables classés dans les catégories 3.2.1.c1 et 3.2.1.c2 de la typologie.

⁹³⁶ Retables classés dans les catégories 5.2 de la typologie.

⁹³⁷ Retables classés dans la catégorie 4.2.1.b.1.a de la typologie.

⁹³⁸ « L'église Saint-Maurice a été reconstruite entre 1723 et 1728 [...]. Le mobilier est contemporain, notamment le maître-autel et son retable, qui a été réalisé par Jean-Pierre Galezot, alors qualifié de menuisier, sculpteur et architecte », comme le rappelle Patrick Boissard dans un dossier consacré à l'église de Boulton.

⁹³⁹ Le document de 1743 mentionne les « [...] retable(s) et ouvrages faits à l'église [...] » et « [...] la décoration de l'église [...] », A.D.H.S. C3.

Ce retable est, avec ceux des deux autres églises citées précédemment, le premier de ce type. Son observation permet de comprendre l'évolution qu'a connu le mobilier religieux entre les années de création des retables jurassiens et celle-ci. Nous reviendrons plus en détail sur ce point après la présentation du mobilier de ces églises.

D'une structure sobre et savamment organisée, nous passons à un retable beaucoup plus animé et dont la partie inférieure encore construite selon les modèles de retables du siècle précédent, avec cette division en arc de triomphe et une parfaite symétrie, contraste fortement avec le couronnement très aérien et bien loin des constructions architecturées rencontrées jusque-là. Un grand effet de théâtralité est obtenu avec le couronnement interrompu et les demi-frontons qui donnent l'impression que la partie centrale du retable s'écarte laissant ainsi apparaître des « [...] rayons nuages teste et cherubins [...] »⁹⁴⁰, des anges portant la Croix, « [...] un pere eternal au dessous [...] »⁹⁴¹ ainsi que la Colombe du Saint-Esprit.

La forme des retables évolue et l'architecture est animée par plus de dynamisme, plus de liberté et de mouvement. Les retables s'élèvent très haut et les lignes sont étirées, s'allongent et semblent aspirées en direction de l'espace divin. On observe que l'aspect massif et rigide des œuvres du groupe précédent est remplacé par des lignes plus légères et chaleureuses. Il suffit de comparer le couronnement du retable de Neublans (ill.74) à ceux des deux retables latéraux de Boulton (ill.75) pour s'en convaincre. Les volutes ne sont plus traitées de la même façon et celles de Boulton sont particulièrement étirées et développées.

On note également que presque tous les retables s'apparentent à une structure dont l'aspect concave est renforcé. Cet esprit nouveau, plus libéré, plus envolé qui marque les retables se perçoit tout à fait dans l'ensemble de la production des retables du groupe 1.2 à ceux des groupes 5.2.1 en passant par de nombreuses constructions des groupes 2 ou 3.

Le traitement réservé au décor du couronnement se rallie à cette recherche d'intensité et de tension dramatique. Les reliefs bien inscrits dans un cadre que nous avons rencontrés dans le Jura disparaissent. Le décor se veut beaucoup plus présent, les proportions changent. Plus qu'une évocation de Dieu, on recherche ici à transcrire sa présence au-dessus de l'autel. Le couronnement fait office de décor à l'eucharistie qui se

⁹⁴⁰ A.D.H.S. 2^e 2528.

⁹⁴¹ A.D.H.S. 2^e 2528.

déroule au-dessus de l'autel et sous les yeux du fidèle⁹⁴².

Les nuages de stuc envahissent la partie supérieure de l'abside et couvrent en partie la corniche, les angelots semblent s'envoler vers un autre monde emportant avec eux la Croix. Le buste de Dieu le père caractérisé par le drapé dynamique de son manteau semble surgir de la nuée tout comme la Colombe du Saint-Esprit au centre des rayons lumineux. On retrouve à Rigny (ill.50), à Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles (ill.48), à Doulaincourt-Saucourt (ill.47) ainsi qu'à Fretigney-et-Velloreille (ill.53) le même décor traité exactement de la même façon. Signalons qu'à partir de cette date, les couronnements de tous les retables sont traités ainsi de manière théâtrale et dramatique avec parfois une adaptation à l'espace architectural dont l'intégration d'ouvertures préexistantes donnant des résultats proches des décors baroques qui se développent depuis les travaux du Bernin. On pense par exemple au retable latéral dédié à saint Claude de l'église de Scey-sur-Saône (ill.66) ou au retable majeur de l'église de Bézouotte (ill.77) en Bourgogne. Cette solution permet aux Marca de pleinement exploiter les possibilités offertes par le pouvoir couvrant et la malléabilité du stuc. Ils traitent les sujets avec beaucoup plus de matière, ils développent les effets d'ombre et de lumière en donnant aux différentes figures un relief plus ou moins accentué. Les scènes qu'ils produisent se rapprochent alors de celles que l'on croise dans les édifices alpins, comme à Peillonex et piémontais, comme à Borgosesia. Ils traitent ainsi une multitude de thèmes, comme l'*Assomption* de la Vierge (Montigny-lès-Vesoul ; ill.46), Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur), *La Remise des clefs à saint Pierre* (Tromarey ; ill. 63 et 64), le duo Dieu le père / Jésus Christ (Marchaux, Mouthe, Evillers ; ill.61, 54 et 52), le Christ triomphant de la mort (Avilley ; ill.51), Dieu le père en buste (Recologne ; ill.55) voire encore de plus simples nuées avec au centre le Sacré-Cœur, la Colombe du Saint-Esprit, le triangle de la trinité ou des monogrammes, essentiellement réservées aux retables latéraux (Angirey, Bioglio, Brusnengo, Cohons, Doulaincourt-Saucourt, Mouthe, Recologne ; ill.91, 103, 101, 112, 120, 102, 105), mais que l'on retrouve sur certains retables majeurs (Bézouotte, Tincey, Saint-Broing, Moncley, Fontain ; ill.77, 84, 76, 80 et 57).

⁹⁴² « Un baroque tout à fait monumental très proche des exemples méditerranéens et italiens, où le sens du théâtre semblerait l'emporter sur le sentiment de la foi : en quelque sorte un « Deus ex machina » plutôt qu'un dieu d'espérance et de miséricorde. » d'après J. Guiraud, M. Malfroy, B. Olivier, *op. cit.*, 1985, pp. 290-292.

Le rapport entre le décor et l'architecture est également modifié. Les stucs se libèrent et on note une tendance à la dissimulation d'une partie des entablements, des consoles, des demi-frontons car les nuages de la gloire du couronnement envahissent le retable.

Nous avons rattaché l'évolution du mobilier dans la région aux changements stylistiques que l'on perçoit durant ces années et nous avons essayé de rapprocher des modèles et des œuvres qui ont pu être favorables à ce renouveau.

Dans le cas particulier de Jean Antoine Marca et des chantiers de Boulton (ill.49 et 75), de Rigny (ill.50, 100 et 122) et de Villers-Chemin-Mont-lès-Étrelles (ill.48 et 99), nous pensons que la collaboration avec Galezot, sculpteur-architecte très actif jusqu'à sa mort en 1742 et responsable de nombreux projets en Haute-Saône et dans le Doubs, a été décisive dans la composition du mobilier dont les formes se cristallisent durablement et que l'influence de ce dernier explique en partie les nouveautés que l'on observe dans le corpus des Italiens.

Certes, si la présence du Franc-Comtois à Boulton est un indice révélateur, rien ne prouve sa mainmise sur le chantier de Villers-Chemin-Mont-lès-Étrelles, ni même sur celui de Rigny. Or, même si le stucateur a agi de façon indépendante, la parenté du mobilier est telle qu'il est difficile de ne pas imaginer l'exploitation de schémas identiques et la filiation avec la production de Galezot. Nous reviendrons sur ce point après. De plus, ce que nous ignorons dans le cas de Boulton est la façon dont s'est déroulée la collaboration entre Jean-Pierre Galezot et Jean Antoine.

Galezot a-t-il imposé les dessins au sculpteur ? Dans ce cas, nous devons donc considérer l'architecte Galezot comme l'« inventeur », comme celui qui a élaboré les dessins pour le mobilier. Les stucateurs auraient donc travaillé à partir de modèles imposés par un architecte local. Ce n'est peut-être pas la première fois et il est possible que ce soit déjà produit cela à Bletterans, dont le grand retable (ill.44) n'a pas d'équivalent dans la production italienne des Marca mais présente une certaine familiarité avec les œuvres comtoises contemporaines. Or comment expliquer l'emploi d'éléments italiens, que l'on rencontre déjà à Ailoche quelques années auparavant, notamment pour les retables latéraux ?

Il se peut que le stucateur ait travaillé étroitement avec l'architecte. Il est vraisemblable que l'expérience de Jean Antoine lui ait permis de réfléchir avec l'adjudicateur du mobilier aux dessins des retables et cela expliquerait l'introduction

d'éléments rencontrés en Italie depuis quelques années, surtout dans la composition des retables latéraux.

Nous avons évoqué à plusieurs reprises une continuité entre les deux phases. Cela s'explique nous l'avons dit par le fait que Jean Antoine est en quelque sorte l'investigateur de cette évolution. Il n'abandonne pas ces modèles, mais les adapte et les transmet. Ce phénomène est intéressant puisque nous voyons se côtoyer sur les retables des éléments aux origines diverses, tant dans la structure que dans la décoration. Un des cas emblématiques est cet emploi systématique des deux types de couronnements que nous avons mentionnés à maintes reprises. Il s'agit du couronnement constitué de deux consoles qui supportent une corniche au profil concave et convexe et du couronnement à deux consoles qui supportent une corniche au profil arrondi. En raison de l'évolution nette que nous avons remarquée et d'un emploi récurrent, nous les avons pris en compte comme critère dans notre typologie. Ils illustrent parfaitement ce phénomène. D'après notre classement, le premier fait son apparition autour des années 1722 à Ailoché⁹⁴³ (ill.109). Cela nous oriente donc vers une invention italienne et comme nous l'avons évoqué peut-être en rapport avec les formes des « retables-niches » que produit le stucateur. Il est intéressant de voir que ce couronnement intègre ensuite de façon pérenne le répertoire de Jean Antoine qui l'exploite à Boulton peu de temps après ou encore à Sostegno⁹⁴⁴ (ill.121). Ses fils font de même et nous le retrouvons en Haute-Marne à Doulaincourt-Saucourt⁹⁴⁵ (ill.120) vers 1733, à Bioglio⁹⁴⁶ (ill.103) ou à Evillers⁹⁴⁷ (ill.54) en plein cœur du XVIII^e siècle. Ce phénomène est conforté par l'emploi à Rigny (ill. 100 et 122) d'un soubassement de matrice italienne pour les retables latéraux que nous retrouvons systématiquement dans la production de Giovanni Battista I, actif dans le Piémont, mais pas dans celle de son frère Jacques François.

Cette hypothèse séduisante, et probable tant Jean-Pierre Galezot d'après les quelques informations connues à son sujet semblait malléable et ouvert d'esprit⁹⁴⁸, nous dirigerait vers un syncrétisme entre les deux cultures. En outre, le fait de pouvoir rapprocher des œuvres contemporaines sculptées dans le bois et de relever des éléments

⁹⁴³ Retable classé dans la catégorie 4.2.2.a de la typologie

⁹⁴⁴ Retable classé dans la catégorie 5.2.1 de la typologie

⁹⁴⁵ Retable classé dans la catégorie 5.2.1 de la typologie

⁹⁴⁶ Retable classé dans la catégorie 4.2.1.b.1.b de la typologie

⁹⁴⁷ Retable classé dans la catégorie 5.1.b.2 de la typologie

⁹⁴⁸ Il n'hésite pas par exemple à employer quelques fois le stuc afin de compléter le décor de grands retables comme celui projeté avec son frère à Oiselay-et-Grachaux. Se référer à la fiche en ligne sur la base Palissy.

visiblement importés d'Italie apporte du crédit à cette hypothèse, comme nous allons le voir.

Plusieurs autres éléments nous dirigent vers cette hypothèse d'une influence directe de Jean-Pierre Galezot et le fait que le frère de l'architecte, Jean-Joseph Galezot, demande à Jacques François Marca de reproduire à Fretigney-et-Velloreille (ill.53 et 106) le mobilier de l'église de Boulton (ill.49 et 75) n'est peut-être pas un hasard mais la preuve d'un lien étroit entre la famille Galezot et la projection de ce mobilier.

En outre, la comparaison d'éléments sculptés respectivement dans le bois ou dans le stuc et que nous devons soit à Jean-Pierre Galezot ou à son frère et à Jean Antoine ou son fils permet de relever une parenté formelle, c'est le cas par des exemples du maître-autel en bois de Boulton et celui en stuc de Rigny.

Un autre élément marquant que nous pouvons signaler est la ressemblance entre le traitement du couronnement du retable majeur et des deux retables latéraux de Boulton ou de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles et celui des retables latéraux de l'église de Oiselay-et-Grachaux en Haute-Saône, où l'on retrouve les frères Galezot (ill.149).

Il s'agit d'une église construite, excepté le clocher, entre 1723 et 1728 sur les plans de Jean-François de l'Egouthail, un ingénieur déjà présent à Boulton. Le mobilier a été confié à Jean-Pierre Galezot qui a fourni à son frère les dessins et les plans. Dans le chœur, le décor qui accompagne le retable majeur dérive sans doute du grand décor de la cathédrale Saint-Jean de Besançon. Le maître-autel tombeau galbé en talon est accompagné d'« un retable plat peint délimité par les pilastres d'angle du second pan mural de l'abside »⁹⁴⁹ au-dessus duquel s'élève un grand décor sculpté. D'un point de vue structurel, nous sommes loin des retables architecturés rencontrés jusqu'à présent. Le soubassement, les colonnes et le couronnement composé de deux consoles disparaissent. Cependant, le traitement du décor est à rapprocher du modèle de Boulton (ill.49). Au milieu d'une nuée qui envahit le sommet de l'abside un buste de Dieu le père apparaît accompagné de têtes ailées. De part et d'autre, au-dessus des pilastres dont les chapiteaux sont couverts de nuages ont été placés deux anges adorateurs. Le soubassement, les colonnes et le couronnement composé de deux consoles disparaissent.

Les deux retables latéraux réalisés à la même période sont construits différemment puisqu'ils apparaissent comme de grandes constructions architecturées avec un soubassement concave au-dessus duquel s'élèvent deux paires de colonnes supportant des

⁹⁴⁹ Se référer au dossier en ligne sur la base Palissy.

morceaux d'entablement concaves eux-mêmes surmontés d'un bandeau d'attique qui sert de point de départ aux deux volutes portant une corniche qui forment le couronnement. Au centre, un décor se déploie dans tout l'espace disponible et couvre même une partie de la structure.

L'ensemble de ce mobilier exécuté après les chantiers de Boulton, de Rigny et de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles prouve une fois encore que plusieurs éléments sont partagés à la fois par les Marca et par les Galezot. Outre la forme des autels que nous avons déjà évoquée, nous retrouvons ce type de grand couronnement et de décor que nous avons rapprochés du retable des Jésuites et qui ressemble ici à celui du contre-chœur de la cathédrale bisontine.

Nous avons jusqu'à présent sous-entendu l'influence de Galezot sur les choix des Marca. Or, il se peut que ce dernier ait été lui aussi influencé par les Italiens puisque sur ce chantier il emploie le stuc afin de produire des décors. Une solution plutôt rare dans la région, à l'exception de la production des Marca et de quelques exemples bisontins comme ce retable encore conservé dans l'ancienne église Saint-Vincent et daté du premier tiers du XVIII^e siècle, sans pouvoir encore l'attribuer à un atelier de stucateurs.

Rien n'exclut que l'architecte ait voulu innover et mélanger alors deux traditions. Nous profitons également de ce passage pour exclure l'intervention des Marca sur ce chantier. En effet, la facture des stucs et la physionomie des personnages modelés s'éloignent de la façon de faire des différents membres de cette dynastie qui auraient pu être présents alors dans la région, à savoir Jacques François ou l'un de ses frères.

L'étude et l'observation du mobilier des églises de Rigny (ill.50, 100 et 122), de Boulton (ill.49 et 75) ou encore de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles montrent clairement qu'une évolution a eu lieu depuis la création des premiers retables produits par Jean Antoine dans le Jura.

Un tel constat nous a mené à essayer de comprendre comment ce style nouveau, qui devient la marque de fabrique de trois générations, - celles de Jean Antoine dont la fin de l'activité est proche, puis de ses fils qui travaillent avec leur père et finalement de ses petits-enfants qui apprennent plus tard le métier avec leurs aînés -, a peut-être vu le jour.

Nous avons tenté d'expliquer cette évolution en la mettant en relation avec les formes nouvelles qui apparaissent dans la région à la même période. Plusieurs éléments nous poussent à penser que ce renouvellement est essentiellement dû à l'influence locale

et au fait que les Italiens travaillent dans la province comtoise. Premièrement, l'observation d'un grand nombre de retables, d'autels ou encore de tabernacles et de chaires à prêcher nous ont permis de constater qu'en Franche-Comté la forme de tous ces éléments constituant le mobilier liturgique évolue au cours du XVIII^e siècle. Il est intéressant de noter que les nouveautés formelles observées ne se limitent pas à la simple production des Marca, mais sont bien perceptibles, avec des variations selon les ateliers, dans l'ensemble de la production locale. Ainsi, il est possible de rapprocher l'état d'esprit qui anime les compositions des Piémontais de celui d'autres ateliers ou architectes bien que les différences techniques et stylistiques soient tout à fait visibles. C'est le cas avec les œuvres que produit Julien Chambert qui suit une évolution parallèle à celle des Piémontais. Nous verrons que ces innovations sont perceptibles simultanément dans les différents ateliers et semblent remonter aux environs de la fin de la période de Régence et au début du règne de Louis XV. À partir de cette date, la plupart des retables et des autels produits jusque dans les années 1760-1770 environ partagent le goût pour des lignes courbes et galbées et les Comtois restent attachés aux retables architecturés dont le corps est rythmé de colonnes souvent au nombre de quatre ou de six. Un des changements le plus notable est sans doute l'aspect nouveau donné aux couronnements qui surplombent les retables telles de grandes gloires ou parfois des baldaquins qui s'élèvent haut dans le chœur. De même la forme des autels, autre élément que nous avons pu comparer à l'inverse des lutrins ou des confessionnaux qui ne furent jamais produits par les Marca voire des tabernacles et des chaires à prêcher dont la réalisation n'est que très rarement confiée aux stucateurs, répond de quelques modèles largement diffusés et que l'on rencontre dans de nombreux édifices. Par exemple, en plein cœur du XVIII^e siècle, on sculpte à Pontarlier un autel pour le retable de la Vierge noire de l'église Saint-Bénigne très proche de ceux de Jean Antoine ou de Jacques François Marca, preuve de la circulation des modèles. Nous reviendrons sur ce point par la suite lorsque nous tenterons d'expliquer ce qui a mené à ce changement stylistique en tentant de rapprocher des constructions locales comme le retable de l'église Saint-François-Xavier (ill.150) ou le décor du contre-chœur de la cathédrale de Besançon (ill.151).

En outre, la présence de l'architecte Galezot sur le chantier de Boulton (ill. 49 et 75) est un indice supplémentaire qui nous laisse penser à une élaboration locale. De surcroît, le mobilier qu'a pu exécuter l'architecte et sculpteur Galezot dont le style peut être

extrêmement moderne voire parfois encore archaïque⁹⁵⁰ présente dans quelques cas des similitudes avec les stucs produits par les Marca qui s'en inspirent vraisemblablement. Ainsi, l'autel majeur de Boulton ou celui d'Oiselay dessinés et sculptés dans le bois par Jean-Pierre Galezot renvoient à la forme rencontrée à Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles où Jean Antoine Marca emploie le stuc. Nous verrons aussi que de nombreuses nouveautés n'apparaissent pas avant dans leur production italienne et que même une fois intégrées par Jean Antoine puis ses enfants elles ne sont pas pour autant toutes exploitées en Italie, notamment les grands retables à six ou à quatre colonnes ou encore les chaires à prêcher. De même, quelques retables bourguignons bien qu'affiliés à l'œuvre des Marca diffèrent légèrement des modèles habituels. Preuve certainement d'une élaboration locale de formes qui pouvaient facilement être adaptées ensuite.

Enfin, précisons qu'à défaut d'avoir pu appuyer notre recherche sur une véritable étude de l'évolution du mobilier⁹⁵¹ comtois de la fin du XVII^e siècle à la Révolution Française, nous avons construit notre réflexion à partir des résultats tirés de nos observations, de nos échanges avec des spécialistes du patrimoine local⁹⁵² ou des enseignants de l'Université de Besançon⁹⁵³ ainsi que d'études ponctuelles consacrées à des ensembles locaux ou au patrimoine du Royaume voire d'autres régions annexes. Une telle étude serait à entreprendre et permettrait de découvrir et de mieux comprendre le très riche patrimoine que possèdent les églises et autres lieux de culte comtois et nous donnerait la possibilité de mettre en lumière les caractéristiques partagées par les constructions des différents intervenants, originaires de la région, parisiens ou étrangers et d'en appréhender les particularités et les spécificités

⁹⁵⁰ D'après une communication orale de Patrick Boisnard

⁹⁵¹ Nous n'avons pas la prétention d'analyser ici l'évolution stylistique du mobilier religieux comtois entre l'Annexion et la Révolution Française, une étude qui mériterait d'être entreprise par un futur chercheur, mais simplement d'essayer d'en ressentir certains aspects afin de comprendre au mieux cette production mais surtout celle des Marca, qui s'inscrit dans l'ensemble du patrimoine franc-comtois. En effet, comment l'opposer, la confronter, la rapprocher, la situer si nous ne possédons pas quelques éléments de comparaison ?

⁹⁵² Nous pensons notamment à Christiane Claerr-Roussel conservateur en chef du patrimoine et à Patrick Boisnard.

⁹⁵³ Nous pouvons citer et remercier Catherine Chédeau, maître de conférences en histoire de l'art.

I-2.2.2 Explication des nouveaux *stimuli*

Les analyses de différents auteurs nous apportent des éclairages quant à la production dans le Royaume ou dans les régions voisines, que nous pouvons mettre en relation avec les changements observés en Franche-Comté, même si celle-ci possède ses propres spécificités.

L'étude de Charles Hiégel et Marie-France Jacops consacrée à la production du menuisier-sculpteur Martersteck⁹⁵⁴, publiée dans *Le Pays Lorrain*, nous montre que la production de cet artiste est marquée par une évolution stylistique puisque les premières œuvres qu'il réalise au début du XVIII^e siècle s'inscrivent encore « [...] dans la tradition artistique de la fin du XVII^e siècle ou du début du XVIII^e siècle : les compositions générales sont très massées, les tombeaux droits, les faces des confessionnaux à peine incurvées, les panneaux rectangulaires ou symétriquement chantournés, les plans rectilignes. [...] Les éléments décoratifs, très abondant, toujours répartis avec un grand souci de la symétrie »⁹⁵⁵.

Les auteurs ajoutent que cependant « avec le temps, les œuvres deviennent plus élégantes et s'inspirent du style Louis XV : les tombeaux s'évasent puis se galbent en élévation, le profil des gradins s'assouplit, les décrochements se multiplient, les travées des retables s'incurvent ; les retables débordent de plus en plus largement sur les autels, s'étirent en hauteur, occupent de plus en plus l'espace ; courbes et contrecourbes animent les ailerons, élargis ou rétrécis à plaisir ; les couronnements varient d'un autel à l'autre, se faisant de plus en plus chantournés, de plus en plus découpés, épousant parfois même l'adoucissement du plafond [...] »⁹⁵⁶.

Citons également Léonce Bouyssou qui dans son étude sur les retables d'Auvergne déclarait « si l'on se livre à un survol rapide de la production conservée, on perçoit une évolution lente et continue qui, passant des formes baroques, lourdes, riches et surchargées, aboutit à des types plus légers et aérés, tout en gardant des éléments du décor baroque »⁹⁵⁷.

Globalement, il semblerait que l'évolution du mobilier suive une tendance assez générale au XVIII^e siècle qu'évoque Louis Hauteceur. En effet, dans un passage de son

⁹⁵⁴ C. Hiegel, M.-F. Jacops, « Œuvres lorraines des Martersteck, menuisiers-sculpteurs à Woelfling-les-Sarreguemines au XVIII^e siècle », in *Le Pays Lorrain*, 1983-1984, Nancy, pp.193-220

⁹⁵⁵ *Ibidem*.

⁹⁵⁶ *Id.*, p. 214.

⁹⁵⁷ L. Bouyssou, *op. cit.*, p. 21.

Histoire de l'architecture classique... qu'il consacre au retable, il déclare « le siècle à ses débuts éleva quelques-uns de ces grands retables, qui commençaient déjà à passer de mode à la fin du XVII^e siècle. Certains comportent encore plusieurs ordres superposés [...] »⁹⁵⁸. Le type le plus fréquent est constitué par un ordre de pilastres ou de colonnes accouplées, qui flanquent un tableau, une statue. Ce retable peut-être assez sobre [...] mais le plus souvent nous observons encore les frontons enroulés, les ressauts, les volutes, les vases de fleurs, bref tout l'appareil du XVII^e siècle. La campagne ou le midi conservent les colonnes torsées, tout le peuple de saints et saintes bariolés, qui faisaient l'admiration de la génération précédente. Le XVIII^e siècle adapta ce retable ; il substitua aux frontons les minces volutes à contre-courbes, qui depuis cinquante ans dominaient les chaires, ou une châsse ou une petite gloire⁹⁵⁹. »

À la lecture du constat de Louis Hauteceur, nous visualisons tout à fait l'évolution observée entre le retable de Bletterans (ill.44) qui « comporte encore plusieurs ordres superposés [...] »⁹⁶⁰ et ceux de Boulton (ill.49 et 75) ou de Rigny (ill.50, 100 et 122) aux consoles et « volutes à contre-courbes »⁹⁶¹.

Ces changements dans la production des Marca, qui ont pu être rapprochés de phénomènes similaires dans l'œuvre de concurrents locaux, prouvent que la Franche-Comté partage cette évolution générale qui se traduit différemment selon les régions⁹⁶². En effet, on remarque que petit à petit, les structures régies par des lignes rigides et droites, encore redevables aux dessins des siècles précédents, sont en partie abandonnées ou alors réinterprétées dans un esprit plus libre.

Cela montre que la Franche-Comté n'est pas imperméable aux changements, ni aux évolutions, même si elle accuse parfois un certain retard, ce qui est le cas de nombreuses provinces périphériques⁹⁶³. Outre les jeux de courbes et de contre-courbes,

⁹⁵⁸ L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique en France : Première moitié du XVIII^e siècle. Le style Louis XV*, Tome III, Paris, 1950, pp. 405-406.

⁹⁵⁹ L. Hauteceur, *op. cit.*, pp. 405-406.

⁹⁶⁰ *Ibidem*.

⁹⁶¹ *Ibidem*.

⁹⁶² « Il est généralement admis qu'alors que les retables du XVII^e siècle se caractérisaient par une certaine « austérité », [...], les autels du XVIII^e siècle se révélèrent plus fastueux [...]. Cependant, cette évolution ne se fit pas de manière parfaitement linéaire, et certains retables du XVIII^e siècle furent réalisés avec plus de sobriété que d'autres datant pourtant du XVII^e siècle. », in E. Charabidze, *op. cit.*, p. 144.

⁹⁶³ « Si le centre tend à apparaître comme le lieu de l'innovation artistique, la périphérie tend corrélativement à apparaître (même si tel n'est pas toujours le cas) comme le lieu du retard. [...] dans une situation d'autarcie artistique comme celle des paysans, la tendance à l'innovation est pratiquement nulle. [...] il est possible d'utiliser des modèles parfois très anciens, sans courir le risque de décevoir les attentes d'un public dépourvu de toute possibilité de comparaison. » D'après Castelnovo Enrico et Ginzburg Carlo cités, in *Id.*, p. 133.

la flexibilité nouvelle des couronnements ou le traitement du décor illustrent bien ce changement. Il semblerait que l'évolution générale des formes dans le Royaume ait eu un impact sur la région où se développent, après la série d'œuvres de type classique, des « formes baroques »⁹⁶⁴ qui trahissent des lignes associées au courant qui se développe sous le règne de Louis XV⁹⁶⁵.

Il suffit de comparer les retables de Bletterans (ill.44) et de La-Roche-sur-Foron (ill.45) avec ceux de Doulaincourt-Saucourt (ill.47) et de Montigny-lès-Vesoul (ill.46) pour s'en rendre compte. Il s'agit de quatre retables à deux niveaux architecturés. Les deux premiers que nous avons rattachés à la tradition classicisante paraissent bien plus austères et immobiles que les deux derniers aux formes mouvantes.

Une fois encore, ce sont peut-être les mots de Louis Hauteceur qui illustrent le mieux cette situation. En effet, ne déclarait-il pas qu'« [...] en France, les éléments baroques qui, utilisés dès le XVII^e siècle, sont très souvent des éléments classiques différemment interprétés, tentent de se libérer après 1700-1710 [...] »⁹⁶⁶. Avant d'ajouter que la « [...] décoration en honneur de 1700 à 1725 conserve encore des traits de l'époque antérieure [...] »⁹⁶⁷ alors que « [...] celle qui règne de 1725 à 1750 présente des libertés et parfois des exagérations plus grandes »⁹⁶⁸

Nous venons d'évoquer succinctement le contexte général et les changements formels du mobilier des églises. La Franche-Comté maintenant rattachée au Royaume semble suivre la tendance générale, qui ne se limite pas à la France, ainsi nous avons voulu déterminer quels étaient les modèles qui ont pu avoir une influence sur la production locale. Nous avons orienté nos hypothèses selon deux axes. La première vise

⁹⁶⁴ Cette observation semble trouver un écho dans l'analyse des autels faite par Christiane Roussel, Marie-France Jacops et Joël Perrin : « [...] chaque siècle ou chaque style y a puisé ce qui lui convenait le mieux [...] ; par exemple les lignes droites « classiques » au XVII^e siècle, les lignes courbes « baroques » au XVIII^e siècle, les lignes obliques et les formes antiquisantes à la période néo-classique. » D'après C. Roussel, M.-F. Jacops, J. Perrin, *op. cit.*, p. 53.

⁹⁶⁵ « L'architecture religieuse elle-même se met au goût du jour [...]. La grande renaissance catholique du XVII^e siècle avait laissé des exemples de façades, de plans, de baldaquins [...]. Le XVIII^e siècle les suit, mais les adapte à sa propre sensibilité [...]. Les sculpteurs garnissent les chœurs de lambris confortables et élégants ; ils introduisent les courbes contemporaines : les chaires, les autels, les confessionnaux se gonflent comme les commodes ou les crédences ; les tabernacles supportent des volutes sinueuses. »

D'après L. Hauteceur, *Histoire de l'architecture classique en France : Première moitié du XVIII^e siècle. Le style Louis XV*, Tome III, Paris, 1950, p. 619.

⁹⁶⁶ *Id.*, p. VII.

⁹⁶⁷ *Id.*, p. 230.

⁹⁶⁸ *Ibidem.*

à comprendre l'impact des constructions locales et des architectes actifs dans la première moitié du XVIII^e siècle et d'autre part les éventuelles influences extérieures dont les modèles sont essentiellement véhiculés par la gravure ou les élites venues s'installer dans cette région nouvellement française.

Comme nous l'avons évoqué dans notre première partie, il est généralement accepté que ce sont les ordres religieux qui soutiennent l'activité créatrice en Franche-Comté après l'annexion⁹⁶⁹ et il est établi que dans une région qui partage ses frontières avec des terres protestantes, le zèle des communautés religieuses était encore plus vigoureux. N'oublions pas que certains documents d'archives citent comme modèles le retable de la chapelle du Grand Séminaire (ill.187) ou celui plus tardif des Jésuites de Besançon (ill.150), que nous allons bientôt évoquer, que ce soit pour les formes ou la polychromie⁹⁷⁰. Le décor de certains édifices comme celui d'Oiselay-et-Grachaux (ill.149) montre que le contre-chœur de la cathédrale de Besançon a également marqué les esprits.

Il apparaît comme tout à fait certain que les commandes destinées à ces derniers aient eu un rôle dans l'évolution de la forme du mobilier, notamment les œuvres les plus prestigieuses, comme celles destinées aux lieux de culte de la ville de Besançon, « qui a joué le premier rôle tout au long du siècle en matière d'expression artistique »⁹⁷¹, et des communes importantes de la région. C'est donc tout naturellement que nous nous sommes tournés vers les constructions destinées aux ordres installés dans la nouvelle capitale.

En 2008, la visite de l'ancienne église des Jésuites de Besançon (ill.150) et l'observation de son très grand retable, nous ont permis de constater une intéressante ressemblance entre le couronnement de cette structure et celui de nombreux autres retables réalisés à partir des années 1725-1730 conservés en Franche-Comté, dont ceux produits par Jean Antoine Marca et plus largement Jacques François.

Ainsi, en ayant à l'esprit l'influence des ordres religieux très actifs dans cette région partageant ses frontières avec les protestants, nous nous sommes posé la question suivante :

⁹⁶⁹ J.-L. Langrognet, *op.cit.*, 2001, p. 8.

⁹⁷⁰ Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point dans une partie consacrée à la mise en couleurs des retables.

⁹⁷¹ J.-L. Langrognet, *op.cit.*, 2001, p. 9.

Le grand retable installé au début du XVIII^e siècle à l'intérieur de l'église des Jésuites de Besançon a-t-il eu une influence sur la forme des retables réalisés à partir des années 1720-1730, à l'instar de la façade sur d'autres édifices contemporains⁹⁷² ? Si oui, comment la forme de ce retable a pu impacter la production rurale de la province et notamment celle des Marca ?

Mentionnons simplement qu'aujourd'hui encore la date exacte de la réalisation n'est pas connue et que certains auteurs la situent en 1719 et d'autres en 1727⁹⁷³. Cependant, les premières influences que l'on décèle sont contemporaines, ce qui conforte nos propos et cette hypothèse apparaît donc comme très probable.

Par ailleurs, le retable des Jésuites s'inscrit dans la lignée des projets alors en vogue à Paris et s'il n'est pas le modèle direct, il répond d'un même esprit. Nous évoquerons, justement les créations parisiennes qui ont peut-être eu influé sur les architectes comtois.

Mais avant, revenons à ce retable. Il se présente comme une imposante architecture à la silhouette galbée, adossée au mur du chœur et constituée de quatre colonnes surmontées de chapiteaux corinthiens et d'un couronnement formé de deux consoles élancées, doublées de feuilles de palme, dont la forme évoque celle d'un baldaquin. Au centre, apparaît une grande gloire avec la Colombe du Saint-Esprit surmontée d'un Père éternel qui écarte les nuages et tout autour, des têtes ailées et des angelots virevoltent ainsi que des anges, dont un portant un phylactère avec la devise de la compagnie de Jésus *Ad majorem Dei Gloriam*⁹⁷⁴.

⁹⁷² « L'art jésuite s'impose à Besançon et s'épanouit sur les façades de Saint-François-Xavier, de Saint-Maurice, de la chapelle du Grand Séminaire, des Antonins et des Visitandines ; des décors d'une très grande qualité animent les vaisseaux de ces petits sanctuaires, qui chantent la puissance et la gloire de l'Église. », in L. Estavoyer, *op. cit.*, 1980, p. 4.

Victor-L. Tapié déclarait : « Ici doit être dissipé le préjugé qui a longtemps associé le baroque et l'activité de la Société de Jésus. [...] Mais il reste acquis, en revanche, que les Jésuites construisant beaucoup à l'époque où triomphait le baroque, ont adopté ce style [...] et ont beaucoup contribué à son succès et à sa réputation ». (V.-L. Tapié, *Que sais-je ? Le Baroque*, Paris, 2002, pp. 24-26). Voir aussi P. Choné, « Beauté de l'église et discours du décor. Le décor des églises jésuites de l'Assistance de France », *Henri IV et les Jésuites*, Actes de la journée d'études universitaires organisée le samedi 18 octobre 2003 à La Flèche par le Prytanée national militaire et l'Université du Maine sous le patronage de la Société Henri IV, La Flèche, 2004, pp. 97-112.

⁹⁷³ Selon Séraphin Droz, « le retable actuel et la décoration du chœur remontent à 1727 », in S. Droz, *Recherches historiques sur la ville de Besançon. Collège. Première époque. Les Jésuites*, Besançon, 1868, p. 181.

⁹⁷⁴ « Le retable s'élève sur des piédestaux enrichis de marbres et d'ornements dorés en forme d'amortissement ; le maître-autel qui est au centre laisse voir un bas-relief doré représentant le Christ au tombeau A droite et à gauche sont les statues dorées de saint Ignace et de saint François-Xavier. Quatre colonnes d'ordre corinthien et en marbre soutiennent un baldaquin orné avec tout le luxe de l'époque : ce sont des ailerons s'enroulant à travers des palmes et des guirlandes de fleurs soutenues par des archanges. Plus haut, ce sont des groupes d'anges, dont l'un porte triomphalement une banderole sur laquelle on lit la

La formule adaptée ici se détache de celle que l'on rencontre jusqu'à présent dans la région, on pense notamment aux retables de Gray-la-Ville, de Lavoncourt, de la chapelle du Grand Séminaire (ill.147) ou de Bletterans (ill.44) ainsi qu'au mobilier des églises de Moncey, d'Ornans ou de Chazot et se rattache à des modèles alors en vogue à Paris et dans le cercle de Vassé ou de Robert de Cotte.

En Franche-Comté, preuve de cette évolution des formes du mobilier dans la région et de l'influence du retable des Jésuites, certaines constructions s'inspirent de l'ensemble de la structure, comme le retable de l'église Saint-Hilaire de Pesmes, au sujet duquel à l'extrême fin du XIX^e siècle, Jules Gauthier qui écrivait quelques lignes sur cette église déclarait : « [...] du XVIII^e, mentionnons le retable du maître-autel, en style pompeux à la jésuite [...] »⁹⁷⁵.

La paternité de cette œuvre est attribuée à Julien Chambert, un sculpteur bisontin alors que l'autel et le tabernacle sont certainement du milieu du siècle. Autour des années 1725-1726, il aurait construit ce grand retable à travée unique, composé d'un double soubassement sur lequel reposent deux paires de colonnes corinthiennes supportant un morceau d'entablement, d'où partent deux volutes ornées de palmes et formant une gloire au centre de laquelle apparaît le buste de Dieu le Père. Par rapport aux retables que l'on rencontrait jusqu'à présent, une nette évolution apparaît. D'une part, la formule du retable à corps central et ailes est abandonnée puisque les ailes, afin certainement de ne pas masquer les grandes ouvertures du chœur, ont été évincées. D'autre part, le couronnement n'est plus constitué d'un édicule ou d'un fronton architecturé mais a été remplacé par deux grandes volutes doublées de palme et de deux pots à feu. La construction apparaît donc comme une masse verticale, l'horizontalité étant réduite en raison de l'absence des ailes, dont le dynamisme est prolongé par la forme adoucie du couronnement. Ce retable semble être un bon marqueur des changements stylistiques qui s'opèrent dans la région puisqu'il contraste avec d'autres œuvres de Chambert, dont les retables de l'église de Chazot encore attachés aux modèles des sculpteurs comme Ligier, actifs entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle. Ce retable montre une affinité certaine et prouve bien que les sculpteurs et les architectes sont sensibles aux nouveautés formelles qui se diffusent dans le Royaume, auquel ils appartiennent désormais.

devise de la compagnie : AD MAJOREM DEI GLORIAM. Enfin, au-dessus de cette décoration plane un séraphin, faisant briller jusque sous la voûte le monogramme du Christ. » *Ibidem*.

⁹⁷⁵ G. Jules, « L'église paroissiale de Pesmes (Haute-Saône) et ses monuments », in *Compte rendu du 58e Congrès archéologique de France*, Paris, 1894, p. 320.

Il semblerait que ce soit surtout le couronnement et la gloire, qui surmontent le corps inférieur, qui ont rencontré un très grand succès, même si les lignes générales des constructions ont tendances à s'animer. En effet, de nombreuses constructions, dont la date n'est pas toujours connue mais qu'il convient de situer, au plutôt, vers la fin du premier quart du XVIII^e siècle, possèdent un couronnement souple, élancé, qui prouve l'abandon, en partie, de la formule des retables à deux étages ordonnancés et la préférence donnée à ce nouveau type de couronnement.

Cette forme nouvelle du couronnement, qui montre certainement une influence aussi des baldaquins a été réinterprétée et utilisée de façon différente par les sculpteurs et les architectes. Cependant, l'esprit semble bien toujours le même et nous identifions cette volonté d'élévation à travers des formes plus arrondies, plus souples et plus étirées qui contrastent avec les lignes sévères du siècle précédent.

Cette hypothèse est une piste parmi tant d'autres mais qu'il convient de considérer. Elle ne suffit cependant pas à expliquer l'évolution du mobilier régional et nous devons donc exploiter d'autres pistes.

Par exemple, une autre œuvre de grande qualité a pu également jouer un rôle important dans la diffusion du type de couronnement que nous venons d'évoquer. Il s'agit de la décoration du contre-chœur de la cathédrale Saint-Jean de Besançon. Suite à la chute du clocher en 1729, l'architecte Galezot est chargé de la reconstruction du contre-chœur. En 1739, le chapitre prend contact avec le Parisien Germain Boffrand pour la décoration intérieure. Ce dernier imagine un grand décor emprunt du classicisme français. La partie inférieure du contre-chœur, qui a reçu une décoration composée de marbres de différentes couleurs et de cinq peintures sur toile illustrant des épisodes de la Passion⁹⁷⁶, est rythmée par 6 couples de pilastres de marbre, aux bases et aux chapiteaux corinthiens de cuivre doré au feu, sur lesquels reposent un entablement surmonté d'une balustrade. Ces supports rythment la structure de façon à guider le regard du spectateur en direction du maître-autel mis en valeur par quatre pilastres et surmonté d'une peinture sur toile ainsi que d'une gloire formée de volutes, supportant un entablement, au centre desquelles se dresse un ange présentant la Croix (ill.151).

⁹⁷⁶ Ces toiles trouvaient parfaitement leur place dans cette chapelle dédiée au Saint-Suaire. Les cinq tableaux, répondant aux grandes ouvertures de la partie supérieure, ont été peints dans la seconde moitié du XVIII^e. À Jean-François de Troy nous devons *Le Christ au jardin des Oliviers* et *le portement de Croix*. Charles-Joseph Natoire réalisa à des dates inconnues *Une Descente de Croix* et une *Mise au tombeau*. Le cinquième tableau peint par Van Loo et placé au-dessus de l'autel représente *la Résurrection*.

Par rapport à la solution choisie pour Saint-François Xavier (ill.150), celle-ci, bien que plus tardive, montre encore une fois un esprit nouveau et différent des modèles connus dans la région. Deux facteurs expliquent ce choix, d'une part l'importance du lieu destiné à recevoir cette nouvelle décoration et d'autre part, le choix d'un architecte de relief, qui s'explique par le prestige du commanditaire, le chapitre de la cathédrale de Besançon.

À ce propos, il est intéressant d'évoquer ici l'exemple de l'abbé Pierre-Hubert Humbert, « un prêtre lié à la mission de Beaupré [...] qui avait exécuté le modèle en bois du décor de l'abside du Saint-Suaire de la cathédrale Saint-Jean [...] »⁹⁷⁷ et qui était « fréquemment sollicité [...] et a dû, outre la communication de dessins de sa main, contribuer à la diffusion de modèles exécutés par des artistes de Besançon »⁹⁷⁸. Par ailleurs, à l'instar du retable des Jésuites bisontins, l'exemple de Saint-Jean ne laisse pas insensibles certains commanditaires ou architectes et une fois encore une telle œuvre est utilisée comme modèle. C'est le cas à Oiselay, en Haute-Saône où travaillent les frères Galezot. De plus, preuve du rayonnement des œuvres bisontines, une copie de la Résurrection du Christ de Van Loo a été installée au centre du retable majeur de Recologne (ill.55).

Parmi les éléments que nous pouvons également prendre en considération dans l'évolution des formes à la fin du premier quart du XVIII^e siècle se trouvent les grandes gloires dont se munissent certaines églises de Besançon. Les Dames de Battant en commande une en bois à un auteur encore anonyme dans la première moitié du XVIII^e siècle. Cette grande gloire qui représente une *Assomption de la Vierge* est maintenant conservée dans l'église Saint-Georges de Vesoul.

Un tel décor imposant et théâtral, avec ces nuages mouvants poussés vers les cieux et percés par une multitude de rayons lumineux devant lesquels se dressent la Vierge Marie, ne va pas sans rappeler le même thème sculpté par Jacques François Marca à Montigny-lès-Vesoul (ill.46) en 1737 ou celui des frères Deschamps à Sainte-Marie-en-Chanois et plus généralement, au même titre que ceux déjà cités, les décors que nous avons rencontré dans de nombreuses églises dont celle de Oiselay-et-Grachaux, de Fleurey-lès-Lavoncourt, de Gourgeon ou de Cugney en Haute-Saône ou encore de Chaux-Neuve et de Bannans dans le Doubs.

⁹⁷⁷ J.-L. Langrognet, *op. cit.*, 2001, p. 7.

⁹⁷⁸ *Ibidem.*

Au-delà des exemples locaux, nous devons peut-être prendre en compte la diffusion dans le Royaume d'autels ou de retables surmontés d'un baldaquin, une structure caractérisée par un couronnement composé de volutes ou de consoles dont les formes ne vont pas sans rappeler celles que nous avons observées.

Entre le XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle⁹⁷⁹, plusieurs projets adoptant cette solution sont proposés par les architectes parisiens. Citons, outre celui du Val-de-Grâce, les baldaquins des autels de Saint-Jean-en-Grève (1724-1731), de Saint-Nicolas du Louvre (1734), de Saint-Barthélémy (1736-1741), de l'oratoire (1749), sans compter les projets non réalisés tels celui de Meissonnier pour Saint-Leu (1728)⁹⁸⁰.

Antoine Vassé, par exemple, est l'auteur d'un dessin, commandé par Robert de Cotte, pour un autel destiné à une chapelle de la cathédrale Notre-Dame⁹⁸¹. Le projet visait à honorer une statue de la Vierge à l'Enfant placée dans une niche inscrite entre deux couples de colonnes en saillie, accostées de deux statues de saints, et des pilastres de faible relief. Les colonnes corinthiennes supportent un morceau d'entablement, point de départ des deux grandes volutes qui couronnent la structure. Certaines idées de l'architecte ont, semble-t-il, une influence sur le dessin des retables que l'on rencontre ensuite dans le Royaume. Premièrement, ce couronnement très aérien, très libre et sinueux que l'on peut rapprocher de celui du retable des Jésuites de Besançon, a certainement eu un impact sur la production comtoise. Deuxièmement, on retrouve la volonté de créer un espace unique dans la partie centrale du retable, nous le voyons très clairement ici puisque la solution de l'entablement interrompu élimine la séparation entre la partie inférieure et la partie supérieure, en ne superposant plus deux niveaux mais en les unissant, tout en conservant la hiérarchie entre « le niveau terrestre » et « la partie céleste », ce que nous remarquons également dans la production comtoise.

Notre hypothèse est de proposer peut-être deux niveaux de lecture de l'influence du baldaquin. D'une part, une influence directe qui se traduit par l'emploi d'une structure

⁹⁷⁹ « Au moins une douzaine de réalisations semblables avaient en effet vu le jour à Paris entre la fin du XVII^e siècle et le milieu du XVIII^e siècle. », in F. Cousinié, « « Vaste fracas d'ornements » » ou « fiction symbolique » : le motif de la gloire dans les églises parisiennes des XVII^e et XVIII^e siècles », in P. Ceccarini, J.-L. Charvet, F. Cousinié *et al.* (dir.), *Histoires d'ornement*, actes de colloque de l'Académie de France à Rome, Villa Medici, 27-28 juin 1996, Paris-Rome, 2000, p.173

⁹⁸⁰ *Ibidem*.

⁹⁸¹ *Deux différents desseins projettes pour la chapelle de la Sainte Vierge en laditte église*, 1718, plume, encre de Chine, lavis d'encre de Chine, aquarelle ; 61,7 x 48,5 cm, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, HA-18 (A, 1)-FT 4. Ce dessin est reproduit en ligne à l'adresse suivante : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69372951>

identique, comme à Faucogney, à Fouvent-le-Haut, à Gy ou aux Hôpitaux-Neufs, près de Pontarlier. Et d'autre part, le recours à un couronnement de ce type placé au-dessus d'un retable comme à Goux-les-Usiers, à la Longevilles-Mont-d'Or, aux Verrières-de-Joux ou à Venère.

Il se peut donc que l'évolution et la forme nouvelle des couronnements dérivent des consoles inversées de ces baldaquins, que l'on retrouverait placés au-dessus des retables, mais dans un schéma plus simplifié. En effet, au nombre de deux, et non quatre, elles n'ont pas le même rapport avec l'espace et ne forment plus cet élément porteur en trois dimensions surmonté d'un dais destiné à couvrir l'autel. Les consoles inversées sont utilisées afin de prolonger le retable de façon plus souple, plus aérienne et plus simple que le couronnement architecturé.

Ainsi, nous devons peut-être voir à la fois dans ces grands couronnements à volutes et dans la forme même du baldaquin les sources d'inspiration pour les intervenants en Franche-Comté. Notre but ici n'est pas de chercher à rapprocher un modèle particulier d'éventuelles œuvres dérivées, même si parfois certains architectes comme Devosge ont reproduit des œuvres parisiennes⁹⁸², mais plutôt d'essayer de déceler des caractéristiques, des évolutions et de montrer que la province n'est pas totalement fermée sur elle-même d'un point de vue artistique. Cette capacité à absorber les nouveautés, ensuite reprises avec une certaine liberté, réinterprétées, assimilées à des pratiques plus archaïques et parfois très éloignées de « la source », a déjà été démontrée pour l'architecture civile et religieuse et quelques fois effleurée dans d'autres domaines.

D'une manière générale, le mobilier évolue et adopte les formes galbées, plus libres et mouvantes du style Louis XV. Les retables s'inscrivent dans des lignes concaves, les autels se galbent, les couronnements composés de deux volutes plus ou moins étirées accueillent des décors qui occupent l'espace défini et le dépasse même parfois. Ce visage nouveau que prend la production locale touche l'ensemble des sculpteurs et des architectes. Chacun ensuite à partir de sa propre expérience et de sa sensibilité réinterprète cette nouvelle tendance.

La famille Marca illustre bien ce phénomène et propose quelque part une version italianisée des retables mis au point à la fin du premier tiers du XVIII^e siècle. En effet,

⁹⁸² « L'intérêt du dossier d'Igny s'accroît du fait de l'existence de beaux dessins pour le décor de l'église. Après de multiples recherches, nous nous sommes aperçus que le modèle dessiné pour le retable du maître autel était en fait un relevé, exécuté sans doute sur place dans l'église Saint-Jean-de-Grève à Paris, du retable mis en place en 1727 par Jean-François Blondel. », in J.-L. Langrognet, *op. cit.*, 1979, p.57.

nous avons vu qu'ils s'imprègnent des influences locales et que les retables qu'ils produisent partagent de nombreux éléments avec ceux de leurs concurrents. Cependant, nous allons maintenant aborder les principaux éléments qui, au-delà de l'emploi du stuc, permettent de déceler une véritable différence entre la production des Italiens et celles des sculpteurs ou des architectes locaux, eux-mêmes loin d'offrir des œuvres homogènes.

I-2.2.3 L'héritage paternel : la production de Jacques François et de ses frères entre *ca.* 1732 et *ca.* 1785

Imaginé autour de 1727, ce style hybride « franco-italien » représente les fondements de l'art des Marca qui œuvrent après Jean Antoine. Nous distinguons deux phénomènes bien distincts. Premièrement, nous remarquons tout simplement l'exploitation des modèles identiques à de nombreuses reprises. Nous renvoyons le lecteur à la typologie qui montre bien que certaines formules, comme celle des retables latéraux de Boulton dédiés au Rosaire et au Scapulaire (ill.75) ou les ceux de Rigny (ill.100 et 122) voire de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles (ill.99) sont récurrents.

Deuxièmement, les fils de Jean Antoine imprégnés de ce style vont à leur tour projeter des retables aux formes nouvelles, mais qui empruntent le vocabulaire développé entre Boulton, Rigny et Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles. Or, il est intéressant de noter qu'ils s'affranchissent tous de leur père dans la façon d'aborder la statuaire. La production de Jacques François illustre le mieux ce mécanisme. Nous pensons que ce dernier emprunte des modèles aux architectes contemporains comme Galezot ou se voit imposer par ces derniers des dessins. Nous avons rapproché le projet de 1759 de Colombot pour le retable de l'église de Loeuilley (ill.152) des constructions de Marchaux (ill.61), Angirey (ill.65) ou Tromarey (ill.63). Cependant, l'interprétation de Jacques François, ou celle de son frère Joseph à Avilley, se rattache au style familial.

À l'inverse de Boulton, le manque de documents concernant les édifices en question ne nous a pas permis de définir avec exactitude lequel de ces retables avait été construit en premier. Cependant, d'après le recoupement de nos informations, celui de Marchaux pourrait bien être le premier. L'église date des années 1720 et le mobilier a été financé par une branche de la famille de Grammont, les Châtillon-Guyotte, dont un membre a été

enterré dans l'église en 1727⁹⁸³. En outre, la facture des stucs nous indique une intervention de Jacques François Marca. Les statues qui occupent les niches se rattachent clairement à la production du sculpteur installé à Scey-sur-Saône comme le mouvement dynamique des poses, du drapé et de la barbe, la succession d'une multitude de plis ondulés, un rendu très épais des étoffes modelées dans le stuc à l'apparence moelleuse ou encore des visages stéréotypés avec un front plissé et des yeux en amande. Ses figures sont plus massives que celles de son père et nettement plus théâtrales. Nous envisageons donc une datation vers les années 1735-1740⁹⁸⁴. Nous situons dans les mêmes années l'édification des retables de Tromarey (ill.63, 64, 89 et 93). L'église de Montot est reconstruite vers 1740 (ill.62 et 104), celle d'Angirey en 1744⁹⁸⁵ (ill.65 et 91). Les travaux de Scey-sur-Saône (ill.66) se situent certainement autour de 1750, date de la signature du marché pour l'autel majeur alors que le retable de Champlitte (ill.67) portait avant sa destruction la date de 1754. Le retable de Nantilly (ill.68) est à dater après les travaux de l'église situés autour de 1760⁹⁸⁶. Finalement, la découverte récente du retable majeur de Barbirey-sur-Ouche (ill.60) ne nous a pas permis d'approfondir nos recherches⁹⁸⁷.

Depuis la fin du premier tiers du XVIII^e siècle, ce vent baroque qui souffle sur les églises comtoises donne aux Marca la possibilité de produire des retables et des décors qui montrent une prédilection pour « l'aspect spectaculaire et monumental des stucs »⁹⁸⁸. Ils tendent à créer des « [...] ensembles extraordinaires dotés d'un fort impact visuel et d'une grande suggestion émotive qui contribuent à provoquer des effets de surprise [...] »⁹⁸⁹. Les Marca sont encore très influencés par le goût romain du XVII^e siècle dont la diffusion se fait à travers toute l'Europe et leur sens de la théâtralité est également nourri de la culture lombarde et de celle des Monts Sacrés et des artistes qui y sont actifs comme le sculpteur Dionigi Bussola. Les innovations romaines adoptées ensuite par un grand nombre trouvent encore de nombreux échos dans l'art des Marca. Nous avons déjà signalé la dette envers la gloire de la *Cattedra* de Saint-Pierre, que réalise le Bernin, des décors des couronnements à partir du chantier de Boulton (ill.49 et 75) alors que dans le cas

⁹⁸³ Il s'agit de François-Gaspard de Grammont, évêque d'Aréthuse, d'après R. Le Roy et J. Querret, *J. Querret: un architecte pas comme les autres, XVIII^e siècle en Fr. Comté*, Besançon, 1995, p. 101.

⁹⁸⁴ La figure de saint Pierre rappelle celle d'autres retables dont celui d'Angirey, celle de saint Paul évoque celui de Mouthe.

⁹⁸⁵ L. Suchaux, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁸⁶ J.-L. Langrognet, *op. cit.*, 1979, p. 105.

⁹⁸⁷ D'après les données de la base Palissy : « Église construite dans la 1^{ère} moitié du 12^e siècle. Remaniements au début du 17^e siècle : avant-chœur daté 1602. Nef reconstruite en 1779 par Pierre Jean Guillemot, architecte sous-ingénieur des Ponts et Chaussées de la province de Bourgogne. »

⁹⁸⁸ A. Zamperini, *op. cit.*, p. 187.

⁹⁸⁹ *Ibidem*.

des retables d'Angirey (ill.65) et de Marchaux (ill.61 et 154), nous pouvons souligner peut-être le rappel du couronnement du retable de l'église Saint-Ignace de Loyola dessiné par Andrea Pozzo à l'extrême fin du XVII^e siècle (ill.153, 154). D'ailleurs nous trouvons intéressant le rapprochement entre une gravure du traité de Pozzo, même si nous ignorons si les Marca en avaient connaissance, intitulé *Perspectivae pictorum...*⁹⁹⁰ qui présente la solution pour tracer et élever quatre colonnes placées dans un espace semi-circulaire et la structure de la chapelle latérale de saint Claude dans l'église de Scey-sur-Saône (ill.66, 155, 156, 157).

Citons également le retable de l'église de Peillonex⁹⁹¹ (ill.158) près d'Annecy, réalisé en 1720 probablement par un sculpteur valsesien. Il s'agit d'une grande structure en stuc, composée de quatre colonnes supportant un entablement interrompu saillant, au-dessus duquel se développe une grande gloire dont la théâtralité est renforcée par la présence de rideaux écartés par des angelots virevoltants. La structure, les matériaux et le vocabulaire ornemental, – cartouches, coquilles, cuirs –, employé présentent de nombreuses similitudes avec la production des Marca et confortent l'idée d'une production valsesienne et du partage d'un vocabulaire commun. En outre, la grande gloire évoque les couronnements des retables de Marchaux (ill.61) ou d'Angirey (ill.65). Le grand décor de drapé au sommet évoque également le décor de Postua produit par Jean Antoine en Italie à la même époque et que l'on retrouve plus tard à La-Roche-sur-Foron (ill.45) ou à Champlitte (ill.67). On y retrouve de nombreux éléments communs et une

⁹⁹⁰ Figura X. Stylobate quator" extrait de A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Rome : Komarek, 1693-1700, 3 vol.

⁹⁹¹ « Probablement exécuté par des artistes piémontais de la Valsesia, cet ensemble monumental diffère fortement des autres « derrières d'autels » savoyards. Il présente, en effet, deux originalités : son matériau n'est pas, comme partout ailleurs, le bois doré, mais le stuc peint à la détrempe et, par un tour de force de composition, il est intégré à la structure préexistante de l'abside romane, percée de trois hautes et profondes fenêtres. Au fond de la sévère et sombre nef, le retable éclate en une symphonie de couleurs, dans une profusion de personnages, comme un joyeux élan de foi et un hymne à la gloire de la Vierge. Il s'ordonne en trois éléments, dont le premier est l'arc triomphal, ouvrant l'entrée du chœur. Il est surmonté par deux anges tenant un cartouche avec une inscription de salut à Marie ; sur les chapiteaux sont assis les prophètes David et Isaïe et, à leur base, sont adossées les statues de saint Augustin [...] et de saint François de Sales [...]. Le corps principal du retable comporte deux étages. Autour des fenêtres, encadrées par des colonnes torsées autour desquelles s'enroulent des pampres chargés de raisins et dont les chapiteaux portent des coupes remplies de fleurs et de fruits, de médaillons [...]. La partie supérieure est la pièce maîtresse de l'œuvre. Elle montre le couronnement de Marie par la Sainte-Trinité. Dans un décor de draperies pourpres et d'envol d'angelots émergeant de blancs nuages, le Père et le Fils élèvent une couronne vers un Saint-Esprit symbolisé par une colombe entourée de rayons d'or ».

D'après P. Guichonnet, *Nouvelle Encyclopédie de la Haute-Savoie*, Montmélian, 2007, p. 165. Retable également évoqué par Elise Charabidze : « composé d'une claire-voie dont les trois ouvertures correspondent aux trois baies de l'église romane, ce retable épouse parfaitement le cul de four du chevet. La scène du couronnement de la Vierge s'intègre quant à elle parfaitement à la voûte de l'abside » (E. Charabidze, *op. cit.*, p. 229).

théâtralité qu'appréciaient les Marca. L'intérêt de ce retable est sa date de réalisation, inscrite sur un cartouche au-dessus de la gloire, et qui nous renvoie à l'année 1720, moins d'une dizaine d'années avant que Jean Antoine commence à construire en Franche-Comté ses grands retables dynamiques, qui s'éloignent des formes à tendance plus classique des décennies antérieures.

On remarque que de nombreux caractères de cette œuvre comme la plasticité, la théâtralité, la monumentalité, la transformation de l'espace et la mise en valeur de la partie supérieure ainsi que la forme générale de cette grande structure correspondent aux éléments qu'utilisent les Marca à la même époque. En outre, ce retable n'est pas sans rappeler les solutions de Vars (ill.82), de la chapelle latérale de Scey-sur-Saône (ill.66), de Savoyeux (ill.111) ainsi que l'ancien retable de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur, avec une intégration parfaite des lieux. En effet, le stucateur habille l'architecture soulignant à la fois l'autel et les grandes ouvertures du sanctuaire. Ainsi, les sources de lumière sont conservées, elles permettent également de magnifier le retable. Le décor de draperies du couronnement, une formule que partagent de nombreuses constructions au XVII^e et XVIII^e siècle, est également exploité par les Marca à plusieurs reprises, que ce soit pour les retables, les chaires à prêcher ou les bas-reliefs des fonts baptismaux.

La formule encore plus théâtrale de Tromarey (ill.63 et 64) démontre que ce type de solutions était dans l'air du temps et ce n'est sûrement pas un hasard si des modèles trahissant un même état d'esprit et une recherche de théâtralité importante fleurissent également à Rome et dans l'Est de l'Europe. On pense par exemple au très beau décor sculpté vers 1750 par Andrea Bergondi au-dessus de l'autel dédié à Sant'Alessio dans la basilique dei santi Alessio e Bonifacio à Rome⁹⁹² (ill.159) ou encore aux frères Asam⁹⁹³ (ill.160 et 161), eux-mêmes influencés par le Bernin qui en sont un exemple extrêmement abouti et d'une très grande qualité. L'église de Vienne dédiée à saint Charles Borromée en est un bel exemple. Au centre du retable majeur, on retrouve un décor traité de façon semblable. La facture et l'iconographie diffèrent, il s'agit du triomphe de saint Charles

⁹⁹² S. Carbonara, « La chiesa : ricerca storica e lettura architettonica dai restauri settecenteschi agli interventi del XX secolo », in O. Muratore (a cura di), *La storia e il restauro del complesso conventuale dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino*, Rome, 2004, pp. 73-74.

⁹⁹³ À propos des frères Asam : « les influences du baroque romain, qu'ils élaborent pendant leur séjour de la ville éternelle entre 1711 et 1713, seront déterminantes pour la création de décorations enveloppantes [...]. Leur dette à l'égard de Rome est évidente dans les églises abbatiales de Weltenburg (vers 1721) et de Rohr (1720-1721) ». (A. Zamperini, *op. cit.*, p. 297).

Borromée⁹⁹⁴, mais le mode de représentation répond de la même idée avec une mise en scène théâtrale, des personnages placés sur des nuages, l'espace réel et l'architecture envahis par la nuée et les rayons de soleil et le mouvement des éléments composant la scène élève le regard du spectateur du monde terrestre au monde divin.

Cette solution, qui malgré son originalité reste parfaitement ancrée dans la production des Marca dont nous retrouvons tous les codes et les éléments de langage, est la seule que nous ayons rencontrée jusqu'à présent. Peut-être trop audacieuse, elle ne semble pas avoir rencontré un grand succès auprès des populations locales qui optent pour l'installation d'un tableau ou d'un bas-relief au centre du retable et un décor dynamique dans le couronnement.

Rares sont les sculpteurs ou architectes concurrents qui ont employé des formules que l'on pourrait rapprocher. Nous pensons par exemple au retable du XVIII^e siècle de l'église de l'Assomption de Fouvent-le-Haut dont le corps central et le couronnement sont occupés par un bas-relief représentant l'*Assomption* de la Vierge. Nous pouvons également évoquer le retable du maître-autel de l'église de Chauvirey-le-Châtel ou encore celui de Vitrey-sur-Mance également sculptés au XVIII^e siècle. Il est aussi très intéressant de souligner que les trois exemples que nous venons de citer se présentent comme des retables architecturés adossés à trois travées rythmés par quatre colonnes, qui rappellent la solution employée à Tromarey (ill.63) et pour les retables identiques.

Une des rares interventions que nous connaissons de Joseph Antoine Marca, frère de Jacques François et de Jean Baptiste I, est la réalisation du mobilier de l'église d'Avilley (ill.51, 71 et 117) dans le Doubs. L'église reconstruite autour de 1739 est dotée de plusieurs retables en stuc dont l'attribution à Joseph Antoine est permise grâce à la signature de ce dernier sur le retable majeur. En effet, il est possible de lire « 1740 Ioseph Marca ».

Le mobilier de cette église est intéressant puisqu'il permet de souligner plusieurs points. Premièrement, nous remarquons que les formules employées pour les deux retables latéraux, un dédié au Rosaire et l'autre sous le vocable de l'Annonciation, diffèrent quelques peu de celles habituellement employées par son frère, surtout au niveau du couronnement et dans le traitement des décors qui occupent la niche centrale, mais sont basées sur l'emploi d'un vocabulaire propre à cette famille. Le même type de

⁹⁹⁴ Yves Bottineau nous rappelle que « cette église fut élevée en accomplissement d'un vœu de Charles VI à saint Charles Borromée lors de la peste de 1713. » Fischer von Erlach en reçoit la commande à la suite d'un concours et la première pierre fut posée en 1716. », in Y. Bottineau, *op. cit.*, p. 521.

soubassement, la même forme d'autel, les colonnes et les chapiteaux sont les mêmes que dans tout le reste de la production. Le vocabulaire ornemental est celui que son père employait déjà et sur lequel nous avons déjà longuement insisté. De plus, le traitement des stucs rappelle là encore la production de cette famille. Nous remarquons cependant que Joseph Antoine fait preuve d'une plus grande maîtrise et ses figures sont nettement plus fines et élégantes que celles de son frère Jacques François. La polychromie retrouvée après la restauration, même si certains points sont discutables, indique également le recours à une palette largement diffusée dans la production de cette dynastie.

Joseph Antoine dont la présence en France est très ponctuelle semble-t-il, à moins qu'il soit installé dans une autre région et qu'il ait profité de son passage pour travailler à Avilley, a peut-être consulté son frère pour la composition du retable principal. En effet, nous voyons clairement que le modèle de Boulton (ill.49), qu'il a peut-être vu d'ailleurs, est une fois encore exploité. La sensibilité quelque peu différente du sculpteur et les choix des commanditaires expliquent les petites différences qui existent comme le choix de placer deux volutes de part et d'autre du tableau central, une copie de *La Mise au tombeau* du Caravage, l'emploi d'une balustrade qui court au-dessus de l'entablement interrompu au lieu d'un bandeau d'attique, une utilisation plus modérée de la répartition des stucs dans le couronnement, où s'élève une figure du Christ triomphant, puisqu'ils ne s'évadent que très timidement et ne couvrent pas la balustrade, le haut de la partie médiane du retable ni même la corniche soutenue par les volutes à l'inverse de ce que faisait son frère. On note également quelques légères variantes avec par exemple les extrémités des corniches de l'entablement dont le profil est concave alors qu'il est droit dans l'œuvre de son frère, l'emploi d'une base composite pour les colonnes alors que Jacques François privilégiait la base attique, l'utilisation de culs-de-lampe beaucoup plus simple et non orné. Au final, Joseph Antoine semble faire preuve d'un goût plus contenu et moins exagéré que celui de son frère qui voulait peut-être compenser sa maîtrise moins bonne par des effets visuels plus marqués.

Cette œuvre montre bien comment d'un fonds commun, les membres de cette dynastie traitent ensuite les retables et leur décoration. Sans signature, nous aurions parfaitement reconnu là l'œuvre d'un stucateur Marca, or certains détails, dont le traitement de la statuaire, aurait jeté des doutes quant à la tentative d'attribution à l'un des sculpteurs en particulier, notamment à Jacques François dont l'activité s'est déroulée en Franche-Comté

L'influence de Colombot que nous évoquions ne doit sans doute pas être négligée et son apport est visible à plusieurs reprises. Il est présent à Recologne entre 1747 puis à Fontain en 1766. Dans les deux cas, le stucateur produit un retable que l'on peut rapprocher facilement du style des Marca, grâce au type de colonnes, aux chapiteaux ou au couronnement, mais dont la forme n'est pas courante et reste rare. Il est difficile de ne pas imaginer ici l'intervention d'une figure extérieure, en l'occurrence Colombot dont les retables construits pour les églises comtoises de Courcuire, Hyèvre-Paroisse sont proches. Nous y voyons la preuve d'une adaptation ou plus encore d'une fusion entre deux cultures, un phénomène qui marque finalement toute la production des Marca et qui se vérifie encore avec les retables plus tardifs de Brussey (ill.59), de Chevigney (ill.98) ou d'Izeure (ill.85 et 116). En effet, ces dernières constructions des Marca montrent une interprétation de leur langage à travers les influences du style Louis XVI.

Nous avons voulu démontrer que le style mis en place vers 1727 se cristallise et que, malgré les modèles nouveaux, l'apport des architectes et les influences stylistiques nouvelles, il reste sensiblement le même jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Nous pouvons parler d'un style familial singulier très nettement caractérisé par le recours à une multitude d'expédients toujours identiques.

Chapitre II : Autour du retable et décors stuqués

II-1 Les *antependia*

Une étude relative des devants d'autel a été menée dans différents secteurs du Piémont. Une partie de ce travail publié à la fin de l'année 2012 concerne une série d'œuvres conservées dans des églises situées dans la partie septentrionale de cette région et plus précisément sur le territoire des diocèses de Novara, de Biella et de Vercelli. L'intérêt de cette initiative, pour nous, est qu'une facette nouvelle de l'activité des Marca, qui nous le savions déjà travailler dans ce secteur depuis le XVII^e siècle, a été découverte. En effet, il semblerait que durant un demi-siècle environ, ils se soient tournés vers la confection de devants d'autel (ill.162, 163 et 164) en utilisant ou plus probablement en imitant les décors obtenus habituellement grâce à une technique bien particulière, celle dite de la *scagliola*, que nous expliquerons par la suite. Une série de treize devants d'autel a été recensée par les frères Paolo et Giuseppe Sitzia⁹⁹⁵, deux architectes et érudits locaux, avec qui nous avons échangé de très précieuses informations à ce sujet. Ces ouvrages, que nous allons naturellement évoquer, sont tous localisés dans une aire géographique restreinte et l'attribution à la *bottega*⁹⁹⁶ des Marca ne fait aucun doute puisque leurs signatures ont été retrouvées⁹⁹⁷. Ainsi, dans un premier temps, nous reviendrons sur la définition d'un devant d'autel puis nous analyseront les œuvres en question et nous montreront que cet aspect de la production des Italiens a très certainement été abandonné en Franche-Comté. Finalement, nous traiterons cette technique dite de la *scagliola* et nous confronterons les œuvres de maîtres spécialisés à celles des Piémontais.

⁹⁹⁵ Ils sont auteurs de plusieurs articles et ouvrages traitant de l'histoire de l'art et de l'architecture des régions de Biella et de Vercelli et notamment de la commune de Grignasco. Voici quelques-unes de leurs publications :

G. Sitzia, et P. Sitzia, « La chiesa di Santa Maria in Bovagliano », in *Bollettino Storico per la Provincia di Novara*, Anno LXXII, n°1, Novara, 1981.

G. Sitzia, et P. Sitzia, « La parrocchiale di Grignasco : documenti e cronaca del cantiere », in *Bollettino d'arte*, n°53-54, Rome, 1989.

G. Sitzia, P. Sitzia et Paolo Venturoli, *Il pittore Pier Francesco Gianoli a Grignasco e in diocesi di Novara*, Novara, 2001.

⁹⁹⁶ « Atelier ».

⁹⁹⁷ Les panneaux en question sont tous deux conservés à Sostegno, dans les églises San Lorenzo et Sant'Antonio.

Les Marca, à l'instar de nombreux stucateurs, proposent aux commanditaires plusieurs services et sont capables de produire différents types d'œuvres. Généralement, et nous aurons l'occasion d'en reparler, ils réalisent des autels et des retables majeurs ou secondaires, des chaires à prêcher et habillent l'intérieur voire la façade des édifices à l'aide du stuc. Nous en avons la confirmation dès les premiers témoignages de leur activité que sont les exemples de Bettola Sesia ou encore de Valdengo et de Bioglio. Au sein de leur importante production, ce groupe de devants d'autel apparaît comme particulier et nous allons voir pourquoi. En effet, la particularité de cet ensemble est d'une part qu'il est localisé dans un secteur restreint du Nord de l'Italie et d'autre part, ce type de décors ne semble se limiter qu'à une période brève puisqu'en France cette solution décorative, soit un panneau ornant la partie frontale et parfois les parties latérales de l'autel, a très probablement été abandonnée ou très peu utilisée. En conséquence, ce corpus n'occupe qu'une petite place dans l'importante production des Piémontais mais reste étroitement lié à leur savoir-faire. Cette facette de leur art trouve donc tout naturellement sa place dans notre travail.

Nous pensons que cette production est le fait de Jean Antoine qui était accompagné de ses fils dans les années 1720-1730. D'un point de vue chronologique, la réalisation de tous ces devants d'autel correspond au moment où ce dernier travaille activement en Italie dans les diocèses de Biella et de Vercelli et en Franche-Comté.

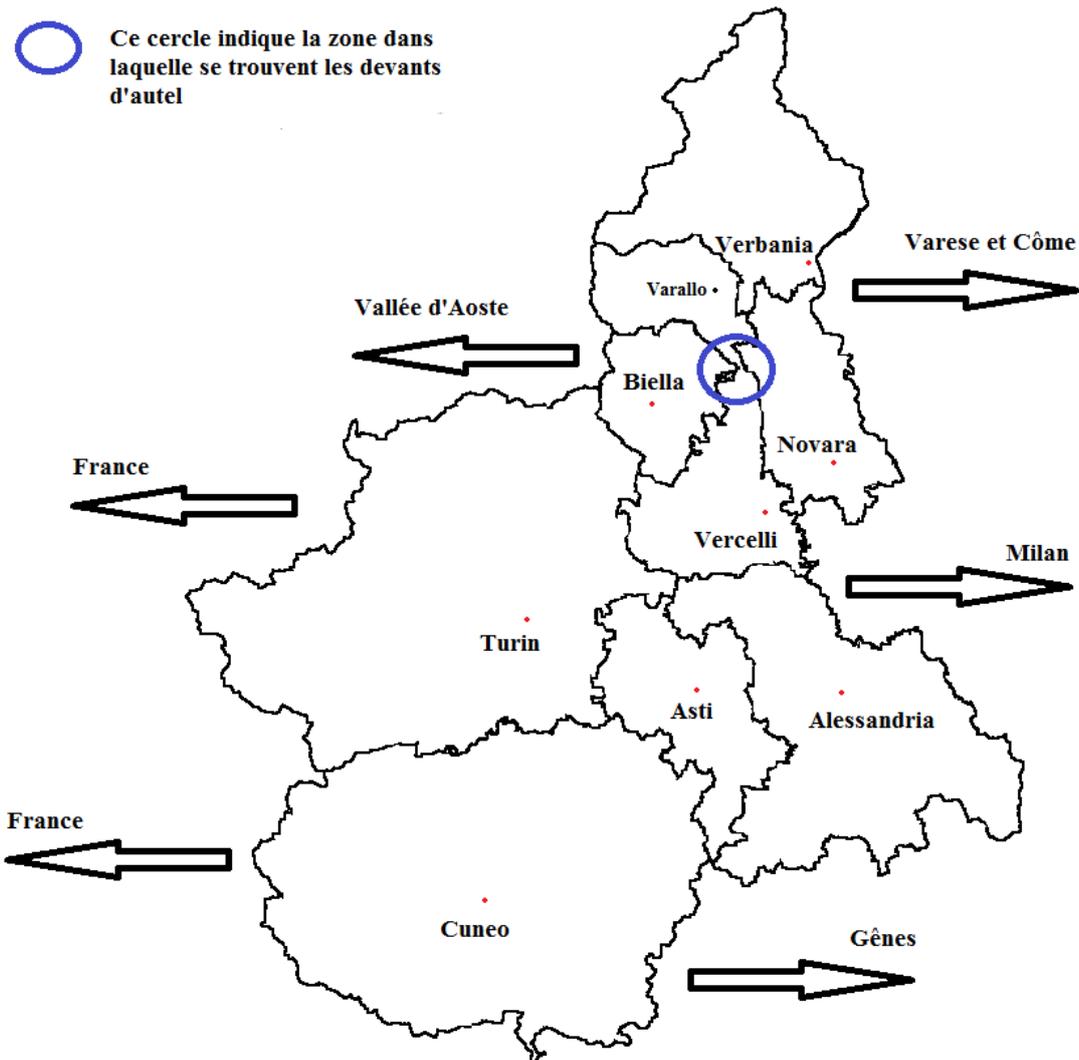


Figure 21 : Les provinces du Piémont et leur chef-lieu ainsi que la commune de Varallo Sesia

II-1.1 Définition d'un devant d'autel

Avant d'évoquer la série de devants d'autel réalisée par les Marca, nous allons définir, de façon rapide, cet élément du décor liturgique et évoquer différents exemples. Pour le désigner, deux termes sont généralement utilisés : « devant d'autel » et « *antependium* », terme latin, construit sur les bases « *ante* », qui signifie « avant » ou « devant », et « *pendere* », soit « pendre »⁹⁹⁸. Ce type d'ornement a comme but depuis le Moyen Âge d'embellir les autels. Il existe toute une gamme de devants d'autel dont les formes et les décors varient au fil des siècles. Nous allons le voir, fixes ou mobiles⁹⁹⁹, ils peuvent être réalisés à partir de matériaux différents, des plus prestigieux aux plus humbles. De nombreux exemples documentent l'utilisation de métaux précieux, comme de l'argent pour un *antependium* destiné à la cathédrale Notre-Dame de Paris au XV^e siècle, ou encore, de l'or comme celui de la cathédrale de Bâle travaillé selon la technique du métal repoussé par d'habiles orfèvres, qui l'ont agrémenté de pierres précieuses et de perles¹⁰⁰⁰. D'après un article paru dans la *Revue de l'Art* en 1986¹⁰⁰¹, les parements d'autel les plus répandus sont ceux en tissus, conformément aux prescriptions liturgiques qui les avaient rendus obligatoires. Les auteurs citent *Le Cérémonial des Evêques*, texte de 1600 qui fournit de nombreuses indications à ce sujet et oriente les paroisses quant au choix de matériaux comme le cuir gaufré et doré pour les plus pauvres¹⁰⁰². Dans d'autres cas, des panneaux en bois peints sont conseillés à condition d'y représenter « [...] des feuillages et au milieu une croix, l'image du titulaire de l'église ou de tout autre saint, mais non des animaux ou des figures peu convenables [...] »¹⁰⁰³. Jean-Baptiste Thiers évoque également l'utilisation de jaspe, de porphyre, de cristal ou encore d'ivoire¹⁰⁰⁴. À l'époque moderne, de nombreux *antependia* sont confectionnés grâce à la technique de la *scagliola*, perfectionnée à la fin du XVI^e siècle comme nous le verrons, qui permet de créer des décors très fins et très complexes. Parfois, ils rappellent les motifs brodés sur les premiers parements en tissus utilisés, conservant ainsi un lien avec la tradition.

⁹⁹⁸ M. R. Gabriel, *Le dictionnaire du Christianisme : The Dictionary of Christian Words*, Paris, 2007, p. 37.

⁹⁹⁹ Il existe de nombreux systèmes permettant de changer le devant d'autel comme à Angoustrine dans les Pyrénées-Orientales, où le décor peut être transformé selon les circonstances. D'un côté, une toile peinte d'un squelette allongé entouré de têtes de mort pour les messes des morts et les enterrements. De l'autre un tissu d'indienne pour les jours ordinaires. D'après C. Claerr, M.-F. Jacops, J. Perrin, *op. cit.*, p. 51.

¹⁰⁰⁰ Fiche des collections « Antiquité et Haut Moyen Âge » du Musée national du Moyen Âge de Cluny en ligne à l'adresse suivante : http://www.musee-moyenage.fr/pages/page_id18362_u112.htm.

¹⁰⁰¹ C. Claerr, M.-F. Jacops, J. Perrin, *op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁰² *Ibidem*.

¹⁰⁰³ Il s'agit des instructions de Benoît XIII en 1729 pour sa province de Bénévent. D'après *Ibidem*.

¹⁰⁰⁴ *Ibidem*.

Comme nous allons le voir, même si les Marca ne semblent pas utiliser cette méthode à proprement parler, leurs ouvrages sont à rapprocher des décors de ce type. La partie suivante sera donc consacrée à l'étude de cet ensemble.

II-1.2 Les devants d'autel des Marca

Nous allons évoquer la série d'*antependia*, à mettre au compte des Marca en nous appuyant à la fois sur l'étude qui a été menée par les frères Sitzia et sur les observations faites à partir de l'analyse des œuvres. Ces ouvrages qui semblent n'avoir été produits qu'en petit nombre et dans des limites géographique et spatiale très restreintes nous ont mené à nous poser de nombreuses questions. Qui parmi les membres de la famille Marca en sont les auteurs ? Les Marca ont-ils côtoyé des sculpteurs de la Vallée d'Intelvi alors spécialisés dans ce type de travaux depuis près d'un siècle ? Quelle a été la fortune de ce type de décors en Franche-Comté où la pratique était étrangère à la tradition ? Nous allons tenter d'apporter des réponses à ces interrogations. Cependant, dans un premier temps, nous allons décrire et analyser les œuvres.

Ainsi que l'explique l'étude un grand nombre d'éléments permet d'affirmer sans difficulté que l'ensemble des œuvres de ce petit corpus est lié à un unique groupe d'artistes. D'une part, elles présentent un ensemble de caractères stylistiques et décoratifs communs que nous essaierons de mettre en évidence. D'autre part, toute la production est localisée dans une aire géographique précise et restreinte¹⁰⁰⁵, où l'activité de la famille originaire de Mollia est attestée dès la fin du XVII^e siècle. De surcroît, les deux signatures retrouvées à la suite des travaux de restauration des édifices de culte de la commune de Sostegno ont permis de faciliter l'attribution de cet ensemble, puisque le nom des Marca est apparu sur deux des panneaux auxquels se rattachent techniquement et stylistiquement les autres. De plus, à Bettola Sesia, les signatures de deux des Marca ont été mises au jour récemment.

¹⁰⁰⁵ Voir la figure n°21 : Carte des huit provinces du Piémont et leur chef-lieu ainsi que la commune de Varallo Sesia » et la figure n°23 : « Carte des provinces de Novara, Vercelli, et Biella ainsi que les communes où sont conservés les *paliotti* des Marca ».

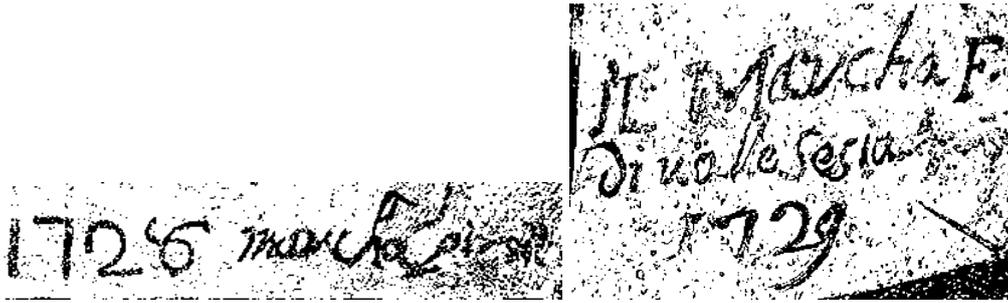


Figure 22 : Signatures retrouvées sur les *antepena* de Sostegno

Nous avons parlé d'espace géographique restreint car les œuvres sont conservées à Santa Maria arrondissement de Roasio, à Piane Sesia, arrondissement de Serravalle Sesia, à Bettole et à Montrigone, arrondissements de Borgosesia, à Sostegno dans les églises San Lorenzo et Sant'Antonio, et à Crevacuore, un ensemble de petites communes situées dans les provinces de Biella et de Vercelli et séparées de quelques kilomètres seulement, comme l'illustre la carte ci-dessous. La distance entre les deux points les plus éloignés, à savoir Borgosesia et Roasio, est d'une vingtaine de kilomètres.

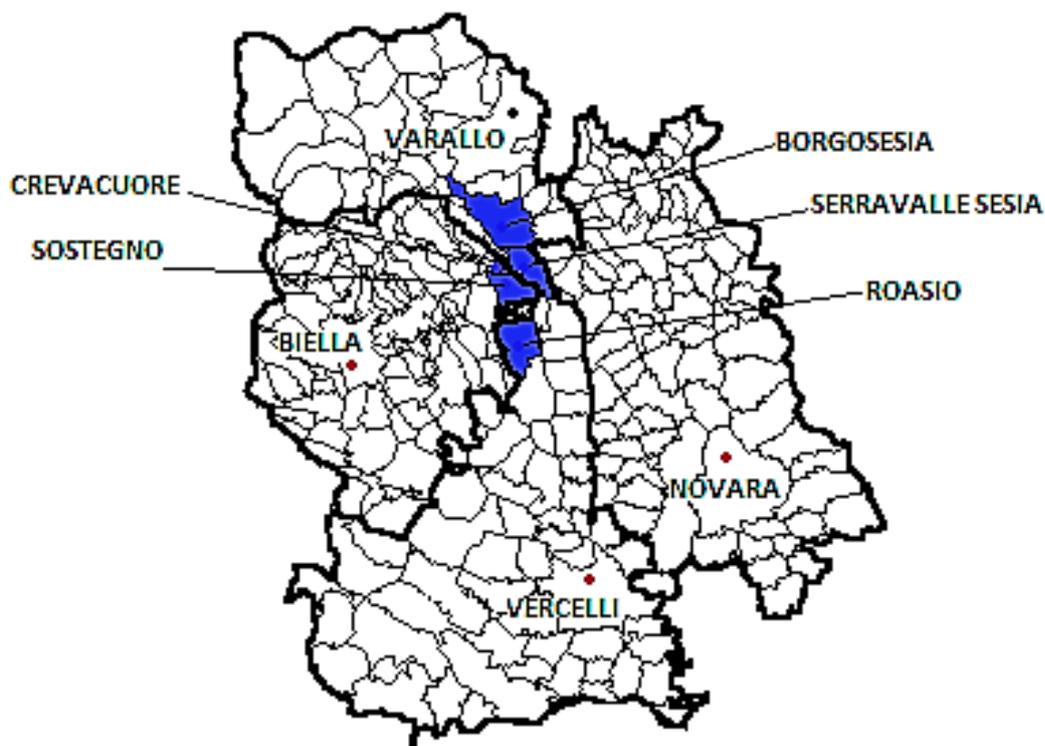


Figure 23 : Carte des provinces de Novara, Vercelli et Biella ainsi que les communes où sont conservés les paliotti des Marca

D'un point de vue typologique, nous l'avons dit, les devants d'autel répondent à une série d'éléments communs. Ils apparaissent tous comme des monoblocs à décoration tripartite ou parfois unique et sont caractérisés par un large cadre externe avec décor de marqueterie de faux marbre composé de cercles, de rectangles, de formes trilobées ou de cœurs, alors que les contours noirs des compartiments internes sont mixtilignes ou en formes de boucliers¹⁰⁰⁶. Pour plus de clarté, nous proposons plusieurs schémas simplifiés reprenant la structure des différents décors rencontrés. Ils ont été obtenus à partir de photographies prises dans les édifices.

¹⁰⁰⁶ G. et P. Sitzia, « La bottega valsesiana dei Marca », in G. Dardanella (dir.) *Paliotti. Scagliole intarsiate nel Piemonte del Sei e Settecento*, Turin, 2012, pp. 65-70.

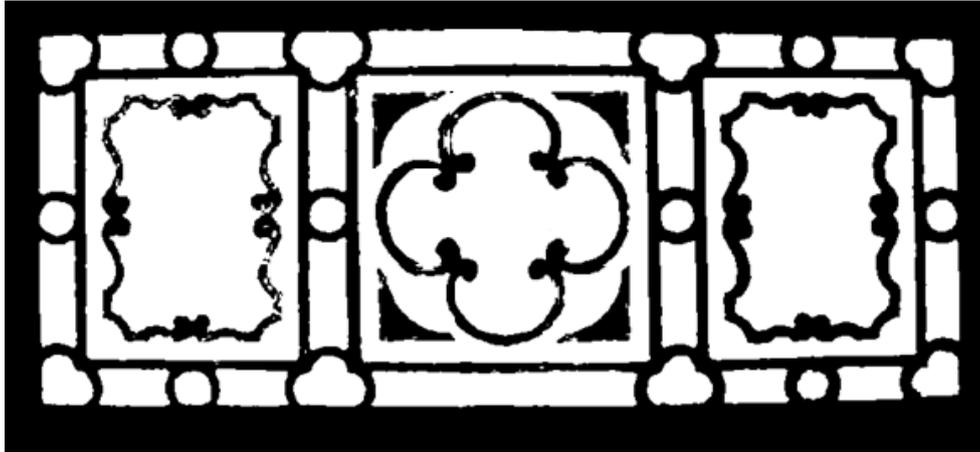


Figure 24 : Structure avec division tripartite et sans les motifs du décor de l'autel dédié à saint Antoine, église paroissiale de Roasio Santa Maria, 1^{er} tiers du XVIII^e siècle, Jean Antoine Marca (attr. à)

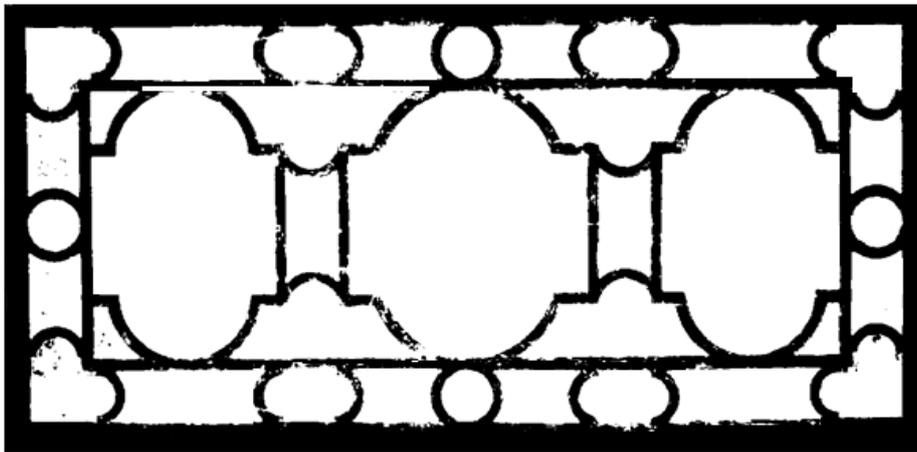


Figure 25 : Structure avec division tripartite et sans les motifs du décor de l'autel dédié à saint Antoine, église San Lorenzo de Sostegno, 1^{er} tiers du XVIII^e siècle, Jean Antoine Marca (attr. à).

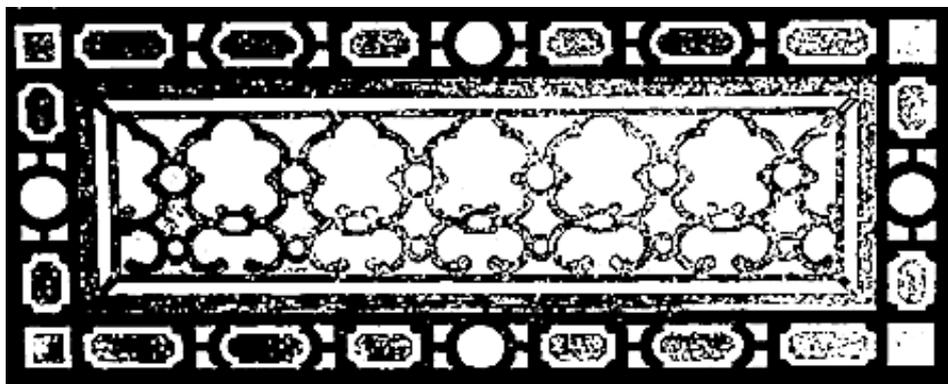


Figure 26 : Structure avec division unique sans les motifs du décor de l'autel dédié à la Madonna del Carmine, église San Lorenzo de Sostegno, 1^{er} tiers du XVIII^e siècle, Jean Antoine Marca (attr. à).

En outre, ils ont en commun d'être ornés de faux marbres, aux couleurs et veinures variées, uniques éléments de polychromie. Le devant d'autel de la Madonna del Carmine conservé à Sostegno est un très bel exemple. Il est caractérisé par une large bordure de couleur rouge brique qui renferme un cadre noir orné de figures géométriques colorées. Le panneau central unique est orné d'un motif dont la forme lobée est reproduite sur l'ensemble de la surface. L'artiste a utilisé en plus du rouge-brique des couleurs comme le jaune, le blanc et le gris sur lesquelles se détache le noir éclatant du cadre extérieur¹⁰⁰⁷. Le décor de l'autel principal s'en rapproche puisqu'il présente le même schéma décoratif et des formes identiques. Les seules différences concernent la taille des motifs et les couleurs. À Sostegno, toujours, dans l'église Sant'Antonio, le *paliotto* de l'autel du Sacré-Cœur présente une division tripartite et non plus unique comme les deux autres autels. Cependant, si le schéma de la structuration spatiale change, les motifs, notamment ceux à forme lobée placés dans les compartiments latéraux et la tonalité des couleurs trouvent un écho dans les devants d'autel de la même église.

Certains éléments décoratifs sont également utilisés de manière récurrente comme la croix lobée placée au centre des cadres intérieurs que partagent de nombreux autels comme le soulignent les frères Sitzia. Il existe également quelques variantes puisque dans d'autres cas, comme à Sostegno, nous rencontrons une colombe sur une branche d'olivier, le Sacré-Cœur ou les chiffres de la Vierge Marie alors qu'à Piane Sesia apparaît un cœur avec trois clous surmonté du monogramme « IHS ».

Cette production est également caractérisée par la simplicité des compositions systématiquement agrémentées de formes géométriques. À ce propos, il est intéressant de noter que la plupart de ces formes, tout comme la gamme chromatique, sont reprises d'une œuvre à l'autre tout en étant exploitées de façons différentes. En outre, nous les retrouvons parfois placées à la base des colonnes des retables ou ornant les gradins d'autel comme à Piane Sesia, à Villers-Saint-Martin (ill.83 et 90) dans le Doubs, à Rigny (ill.100 et 122) en Haute-Saône ou encore à Doulaincourt-Saucourt (ill.47) en Haute-Marne, pour ne citer que ces exemples. La simplicité des réalisations des Marca est une des différences notables qui existent entre leurs œuvres et celles des maîtres de la proche Vallée d'Intelvi spécialisés dans ce genre d'ouvrages et actifs dans le même secteur au début du XVIII^e siècle. En effet, leurs décors sont beaucoup plus complexes et présentent des motifs décoratifs plus élaborés tels que des fleurs, des animaux ou des figures. Notre constat que

¹⁰⁰⁷ G. et P. Sitzia, in Giuseppe Dardanella (dir.), *op. cit.*, 2012, pp. 65-70.

nous pouvons faire est qu'à l'instar des retables qu'ils produisent, les Marca utilisent des formes basiques et facilement reproductibles. Ceci explique, en plus de la formation en vase-close, le fait que les formes n'évoluent que très peu et que leur production reste homogène malgré les changements de générations. Lorsqu'ils ont un modèle ou un schéma, ils l'exploitent sur de nombreux chantiers. Les autels de Sostegno illustrent très bien cette méthode de travail et nous faisons la même observation en confrontant les autels majeurs des églises de Bettole Sesia et de Montrigone ainsi que l'autel de la Madonna del Rosario de Crevacuore.

Il semble nécessaire de diviser en deux groupes le corpus que nous venons de présenter. Cette division repose sur des critères stylistiques et temporels. Ainsi, nous pouvons rassembler sous le premier groupe les autels plus simples des églises de Crevacuore, Mondrigone, Bettole Sesia, Roasio et celui plus tardif de Piane Sesia, alors que le second groupe comprend les autres, ceux exécutés entre 1720 et 1730, plus élaborés et peut-être marqués plus fortement par l'influence des maîtres de la vallée d'Intelvi, conservés à Sostegno (ill.163 et 164). Cette classification nuancerait quelque peu l'influence des maîtres *Intelvesi* sur la première production des Marca car les autels ont été réalisés avant ceux que nous rencontrons à Mergozzo, à Varallo, à Guardabosone. Rien ne nous permet toutefois d'affirmer que les modèles n'étaient pas connus autrement.

La comparaison que nous venons de faire avec les maîtres de la région des lacs n'est pas anodine. En effet, il est possible que la connaissance de leurs œuvres et la rencontre, plus tard, avec ces sculpteurs soient à l'origine de l'introduction de certains motifs dans la production des Marca. Ainsi, les liens existants entre les régions du Nord de l'Italie sont à prendre en compte. En effet, ces territoires situés dans les limites administratives des diocèses de Côme, de Milan, de Novare ou encore de Biella et de Vercelli, étaient sans cesse parcourus par des artistes, des marchands ou des religieux facilitant la diffusion des formes et des techniques. Paolo et Giuseppe Sitzia ont montré dans leur étude que les formes utilisées par les Marca sont très proches, et sans doute inspirées, de celles des maîtres « *intelvesi* » ou du Tessin. Ils ont rapproché plusieurs éléments récurrents comme les cadres extérieurs à fonds noirs et les figures géométriques ou encore les motifs à forme de cœur placés dans les angles, comme l'on observe à Sostegno (ill.164), Crevacuore, Bettole ou encore Roasio, des motifs qui ornent des

œuvres du XVII^e siècle conservés dans les églises de Luino dans le Tessin et de Pigra, de Muronico ou encore de Verna dans la Vallée d'Intelvi.

L'atelier des Solari, en place dès le XVII^e siècle, est à l'origine du *paliotto* de Verna et sans doute aussi de celui de Pigra. Pietro Solari est actif, plusieurs éléments comme des dates et des signatures le prouvent, entre 1720 et 1730 dans les régions de Biella, de Verbania près du Lac Majeur, en Valsesia et Val Sessera ou encore près de Vercelli, là où justement les Marca travaillent¹⁰⁰⁸. Il est donc possible que la diffusion de certains types de devants d'autel ait été favorisée par la rencontre entre les maîtres locaux, spécialisés depuis longtemps dans les travaux en stuc, et les maîtres de la *scagliola*. De plus, une partie de cette production date du premier tiers du XVIII^e siècle, comme le prouvent les dates retrouvées à Sostegno, ce qui correspond à la période de la présence des Solari et des Rapa dans le Piémont.

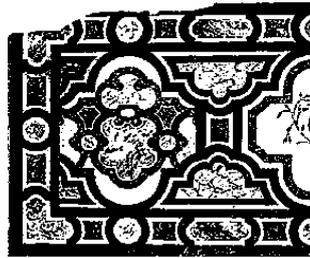


Figure 27 : Structure et motifs du décor de l'autel du Sacré-Cœur, église Sant'Antonio à Sostegno, 1^{er} tiers du XVIII^e siècle, Jean Antoine Marca (attr. à)



Figure 28 : Structure et motifs du décor de l'autel dédié à la Vierge au Rosaire, église paroissiale de l'Assunta à Crevacuore, 4^e quart du XVII^e siècle - 1^{er} tiers du XVIII^e siècle, J. Antoine Marca (attr. à)

¹⁰⁰⁸À Cerrione près de Biella en 1723, à Baceno et Mergozzo près de Verbania en 1724, à Varallo en Valsesia en 1725, à Guardabosone en Valsessera en 1725, à Villadossola près de Domodossola en 1726 et à Rovasenda près de Vercelli en 1730. Cette liste publiée par Giuseppe et Paolo Sitzia ne recense que les œuvres signées et datées.



Figure 29 : Structure et motifs du décor de l'autel dédié à saint Jean-Baptiste, église S. Sisinio à Muronico, 1^{er} quart du XVIII^e siècle, atelier des Solari.

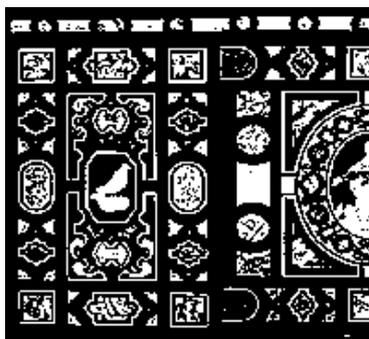


Figure 30 : Structure et motifs du décor de l'autel dédié à sainte Marguerite, église Sainte Marguerite à Pigra, *ca.* 1630, atelier des Solari.



Figure 31 : Structure et motifs du décor de l'autel dédié à la Vierge Marie, église S. Sisinio à Muronico, milieu du XVII^e siècle.

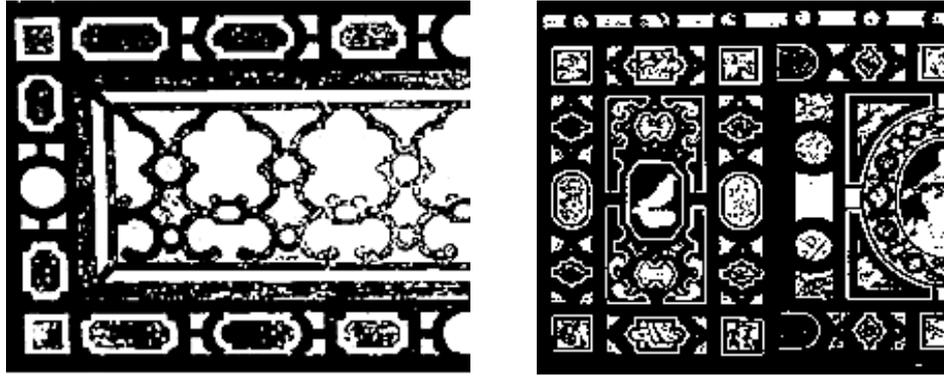


Figure 32 : Autel de la Madonna del Carmine, église San Lorenzo à Sostegno et autel dédié à sainte Marguerite, église Sainte Marguerite à Pigra.

Il est important de souligner qu'ils ont probablement abandonné ce type de décors une fois en France. En effet, parmi toute leur production, qui compte de très nombreux autels, seul un *antependium* de ce type a été répertorié lors de nos recensements dans les églises comtoises et des environs. Il orne l'autel secondaire, dédié à sainte Catherine d'Alexandrie, de l'église de Savoyeux en Haute-Saône. De la couche de peinture qui recouvre actuellement l'ensemble des stucs de l'église, dont l'attribution aux Marca est certaine, une petite fenêtre a été dégagée sur le devant d'autel. Elle laisse apparaître une partie du décor original dont le motif observé correspond aux formes trilobées occupant la corniche extérieure des devants d'autel rencontrés en Italie, en particulier à Sostegno. De plus, la polychromie qui apparaît renvoie clairement à ces mêmes modèles. À l'instar du *paliotto* de l'autel dédié au Sacré-Cœur de l'église de Sostegno, nous apercevons des formes délimitées par des profils noirs ou blancs ainsi que l'utilisation de faux marbres dans des tons rouges. Malheureusement, il n'est pas possible de préciser l'organisation du panneau puisque tout le reste est couvert. Retrouve-t-on une division tripartite ? La peinture actuelle couvre-t-elle un cadre extérieur noir orné de formes géométriques à l'aspect marqueté ? Le centre du panneau est-il occupé comme dans de nombreux cas par ces motifs à forme de bouclier ? Dans le cartouche central, les artistes ont-ils placé une croix lobée ? Autant de questions qui resteront sans réponses tant qu'une restauration soignée n'aura pas été entreprise. Cependant, il est très probable que le modèle se réfère à ceux que nous avons étudiés.

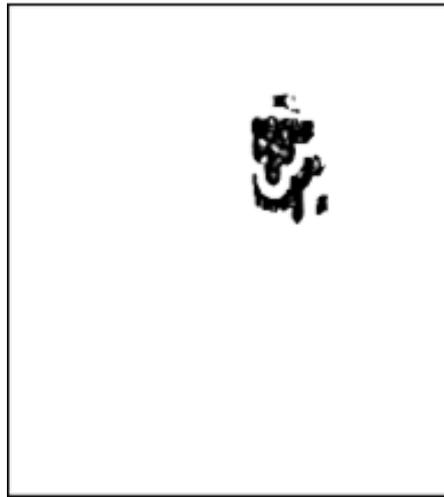


Figure 33 : Motif encore visible du décor de l'autel dédié à sainte Catherine d'Alexandrie, église Saint Cyr et Sainte Julite, moitié du XVIII^e siècle, Savoyeux.



Figure 34 : Décor de l'*antépenium* de Savoyeux (à gauche). Et décor de l'*antependium* de l'église Sant'Antonio à Sostegno (à droite).

Mis à part cet exemple, nous n'avons retrouvé aucun autre décor de ce type. Il est possible que d'autres aient été réalisés et qu'ils aient ensuite été détruits ou recouverts par des couches de peinture successives. À Boulton, deux des autels latéraux construits par les Marca à la fin du premier quart du XVIII^e siècle sont parallélépipédiques et se rapprochent donc de la forme de ceux que nous avons évoqués. Pour l'instant, rien n'invalide l'hypothèse que la partie frontale de ces autels ait reçu un décor de ce type. Ceci ne serait en rien étonnant puisque l'époque de la réalisation du mobilier de cette église correspond à celle de la réalisation des *antependia* italiens. Seul un sondage nous permettrait d'apercevoir le décor original comme dans le cas de Savoyeux. Ainsi, avec une confirmation, le nombre de devants d'autel de ce genre serait de trois, ce qui reste infime au vu de l'importante production des Italiens.

Sur l'actuel territoire français d'autres décors de ce type traités également dans le stuc sont conservés dans des régions qui ont été intégrées plus tardivement au royaume, comme la Corse. Nous pouvons citer une série de devants d'autel en stuc datés du XVII^e siècle et conservés dans l'église de l'Assomption du couvent des Capucins dit couvent d'Oveglia à Cagnano, en Haute-Corse¹⁰⁰⁹. Un autre exemple est l'*antependium* de l'église Santa Maria Assunta di U Ped'Orezza¹⁰¹⁰ dans la même région.

Il est important de souligner qu'outre le rapprochement technique, « [...] un noyau de maçonnerie recouvert de stuc peint [...] »¹⁰¹¹, les motifs exploités sont proches de ceux observés dans la production des Marca et de leurs concurrents lombards. À savoir une division tripartite, des formes rectilignes et curvilignes ainsi que des motifs trilobés et parfois au centre un saint, la Vierge Marie ou encore le Christ. Les couleurs exploitées sont également proches et trahissent certaines affinités avec la production du Nord de l'Italie. Nous ne pensons pas à l'intervention d'un membre de la famille Marca mais plutôt à l'exploitation de modèles communs à la disposition de l'ensemble des stucateurs. D'autant plus qu'en Corse des familles originaires du Nord de l'Italie ont également été actives. En outre, si la plupart de ces réalisations n'ont pas encore été étudiées, certaines ont permis d'avancer quelques hypothèses quant à un éventuel auteur. C'est le cas des *paliotti* de la chapelle Saint-Cyprien de Quercitello (ill.165). Datés du quatrième quart du XVII^e siècle, ils ont été rapprochés de la production d'un certain Domenico Baïno (ou Baïna)¹⁰¹². Il s'agit d'un artiste italien, originaire de la région des grands lacs¹⁰¹³ et plus précisément de Côme.

Nous allons maintenant tenter d'expliquer pourquoi à la même époque ce type de décor n'a pas connu, en Franche-Comté, le même succès que dans le Nord de l'Italie ou dans les régions méditerranéennes. Deux raisons sont peut-être à prendre en compte. Tout

¹⁰⁰⁹ L'auteur a eu connaissance de ces œuvres grâce aux fiches en ligne sur la base Palissy.

¹⁰¹⁰ Pie-d'Orezza, en français.

¹⁰¹¹ D'après la fiche en ligne consacrée à l'autel secondaire de la Trinité de l'église de l'Assomption de Cagnano.

¹⁰¹² D'après la fiche en ligne consacrée à l'autel secondaire de saint Cyprien de l'église de Quercitello.

¹⁰¹³ « [...] Des artistes d'origine italienne y émigrèrent parfois, notamment au nord de l'île, par exemple Domenico Baino (de Côme), Giacomo Grandi (de Milan) ou Francesco Carli (de Lucques) [...] », in A. Brejon De Lavergnée (dir.), *Settecento, le siècle de Tiepolo, Peintures italiennes du XVIII^e siècle exposées dans les collections publiques françaises*, catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts de Lyon, octobre 2000 – janvier 2001, Paris, 2000, p. 62.

Domenico Baïno a également réalisé les peintures monumentales de l'église Saint-Sauveur de Pietricaggio où il est possible de lire l'inscription : « DOMENICO BAINO DI COMO FECE 1732 ». D'après la fiche en ligne consacrée à l'église paroissiale Saint-Sauveur de Pietricaggio.

d'abord, la visite des nombreuses églises conservant du mobilier en stuc réalisé par un ou plusieurs membres de la famille Marca nous a permis de constater que presque tous les autels rencontrés sont des autels-tombeaux aux formes galbées. Le peu de succès que rencontrent ces panneaux en *scagliola* est peut-être lié au renouvellement des formes qui commencent à s'opérer en France et dans la région. L'article sur les autels et les tabernacles¹⁰¹⁴, déjà cité, nous explique qu'« entre les années 1720 et le milieu du XVIII^e siècle s'opère en France la transition entre les autels d'élévation droite, à cadre, et les autels galbés [...] »¹⁰¹⁵. Ainsi, nous pouvons nous demander si le fait que les Marca se soient adaptés aux formes nouvelles qui apparaissent a favorisé l'abandon de la solution précédemment évoquée. L'évolution de la forme de l'autel et « l'abandon de la rigidité »¹⁰¹⁶ ont pour conséquence l'abandon progressif de l'autel à élévation droite qui recevait justement ces panneaux décoratifs. Les autels ne sont plus décorés ainsi et le décor se simplifie de façon singulière. On remarque que généralement, un ou plusieurs médaillons imitant un marbre de couleur différente, et parfois un bas-relief, ornent ces derniers. Or, cette évolution stylistique n'est sans doute pas l'unique explication, d'autant plus qu'elle ne se fait pas de manière homogène. On peut donc se demander si le recours à la *scagliola* ou l'imitation de cette technique ne paraissaient pas trop originales pour les paroissiens. Ce qui expliquerait pourquoi les exemples de Savoyeux, et peut-être de Boulton, n'ont pas été suivis. En effet, dans le Nord de l'Italie, plusieurs exemples d'autel¹⁰¹⁷ aux formes galbées et arrondies ayant reçu un décor réalisé en *scagliola* existent, preuve que cette technique pouvait être adaptée aux formes nouvelles. De surcroît, si ce type d'autel droit commence à disparaître, son usage dans la province reste courant jusqu'au milieu du siècle. Le mobilier de l'église de Chapelle-des-Bois dans le Doubs en est l'exemple. En plein cœur du XVIII^e siècle, des autels à élévation droite existent encore et l'*antependium* du maître-autel est en cuir de Cordoue comme beaucoup d'autres en France, notamment le long des Alpes et des Pyrénées¹⁰¹⁸.

De nombreuses interrogations entourent ce petit groupe d'œuvres. Quand ont-elles été réalisées ? Comment les dater avec très peu d'informations ? À qui devons-nous

¹⁰¹⁴ C. Claerr, M.-F. Jacops, J. Perrin, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰¹⁵ *Ibidem.*

¹⁰¹⁶ *Ibidem.*

¹⁰¹⁷ Nous pouvons citer l'autel de la chapelle Rapa dans l'église San Pancrazio à Ramponio, réalisé en 1711 par Giovanni Battista Rapa, le maître-autel de l'église paroissiale de Verna, œuvre de Francesco Solari di Pietro datée de 1757 ou encore un des retables de l'église paroissiale de Scaria également réalisé par Francesco Solari en plein cœur du XVIII^e siècle. Les communes en question sont localisées entre les lacs de Lugano et de Côme.

¹⁰¹⁸ C. Claerr, M.-F. Jacops, J. Perrin, *op. cit.*, p. 53.

les attribuer ? Qui se cache sous les deux signatures « Marcha » et « Il Marcha » ? Malheureusement, les signatures découvertes à Sostegno, « 1726 (ou 1728) Marcha (pinxit ?) »¹⁰¹⁹ et « Il Marcha F di Valle Sesia 1729 », nous permettent seulement de dater un groupe d'autels et de remonter jusqu'aux stucateurs de Mollia, sans apporter davantage d'informations.

Une fois encore, nous devons tenter, grâce aux informations éparses dont nous disposons, de replacer dans le temps les ouvrages et envisager plusieurs hypothèses. Ainsi, prenant en considération les différences stylistiques entre les décors, les quelques dates ou autres informations dont nous disposons, nous sommes tentés de situer la fabrication de ces *antependia* dans une fourchette chronologique allant du quatrième quart du XVII^e siècle au premier tiers du XVIII^e siècle.

Jean Antoine Marca est-il l'auteur de plusieurs voire de tous les devants d'autel ? Nous ne disposons pas de preuves¹⁰²⁰, de signatures ou de documents permettant d'affirmer son intervention ou sa présence sur tous les chantiers, mais seulement des indices orientant nos hypothèses d'attributions vers ce dernier ou parfois son entourage alors sous sa direction.

Les œuvres que nous devons peut-être lui attribuer sont les autels très homogènes stylistiquement et formant le premier groupe, conservés à Crevacuore, Mondrigone, Roasio et Bettole ainsi que celui plus tardif de Piane Sesia. Plusieurs éléments permettent d'envisager cette possibilité. En effet, à Bettole Sesia sa présence et celle de son père sont attestées à partir de 1687 et ce au moins jusqu'en 1692¹⁰²¹, comme l'indique une date sur les stucs de la coupole. Dans cette église, que restructurent et décorent le père et le fils, nous rencontrons un *paliotto*, vraisemblablement contemporain du reste des éléments stuqués. Les dates retrouvées apparaissent comme un premier élément de datation. Il semble alors logique de considérer comme étant de la même époque les autels parfois presque identiques des communes voisines. De plus, cette hypothèse est consolidée par la date 1695 que porte un des autels de Roasio¹⁰²². Par conséquent, un premier groupe

¹⁰¹⁹ Le dernier mot est difficile à lire ainsi le terme « pinxit » est une hypothèse avancée par l'auteur et reste tout à fait discutable.

¹⁰²⁰ L'autel dédié à la Madonna del Rosario de l'église de Roasio a fait l'objet d'une étude publiée mais il n'y a aucune évocation de l'artiste. Voir à ce sujet : C. Caramellino, « Paliotti in scagliola nel territorio biellese », in *Antichità ed arte nel biellese*, actes du colloque de Biella, octobre 1989, organisé par Cinzia Ottina, Bollettino SPABA, 1991/1992, p. 319. Référence communiquée par les frères Sitzia. D'autre part, les auteurs de l'étude concernant ces autels n'ont encore découvert aucun document mentionnant un artiste précis.

¹⁰²¹ Informations communiquées par les frères Sitzia.

¹⁰²² Communication orale de Roberto Caterino, doctorant de la Faculté d'architecture de Turin.

serait à dater de la fin du XVII^e siècle et Jean Antoine en serait l'auteur. D'autre part, son activité est connue à Serravalle Sesia en 1722¹⁰²³. Il réalise pour l'église de l'arrondissement Piane Sesia un retable en stuc et le très beau devant d'autel. Par ailleurs, quoique plus tardif, la division tripartite et le motif central rappellent le décor des autels précédents.

Mais qu'en est-il des autres ? À Sostegno, les artistes sont peut-être les enfants de ce dernier, Jacques François, Giuseppe Antonio et Giovanni-Battista I alors sous sa responsabilité. À Sostegno, l'autel est associé à un retable dont la facture et les formes renvoient directement aux retables qui commencent à apparaître vers 1720-1725, notamment à Boulton et que nous rattachons à la production de Jean Antoine. L'analyse de la statuaire apparaît également comme un élément nous menant vers ce dernier.

Cependant, une petite interrogation plane, car si stylistiquement nous sommes proches des œuvres de Jean Antoine ce dernier aurait laissé une signature différente dans ces deux églises. À Bettola Sesia, il signe « IOANES/ ANTONIVS/ MARCHA/ DE. CHAMPER/ TONV. F.// », à Bletterans « IA MARCA.F/ 1717 » et à Postua : « A MARCHA F ». Or, une des différences avec celles de Sostegno est que son prénom, entièrement ou sous forme d'initiales, n'apparaît pas, à l'inverse des autres cas. L'autre possibilité est qu'à Sostegno plusieurs artistes aient travaillé à la réalisation des *antependia* comme le laisse croire la différence de qualité observée. Par ailleurs, on note aussi des dissemblances entre les deux autels de Sostegno, dédiés à San Giuseppe et à l'Immacolata, dont la décoration est simple et grossière, et les œuvres de bonne facture comme l'autel de Piane Sesia dont les stucs imitent les marbres d'une façon très convaincante. Nous l'avons dit, il existe une cohérence certaine entre tous les devants d'autel évoqués dans l'étude mais l'hypothèse de l'intervention de plusieurs mains paraît irréfutable. Les éléments communs comme les couleurs, les motifs du cercle, du cœur ou encore du rectangle ainsi que les formes mixtilignes occupant les compartiments centraux sont tirés d'un répertoire à partir duquel l'artiste peut composer. Cette homogénéité n'empêche pas que cette production est marquée par la cohabitation d'*antependia* dont les décors sont traités de façon plus ou moins simple. Ceux de Sostegno, plus tardifs, semblent plus complexes que les six exemples conservés à Roasio, Crevacuore et Borgosesia. Ces derniers, malgré le même schéma de la division tripartite déjà évoquée

¹⁰²³ C. Debiaggi, *op. cit.*, p. 108.

sont moins chargés en décoration. Les éléments marquetés du cadre extérieur noir sont moins nombreux, plus gros et plus espacés alors que leur forme est moins complexe, moins travaillée.

Finalement, en ce qui concerne le mobilier de l'église de Savoyeux (ill.111 et 167), la datation doit être située vers les années 1745-1750, après que les travaux de la nef de l'église de Savoyeux ont été achevés. Cela fait de Jacques François l'auteur de la décoration de cette église. L'autel est à rapprocher de Sostegno. Il réutiliserait alors le même modèle.

II-1.3 La technique de la *scagliola*

Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy donne de la « *scagliola* » ou « *scaiole* » une définition dont nous avons sélectionné certains passages :

Ce mot désigne, en italien, la pierre spéculaire ou sélénite¹⁰²⁴, dont on forme des panneaux ou des tables, auxquels on donne, par le moyen de pâtes colorées qu'on y incruste, l'apparence des marbres les plus précieux. [...]

L'art de la *scagliola*, qui se nomme aussi *mischia*, du mélange des couleurs qu'on y emploie, a pour but d'imiter jusqu'à un certain point la peinture. On prépare à cet effet une table de stuc blanc, composé de gypse ou de sélénite calcinée et réduite en poussière très-fine, mêlée à une forte colle. On trace sur cette table le dessin des ornements ou des figures qu'on veut rendre sensibles. Ensuite on enlève la matière avec un outil tranchant, et l'on remplit le vide de ces traits ainsi creusés, avec des pâtes du même stuc, mais diversement colorées, selon la nature des sujets à exprimer. La table qui reçoit cette peinture par incrustation, étant de la même matière que celle qu'on y incruste, le tout forme un massif solide, qu'on peut polir dans la dernière perfection, sans que l'œil puisse apercevoir la plus légère trace d'assemblage¹⁰²⁵.

¹⁰²⁴ Sélénite ou pierre de lune dont l'aspect rappelle des copeaux, d'où le nom *scagliola* formé de l'italien « *scaglia* » qui peut se traduire par « écaille », « éclat » ou encore « copeau ».

¹⁰²⁵ A. C. Quatremère de Quincy, *Encyclopédie Méthodique*, tome troisième, Paris : Panckoucke, 1825, pp. 347-348.

D'après Quatremère de Quincy : « Ce genre d'art paroît avoir été pratiqué très anciennement »¹⁰²⁶, mais l'« invention » ou plutôt le perfectionnement de cette technique reviendrait à Guido Fassi¹⁰²⁷, né à Carpi près de Modène, en Emilie. D'après Luigi Lanzi, la technique se diffuse ensuite dans le reste de la péninsule depuis le foyer émilien. Des artistes comme les Leonie résidant à Cremona, commune lombarde située entre Milan et Modène, et actifs dans la province de Vercelli se forment auprès des Griffoni, eux-mêmes élèves de Guido Fassi¹⁰²⁸. Ces mêmes Griffoni ont formé Giovanni Massa que l'on retrouve ensuite dans la province d'Asti.

L'élaboration d'œuvres à partir de la technique de la *scagliola* « [...] a été durant plusieurs siècles une marque de prestige et de renommée pour la Vallée Intelvi [...] »¹⁰²⁹. Les premiers exemples apparaissent à l'extrême fin du XVI^e dans l'entourage de l'architecte Santino Solari di Verna¹⁰³⁰ qui collabore avec des artistes spécialisés dans l'art de la *scagliola*. Ces derniers diffusent ensuite de façon rapide la pratique de cette technique dans la région des grands lacs, leur terre d'origine. Suite à cette première expérience, de nombreux ateliers apparaissent et les artistes qui les dirigent, les Solari, les Rapa, les Leoni, les Pancaldi Molciani ou encore les Retti, produisent surtout des autels et des retables. Ils travaillent activement dans les églises locales puis quittent leur région et diffusent cette technique en Lombardie ou dans le Piémont voire jusqu'en Autriche par leurs décors d'abbayes, de palais et d'églises¹⁰³¹. Deux des artistes originaires de cette région qui ont produit des exemples de qualité sont Pietro Solari et Giovanni Battista Rapa. Le premier est né à Verna en 1687. À 21 ans déjà, il exécute un devant d'autel pour l'église degli Angeli de Lugano où il laisse une trace de son passage puisque l'inscription « Pietro Solari fece 1708 » a été retrouvée¹⁰³². Il est actif avec ses enfants qui poursuivent ensuite la même carrière dans le Nord de l'Italie, notamment en

¹⁰²⁶ *Ibidem*.

¹⁰²⁷ Guido Fassi, 1585-1649. À ce sujet voir :

R. Cremaschi, *L'arte della scagliola carpigiana nei secoli XVII, XVIII e XIX*, Carpi, 1977.

D. Colli, A. Garuti, R. Pelloni, *La scagliola carpigiana e l'illusione barocca*, Carpi, 1990.

¹⁰²⁸ L. Lanzi, *Histoire de la peinture en Italie, depuis la Renaissance des Beaux-Arts, jusques vers la fin du XVIII^e siècle* (traduite de l'Italien sur la 3^e édition par M^{me} Armande Dieudé), Tome 3, Paris, 1824, pp. 429-432.

À ce propos A. C. Quatremère de Quincy déclare dans l'Encyclopédie : « C'est à Carpi, dans les états de Modène, que, selon Lanzi, un certain Guido Sassi [...] paraît l'avoir mise en honneur le premier [...] », in A. C. Quatremère de Quincy, *op. cit.*, tome troisième, Paris, 1825, p. 347-348.

¹⁰²⁹ A. Zecchini, *Arte della Scagliola sul Lario*, Milan, 1997, p. 13.

¹⁰³⁰ 1576-1646.

¹⁰³¹ Voir « La Scagliola », bref article en ligne issu des travaux de Floriana Spalla et Ernesto Palmieri, en ligne à l'adresse suivante : <http://www.lariointelvese.it/default.asp?sec=191>.

¹⁰³² R. Cremaschi, *op. cit.*, p. 24.

Lombardie et dans le Piémont. Le second actif à la même époque est originaire de Ramponio près de Côme¹⁰³³. Preuve de cette importante culture de la *scagliola*, en 1989 un musée nommé « Museo dello Stucco e Scagliola intelvese »¹⁰³⁴ a vu le jour à Cerano d'Intelvi, province de Côme. Ce musée privé réunit les collections Spalla-Gandola dont les œuvres constituent un témoignage de la tradition artistique *intelvese*.

L'exécution d'une œuvre à partir de cette technique exige beaucoup de temps et demande à l'artiste une grande maturité lui permettant d'accéder à une maîtrise suffisante, comme le souligne Laura Dellapiana dans un article à paraître intitulé, *La riscoperta di un paliotto in scagliola del 1681*¹⁰³⁵, traitant d'un devant d'autel du Sanctuaire della Beata Vergine delle Grazie à Neive dans la province piémontaise de Cuneo. Elle évoque un manuscrit anonyme de 1684, intitulé *Preparazione et istrutione a chi è curioso di sapere la maniera come si fabbricano li tavolini di meschia*¹⁰³⁶, qui délivre les secrets de fabrication. La lecture de l'ouvrage permet de se rendre compte que les différentes étapes de la préparation de la *scagliola* sont longues et compliquées. Dans le cas d'œuvres en noir et blanc comme pour les versions polychromes, l'artiste est dans l'obligation de commencer la préparation plusieurs jours avant de pouvoir la travailler et d'obtenir un matériau de qualité. Elle prend comme exemple l'élaboration d'une œuvre en noir et blanc comme celle qu'elle analyse. Voici un résumé des différentes étapes que doit suivre rigoureusement l'artiste désireux réaliser une œuvre grâce à cette technique.

Plusieurs jours à l'avance, généralement trois, l'artiste commence par broyer le minerai puis il le fait cuire au moins trois heures dans un four et ensuite tamise la poudre obtenue, entre deux et trois fois selon le résultat désiré, blanc ou noir. Il se doit également de préparer trois jours à l'avance l'eau mélangée à la colle animale utilisée qui permet ensuite de créer la pâte à base de poudre. Le mélange eau et colle animale, après une nuit

¹⁰³³ *Ibidem*

¹⁰³⁴ Floriana Spalla, enseignante d'histoire de l'art, est l'actuelle directrice de ce musée. Elle a beaucoup travaillé sur le sujet comme le prouvent les références suivantes :

F. Spalla *et al.*, *Il santuario della Beata Vergine del Monte Carmelo a Montevicchio*, Côme, 1995.

F. Spalla, *Render forma del cantare al Signore. Stucchi e scagliole: le opere degli architetti e dei decoratori intelvesi-ticinesi in Austria dal 16. al 18. secolo*, Lugano, 1996.

F. Spalla *et al.*, *La chiesa di S. Zeno e Benedetto Antelami nelle terre intelvesi e ticinesi. Fede, storia, leggenda, tradizioni*, Lugano, 2000.

¹⁰³⁵ Article à paraître :

L. Dellapiana, « La riscoperta di un paliotto in scagliola del 1681 », in *Alba Pompeia, Rivista Semestrale di studi storici, artistici e naturalistici per Alba e territori connessi*.

L'auteur remercie Roberto Caterino qui lui a gracieusement communiqué un exemplaire de cette étude.

¹⁰³⁶ Ouvrage conservé aux archives Guatioli à Carpi d'après *Id.*, p. 9.

de repos, est chauffé durant deux jours afin que les deux éléments s'amalgament complètement. Seulement à partir de ce moment, soit après déjà trois jours de préparation, l'artiste peut commencer à élaborer son œuvre puisqu'il dispose des ingrédients nécessaires à son mélange.

L'artiste prépare ensuite le contenant lui permettant de réaliser son support. Pour cela, il tend sur un plan de travail suffisamment grand une toile et pose par-dessus un châssis quadrillé en bois de la taille de l'œuvre désirée. L'intérieur de cette armature est ensuite frotté avec de la graisse animale. Après cette étape, arrive le moment de préparer la pâte. Cette opération nécessite l'intervention de deux personnes puisque la première doit verser dans un seau rempli d'eau la poudre tandis que la seconde brasse de façon continue le mélange avec ses mains. Une fois prête, la pâte est versée et étendue dans le châssis à l'aide d'une truelle. Lorsque le plâtre commence à prendre, on le démonte et on laisse reposer pendant trois heures. Après ce délai, cette base est soulevée et posée contre un mur durant 12 à 13 jours, le temps nécessaire au séchage. À ce stade, l'artiste dispose de ce que l'on appelle l'âme de son œuvre, c'est-à-dire le support destiné à recevoir les couches de stuc.

Après environ une semaine et demie, cette structure désormais sèche est posée sur deux tréteaux en positionnant la partie qui était en contact avec la toile vers le haut. Ce côté est alors raclé, gratté et brossé soigneusement afin de créer plusieurs points d'attache destinés à recevoir une nouvelle couche de pâte. Cette dernière, plus superficielle, est appelée « *camicia* ». Pour la créer, on prépare d'abord une pâte très fluide que l'on étend à l'aide d'une éponge sur l'âme. Ensuite on recouvre ce niveau d'une couche peu épaisse mais un peu plus consistante. Une fois cette surface complètement sèche, l'artiste peut la polir une première fois en la mouillant abondamment et en frottant à l'aide d'une pierre ponce. Finalement, une pâte très liquide est appliquée à l'éponge dans le but de boucher d'éventuels trous. Après séchage complet, le dessin préparatoire est reporté sur la *camicia* grâce à la technique du *spolvero*¹⁰³⁷. À l'aide d'une fine pointe d'ivoire, l'artiste repasse le dessin créant ainsi de très petites incisions sur la surface. Afin d'obtenir le fond noir, la surface destinée à être de cette couleur est légèrement creusée. L'artiste crée ensuite la pâte noire en mélangeant à sec le noir de carbone et la poudre et délaye ensuite cette préparation avec l'eau mélangée à la colle animale. Après avoir mouillé avec de l'eau la « *camicia* », il étend à la main puis à la truelle la pâte noire. Après séchage, on retire le

¹⁰³⁷ Technique utilisée par les artistes pour le report des dessins sur l'enduit encore frais lors de réalisation des fresques.

surplus de noir avec un petit racloir et pour boucher les vides, on applique une fine couche de pâte noire. Une nouvelle fois le surplus est enlevé. Afin de créer une œuvre polychrome, l'artiste incruste selon les zones prédéfinies de la pâte colorée selon les tons désirés. À ce moment, le panneau est redressé et demande 5 à 6 jours afin de sécher. On le lustre plusieurs fois à l'aide de linges et d'huile d'olive, et non de noix comme pour les œuvres polychromes car cette dernière affecte les tonalités blanches.

Suite à cette lecture de la méthode de travail des *scagliosti*, nous nous rendons compte combien était difficile et longue l'élaboration de telles œuvres. Le résultat final permettait d'offrir des motifs très raffinés et précis comme s'ils avaient été dessinés ou plutôt gravés. D'ailleurs, très souvent, les sujets représentés sur les *paliotti* étaient tirés de gravures. Ces mêmes modèles, répandus dans les paroisses grâce aux missels, sont utilisés par les Marca qui les reproduisent en bas-relief. Nous aurons l'occasion d'en reparler plus tard.

Dans le cas des Marca, il semble plus probable qu'à l'aide de stucs, ils aient imité les résultats de cette technique. Les œuvres observées n'ont pas la qualité des autres *paliotti* et ne présentent pas cet aspect proche de la gravure que nous avons évoqué et qui est une particularité de cet art. Ainsi, ils pouvaient travailler beaucoup plus vite puisqu'ils n'étaient pas soumis à toutes ces opérations.

Lors de la campagne photographique en lien avec l'étude des *paliotti*, Roberto Caterino a eu l'occasion d'observer sur certaines œuvres la présence de traits tracés par les Marca afin de délimiter les différentes zones de couleurs¹⁰³⁸. Il est intéressant d'ajouter que dans le rapport de l'analyse des stucs de Recologne, il est précisé que « les niches des sculptures en pied, des retables latéraux, comportent, ainsi, un trait gravé »¹⁰³⁹. Il constitue « [...] un repère à l'exécution du décor, puisqu'il indique les limites des différents types de marbres »¹⁰⁴⁰. C'est aussi le cas, « [...] toujours pour les retables latéraux : du soubassement, de la face antérieure des piédestaux et de l'espace central du stylobate ». Dans le cas du retable principal et de la chaire à prêcher on observe aussi ce phénomène¹⁰⁴¹.

¹⁰³⁸ Communication orale de Roberto Caterino.

¹⁰³⁹ S. Barton, G. Mantoux, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁴¹ *Ibidem*.

Ces observations nous laissent penser donc à l'emploi d'un stuc peint et non d'une pâte colorée puis appliquée sur une surface préparée lors de l'élaboration des devants d'autel. Cette hypothèse est confortée par le rapprochement avec les analyses de Recologne et certains détails des marchés et autres livres de compte¹⁰⁴², comme nous avons déjà eu l'occasion de l'évoquer dans la seconde partie de cette étude, qui ont permis de démontrer que les Marca, au moins dans ces cas précis, avaient recours à cette pratique.

De plus, les résultats obtenus sont, comme nous l'avons déjà vu, beaucoup plus simples et moins recherchés que les œuvres originales. Cela s'explique probablement par le fait que leur formation première n'est pas celle de *scagliosti* et ils ne sont pas en mesure d'atteindre le niveau des maîtres spécialisés dans ce domaine.

II-2 Les autels

Dans une étude intitulée « L'autel : fonctions, formes et éléments », Joël Perrin donnait de l'autel la définition suivante : « Meuble sur lequel est célébré le sacrifice de la messe. Il est composé d'une partie horizontale, la table d'autel, placée sur un support aux formes variées ». Il précisait que « [...] pour pouvoir dire la messe sur un autel, celui-ci doit être consacré suivant des règles liturgiques précises. Ce peut être soit un autel consacré dans son ensemble, soit un autel comportant une pierre d'autel qui seule est consacrée. Un autel qui n'est pas consacré dans son ensemble ou qui ne comporte pas de pierre d'autel est un autel votif. On ne peut y dire la messe qu'en y plaçant un autel portatif »¹⁰⁴³.

La forme des autels a évolué au fil des siècles. Héritage de la tradition médiévale, les autels droits, dont certains présentent des formes très simples se résumant à des coffres

¹⁰⁴² Se référer au passage consacré à la mise en couleur des stucs dans la seconde partie. (Partie II-2.2)

¹⁰⁴³ D'après J. Perrin, « L'autel : fonctions, formes et éléments », in *In situ*, n°1-2001. Article consultable à l'adresse suivante : <http://insitu.revues.org/1049#text>.

Au sujet de l'autel, nous renvoyons vers : A. Chastel, *Histoire du retable italien des origines à 1500*, Paris, 1993. Voir aussi C. Claerr, M. Jacops, J. Perrin, *op. cit.*, pp. 47-70 ; F. Cousinié, *op. cit.*. Cette liste est loin d'être exhaustive et d'autres publications existent. Beaucoup d'entre elles concernent le patrimoine de région particulière. C'est le cas par exemple de la récente thèse de Clara Le Moussu, *Des théâtres d'images dans le bocage virois : autels et retables des XVII^e et XVIII^e siècles de l'ancienne élection de Vire*, dirigée par Marianne Grivel, Université de Rennes II, Lille, 2008.

de maçonneries parallélépipédiques très diffusés à la fin du XVI^e siècle, perdurent jusqu'à la fin du XVII^e siècle comme en Bretagne par exemple.

Nous le savons, le maître-autel était l'élément le plus important au sein de l'édifice du culte depuis les résolutions du concile de Trente. Cette focalisation venait de la riposte de l'Église au protestantisme, de la réaffirmation du dogme de la présence réelle de Jésus-Christ dans l'Eucharistie. Au centre du chœur, est réitéré lors de chaque célébration le sacrifice du Christ dans la Cène. Afin de mettre en valeur l'autel, on abandonne les formes plus anciennes des retables au profit de constructions architecturées s'apparentant à des édifices conçus comme « [...] les frontispices des églises et des grandes maisons [...] »¹⁰⁴⁴ pour reprendre les propos de J.B. Thiers¹⁰⁴⁵. De plus, de nombreuses modifications de l'espace et du décor intérieur interviennent. La nouvelle organisation spatiale devient une des préoccupations des prélats de l'Église romaine, dont le célèbre et très influent Charles Borromée, auteur des *Instrucciones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, illustre bien cette volonté nouvelle de mettre l'accent sur l'autel et le tabernacle qui devait être placé au-dessus.

Généralement, il était demandé aux Marca d'élever des autels modelés également dans le stuc en même temps que les retables. Rappelons d'ailleurs que « [...] c'est sur eux et autour d'eux que ce type de mobilier s'est développé [...] »¹⁰⁴⁶. C'est le cas à Recologne dans le Doubs, à Montigny-lès-Vesoul et à Vars en Haute-Saône, mais aussi à Bézouotte, à Baigneux-les-Juifs ou encore à Izeure en Bourgogne, ainsi que dans la plupart des églises qu'ils ont décorées¹⁰⁴⁷. Bien que ce cas de figure soit extrêmement courant, il n'était pas systématique et parfois les paroissiens préféraient conserver un autel déjà en place, comme à Bletterans où Jean Antoine Marca est chargé de « [...] construire un Rétable au-dessus du Grand Autel [...] »¹⁰⁴⁸, ou alors de faire appel aux services d'un

¹⁰⁴⁴ J.-B. Thiers, *op. cit.*, Paris, 1688, p. 181.

¹⁰⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁴⁶ « Il n'est pas coutume de faire place aux autels dans une étude sur les retables et pourtant c'est un truisme de dire qu'ils leurs préexistent et que c'est sur eux et autour d'eux que ce type de mobilier s'est développé. Par ailleurs, le mou autel peut aussi bien désigner la table seule [...] que l'ensemble autel plus retable, la partie signifiant alors le tout. ». D'après L. Bouyssou, *op. cit.*, p. 73.

¹⁰⁴⁷ Selon les cas de figures, nous avons signalé dans le catalogue si les stucateurs n'avaient produit que le retable ou le retable et l'autel. Par exemple, dans le cas de Bletterans seul le retable est signalé. Dans le cas de Boulton, nous mentionnons le retable majeur ainsi que les autels mineurs et leurs retables puisqu'ils sont en stuc.

¹⁰⁴⁸ J. Milloux, *op. cit.*, p. 72. Ce phénomène n'est pas rare et l'on remarque aussi que les chaires à prêcher étaient conservées lorsque leur état le permettait. Dans d'autres régions, comme l'Auvergne, on observe également la confection de retables destinés à accompagner des autels préexistants souvent taillés dans la pierre. Se référer à L. Bouyssou, *op. cit.*, p. 75.

sculpteur sur bois comme à Boulton où le maître-autel est sculpté par Galezot. Quelques églises ne possèdent plus leur autel majeur d'origine qui a pu être détruit ou remplacé et nous ignorons s'il avait été commandé ou non aux stucateurs¹⁰⁴⁹. À l'inverse, nous n'avons pas rencontré le phénomène contraire, c'est-à-dire faire le choix d'associer à un retable en bois un autel en stuc. Les seuls exemples de l'intervention d'un Marca pour la confection seule d'un autel apparaissent dans le cadre de la commande d'un *antependium*. C'est le cas par exemple à Sostegno où dans l'église Sant'Antonio deux autels dédiés au Sacro Cuore (ill.163) et à la Madonna del Carmine sont accompagnés de retables en stuc dont la facture interdit toute attribution aux Marca. Un phénomène qui se limite donc à l'Italie.

Les autels apparaissent probablement sur les dessins à l'instar des retables¹⁰⁵⁰. Les formes devaient être décidées au préalable et le sculpteur se mettait d'accord avec les commanditaires. Les quelques marchés retrouvés restent évasifs à ce propos, comme à Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur où il est inscrit que Jacques François doit « [...] faire un autel a tombeau [...] »¹⁰⁵¹ dans le chœur et [...] construire deux petits autels [...] »¹⁰⁵² secondaires. À Scey-sur-Saône, n'est mentionné qu'un « autel à la romaine » et à Recologne les informations ne sont guère plus fournies et nous indiquent que [...] la table d'autel sera faite a tombeau au goust moderne [...] »¹⁰⁵³ et que « [...] les tables d'autel seront a tombeau d'un autre goust que le premier [...] »¹⁰⁵⁴. Or, nous remarquons qu'une fois encore le recours à des formes identiques caractérise la production des Italiens.

¹⁰⁴⁹ À Villeveux, l'autel du retable latéral du transept sud a été remplacé, au XIX^e siècle, par un autel droit orné de colonnettes entre lesquelles ont été sculptés des épisodes de la vie du Christ. Dans la proche église de Bletterans, l'autel majeur ressemble à celui de Villeveux et date vraisemblablement du XIX^e siècle. Il a probablement remplacé l'autel plus ancien au-dessus duquel Jean Antoine Marca avait construit un retable en stuc. Dans l'église de Boulton, l'autel des fonts baptismaux a également été remplacé par un autel droit plus récent. À Evillers au XIX^e siècle on remplace également l'autel-retable latéral droit. À Saint-Broing, un vide occupe à présent l'espace autrefois comblé par la présence de l'autel. Les autels, tout comme les retables ou les chaires à prêcher, ont été soumis aux aléas du temps et de l'histoire, ce qui explique la disparition (Chalezeule), la dégradation, l'occultation ou le remplacement de plusieurs d'entre eux. Parfois, un nouvel autel a été simplement adossé à l'autel d'origine pour des raisons d'adaptation du culte. Cette solution a permis dans de nombreuses églises de conserver la construction du XVIII^e. En Italie, certaines œuvres des Marca et d'autres sculpteurs sont également détruites parfois quelques décennies après leur construction généralement au profit d'une œuvre plus moderne. C'est le cas avec le retable de Casapinta de Giovanni-Battista I.

¹⁰⁵⁰ Plusieurs dessins de la main d'architectes comme Jean-Joseph Galezot, Jean-Charles Colombot ou Anatole Amoudru le montrent.

¹⁰⁵¹ A.D.H.S. 2e5087.

¹⁰⁵² A.D.H.S. 2e5087.

¹⁰⁵³ A.D.H.S. 2°2528.

¹⁰⁵⁴ A.D.H.S. 2°2528

L'analyse de la forme des autels dans la production des Marca montre que l'évolution de cet élément indispensable à tous les lieux de culte est la même que celle que nous avons observée et mise en évidence à propos de la forme générale des retables.

On remarque ainsi que les formes employées en Italie au début de la carrière de Jean Antoine sont différentes de celles qu'il exploite une fois en Franche-Comté. Nous avons vu dans le passage consacré aux *antependia* qu'en Italie Jean Antoine produit essentiellement des autels rectangulaires¹⁰⁵⁵ jusque dans le premier tiers du XVIII^e siècle. Nous en avons la preuve avec les *paliotti* de Sostegno réalisés entre 1728 et 1729. Une forme qui, dans l'actuel Piémont, peut encore être employée au cœur du XVIII^e siècle, cohabitant avec d'autres constructions aux lignes sinueuses qui apparaissent dans les premières décennies du XVIII^e siècle¹⁰⁵⁶, comme le prouve la production des *scagliosti*, dont fait état l'ouvrage que nous avons déjà cité à propos des devants d'autel de cette région¹⁰⁵⁷, ou d'autres sculpteurs qui exploitent le marbre ou le bois. En Franche-Comté, nous n'avons rencontré que très peu d'autels rectangulaires, si ce n'est à Boulton dans la chapelle des fonts baptismaux et celle de saint Claude ou encore à Savoyeux, un retable que nous avons eu l'occasion d'évoquer déjà dans le passage consacré aux *antependia* (ill.166, fig. e). La forme la plus courante qu'emploient les Marca est celle de l'autel-tombeau¹⁰⁵⁸ galbé¹⁰⁵⁹ à talon reposant sur une base moulurée, une solution largement exploitée par l'ensemble des intervenants dans la région. Vers la fin du XVIII^e siècle les formes peuvent encore varier comme à Izeure où les retables latéraux sont dotés d'autel en forme de tronc de pyramide (ill.116 et 166, fig.j) comme l'on en rencontre durant ces années et qui montrent déjà une inspiration néo-classique, ce qui n'empêche pas que le maître-autel soit encore galbé (ill.85).

¹⁰⁵⁵ « Autel droit : autel-tombeau de forme parallélépipédique. Cette forme d'autel-tombeau semble être la plus ancienne. » D'après J. Perrin, *op. cit.*.

¹⁰⁵⁶ On pense aux constructions de Cavagliano dans la province de Novare ou encore à celles de Palazzolo Vercellese et de Borgo Vercelli dans la province de Vercelli.

¹⁰⁵⁷ G. Dardanello (a cura di), *op. cit.*, 2012.

¹⁰⁵⁸ « Autel-tombeau, également appelé : « autel plein », « autel-coffre », « autel-sarcophage ». Autel dont la table repose sur un support continu. Ce support peut être plein ou creux. Les côtés du support peuvent être droits, galbés ou obliques (autel droit, autel galbé, autel en tronc de pyramide). L'autel peut présenter des retraits latéraux ou s'appuyer sur un fond d'autel. L'intérieur peut être accessible par des battants postérieurs ou antérieurs donnant accès à un rangement (autel à armoire), parfois à des tiroirs latéraux. » D'après J. Perrin, *op.cit.*.

¹⁰⁵⁹ « Autel galbé, g. n. m. Autel-tombeau d'élévation galbée ou en quart de rond. Cette forme semble apparaître vers 1710. », in *Ibidem*.

Si les premiers retables de Jean Antoine sont connus, l'étude des autels de ces mêmes années a été un peu plus compliquée. En effet, il semble en avoir produit moins et plusieurs ont été détruits. Il ne reste donc que de très rares exemples dont celui dédié au Rosaire à Villevieux (ill.166, fig.a). En revanche, ceux qui ont été construits à partir des années 1720-1730 sont plus connus et ont pu être étudiés. C'est pourquoi nous avons décidé de les évoquer à la suite des retables des trois chantiers de Boulton, de Rigny et de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles, d'autant plus que les formes qui naissent sur ces chantiers se cristallisent comme les retables. Précisons que plutôt que d'énumérer l'ensemble des autels et de mettre en lumière les petites différences d'une église à l'autre, qui généralement touchent la taille ou le décor et plus rarement la typologie, il nous est apparu plus intéressant d'essayer de comprendre l'origine de ces formes et de les situer par rapport à la production locale. Ainsi, nous n'évoquerons que certains autels, ceux que nous retrouvons le plus souvent et les quelques solutions sortant de l'ordinaire, dont le retable majeur de Recologne ou l'« autel à la romaine » de Scey-sur-Saône. Nous tenterons de définir la typologie des autels proposés à partir des observations faites *in situ* et des documents conservés aux archives. Pour cela nous nous appuyerons sur quelques reproductions de ces autels que nous présenterons avec des détails de dessins de Jean-Joseph Galezot ou de Jean-Charles Colombot afin d'alimenter notre propos (ill.166).

L'intérêt de l'autel dédié au Rosaire de Villevieux est que nous voyons apparaître pour la première fois un autel galbé dont le renflement est très prononcé (ill.166, fig. a). C'est un type d'autel qui, à partir des années 1720-1730, en raison de l'influence des modèles et du goût qui circulent dans la province, est adopté par Jean Antoine qui l'emploie presque exclusivement sur les chantiers de Boulton (ill.49 et 75), de Rigny (ill.50, 100 et 122) et de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles (ill. 48 et 99). Ses fils exploitent ensuite, à l'instar des modèles des retables, ces mêmes formes jusque dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, comme le prouve l'autel majeur de l'église de Fontain (ill.57) dans le Doubs et ceux de Chevigney (ill.98) en Haute-Saône et ils multiplient les autels et les crédences galbées. En Italie, nous l'avons vu, avec les quelques exemples de la production de Giovanni Battista I, les autels sont placés devant des soubassements dont les structures sont plus complexes et plus élaborées qu'en Franche-Comté, mais leur forme ne varie que très peu, c'est le cas entre Rigny (ill.100 et 122) et Vallemosso (ill.123) où, plus que l'autel, c'est l'ensemble, à savoir l'autel et le retable, que l'on peut rapprocher. Giovanni Battista I suit certainement l'exemple de son père qui a recours à un autel galbé dans l'une

des chapelles latérales de l'église du sanctuaire d'Ailoche après son expérience en France¹⁰⁶⁰. Si les types de retable diffusés entre les provinces de Biella, de Novara et de Vercelli en plein cœur du XVIII^e siècle ne sont pas les mêmes, ils partagent tous de mêmes formes arrondies et galbées qui ont certainement séduit les commanditaires de Bioglio, de Brusnengo et de Vallemosso qui ont fait appel au frère de Jacques François.

La forme la plus répandue est donc celle de l'autel tombeau galbé avec selon les cas de figures un galbe plus ou moins prononcé et le recours à une forme étirée, écrasée, allongée ou évasée, en fonction de la taille de l'espace d'accueil et des demandes des commanditaires qui visiblement avaient parfois des requêtes particulières, comme nous allons le voir avec l'exemple de Recologne (ill.166, fig. a, c, d, g et h).

Nous pensons qu'il s'agit d'une assimilation de la part des Marca d'une solution étrangère à leur culture. Ils exploitent presque uniquement cette solution et ce comportement est à rapprocher de celui de nombreux sculpteurs et architectes¹⁰⁶¹. En outre, à l'instar de la production des grands retables, l'apparition de ce type d'autel coïncide avec la campagne jurassienne de Jean Antoine.

À Boulton, le retable du maître-autel que Galezot a sculpté dans le bois avec le tabernacle (ill.49) est le même que celui modelé dans le stuc à Villers-Chemin-et-Montlès-Étrelles (ill.48). Outre la forme galbée identique, le décor est le même avec des volutes qui soulignent les angles et le panneau mouluré sur la face de l'autel. Il est difficile de ne pas y voir le partage d'un même modèle et l'emploi de matériaux différents nous permet d'affirmer que celui de Boulton est de Galezot et que le second en stuc se rattache à la production des stucateurs de la Valsesia. Dans la production des Galezot, on retrouve ce type d'autel fréquemment et ce modèle se diffuse dans l'ensemble de la région et pas uniquement, comme le prouvent les nombreux autels que l'on peut observer en Lorraine, en Bretagne ou encore dans le Midi-Pyrénées¹⁰⁶².

¹⁰⁶⁰ Le reste des autels qu'il produit en Italie sont rectangulaires comme à Piane Sesia, à Sostegno ou dans le chœur du sanctuaire d'Ailoche.

¹⁰⁶¹ « Les autels les plus répandus, à partir du XVIII^e siècle sont les tombeaux, dont la base, de dimensions inférieures à celles de la table, lui est réuni par des lignes courbes, convexes et concaves [...]. Le profil des courbes utilisées est divers et va du renflement plus ou moins prononcé dans la partie haute de l'autel, à la doucine dont le cavet peut occuper une grande partie de la hauteur », in L. Bouyssou, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰⁶² « Entre les années 1720 et le milieu du XVIII^e siècle s'opère en France la transition entre les autels galbés d'élévation droite, à cadre, et les autels galbés, mais ce passage ne se fait pas sans hésitation. » « La province encore très attachée au début du XVIII^e siècle aux autels à cadre droit semble passer rapidement de ceux-ci aux autels galbés sur les trois côtés [...] » et « [...] les premiers autels galbés sur les côtés apparaissent vers la fin du 1^{er} quart du XVIII^e siècle. », in C. Claerr, M. Jacops et J. Perrin, *op. cit.*, pp. 53-54.

L'origine est vraisemblablement à aller chercher du côté de Paris comme le rappelaient Christiane Claerr, Marie-France Jacops et Joël Perrin : « Cet abandon de la rigidité s'est fait en plusieurs étapes : d'abord galbé sur les côtés en privilégiant un devant d'autel rectangulaire, le coffre d'autel se cintre en élévation, puis en plan. Mais cette lutte du « classique » et du « baroque », de la droite et de la courbe, s'observe dès la fin du XVII^e siècle dans les églises parisiennes¹⁰⁶³. Il a été démontré que les autels galbés apparaissent dans le milieu parisien et cette solution encore discrète au XVII^e siècle, bien que Le Pautre en propose une dans les *Nouveaux dessins d'autels à la romaine*, s'affirme à l'aube du XVIII^e siècle, on pense à des projets d'Oppenord et de Meissonnier, et se diffuse dans la province vers la fin du premier quart du siècle¹⁰⁶⁴.

L'étude déjà citée consacrée aux autels prouve que la forme la plus employée en province est celle de l'autel galbé à talon. En outre, même « [...] si d'autres profils [...] ont servi à moulurer les autels », comme « le galbe en doucine » ou le « galbe en cavet » ils n'ont été utilisés que plus rarement et la production des Marca ne fait pas exception à la règle puisque nous n'en avons rencontré que quelques rares exemples entre l'Italie et les différentes régions françaises. Par exemple, deux autels localisés dans les chapelles latérales de Fontain et datés de 1766 montrent un galbe en doucine légèrement prononcé (ill.166, fig.i). À Mouthe, l'autel majeur présente une forme trapézoïdale adoucie par la courbe légère qui relie le corps de l'autel et la table (ill.166, fig.f). Nous remarquons que les architectes concurrents semblent avoir fait preuve d'un peu plus d'originalité, et même s'ils exploitent comme nous venons de le signaler des solutions proches de celles des Marca, ils adoptent dans certains projets des idées différentes et ils ne sont probablement pas étrangers aux quelques variations de la production des Italiens. C'est le cas par exemple de Jean-Joseph Galezot qui dessine en 1745 le maître-autel de l'église Cugney en Haute-Saône et exploite le galbe en doucine droite¹⁰⁶⁵ (ill.166, fig. c). Nous l'avons reproduit à la suite des schémas des autels des Marca. Jean-Charles Colombot, dont nous avons montré un détail du mobilier qu'il a projeté pour l'église de Loeuilley (ill.166, fig. h), exploite lui aussi d'autres formules, comme le montre l'autel majeur de l'église de Courcuire, en Haute-Saône, qui évoque d'avantage un trapèze aux lignes arrondies (ill.166, fig. k).

¹⁰⁶³ C. Claerr, M. Jacops et J. Perrin, *op. cit.*, p.53.

¹⁰⁶⁴ *Id.*, p. 54.

¹⁰⁶⁵ *Id.*, p.55.

Signalons également que certains des derniers retables latéraux que produisent les Marca adoptent des formes qui diffèrent de celles que nous rencontrons jusqu'à présent et qui correspondent aux modèles qui se diffusent au-delà de la seconde moitié du XVIII^e siècle. C'est le cas par exemple à Izeure en Côte-d'Or où le stucateur, que nous pensons être un des Marca, adopte une forme trapézoïdale (ill.166, fig. j). Charles Marca à qui l'on doit le mobilier en stuc de l'église de Pin (ill.58 et 94) réalisé dans les dernières décennies du XVIII^e siècle adopte le même type d'autel-tombeau évasé. Ils suivent une tendance générale puisque de plus en plus d'autel sont construits selon ce schéma entre la fin du XVII^e siècle et le début du XIX^e siècle. En Franche-Comté, un concurrent des Piémontais, l'architecte Anatoile Amoudru affectionnait particulièrement ce type de retable et l'utilisait systématiquement entre 1770 et 1790¹⁰⁶⁶ (ill.166, figure l). Cependant, il faut attendre le XIX^e siècle pour que « ces « autels-trapèzes » deviennent très communs [...] »¹⁰⁶⁷ et l'on remarque que la forme dominante reste celle de l'autel galbé, même dans les ensembles qui laissent transparaître des signes d'une influence du style Louis XVI comme ceux de Fontain (ill.57), d'Izeure (ill.85 et 116), de Nantilly (ill.68) et de Chevigney (ill.98), localisés respectivement dans le Doubs, en Côte-d'Or et les deux derniers en Haute-Saône. Une fois encore, nous remarquons que les œuvres produites entre 1725 et 1775 environ ne sont guère soumises à des évolutions temporelles et qu'un autel que l'on rencontre à la fin du premier quart du XVIII^e pouvait tout à fait être encore employé 50 ans plus tard.

Seuls quelques exemples montrent que les stucateurs ont parfois eu recours à des modèles vraiment différents. Le plus original de tous qui, à l'instar du retable de Tromarey (ill.63 et 64) apparaît comme un *unicum*, est l'autel majeur de l'église de Recologne modelé en 1747 par Jacques François Marca (ill.55 et 56). Nous le signalons pour différentes raisons. Premièrement, bien qu'il soit légèrement galbé dans sa partie supérieure, et que ses arêtes soient flanquées de volutes, nous constatons qu'il possède des lignes très droites et il ressemble davantage à un autel-tombeau oblique ou évasé et se rapproche de ceux que l'on rencontre dans la production de Colombot et que nous avons déjà signalés. Il contraste ainsi fortement avec les deux autels latéraux qui, eux, se rattachent aux autres exemples rencontrés dans l'ensemble de la production. À ce propos,

¹⁰⁶⁶ *Id.*, p.56.

¹⁰⁶⁷ *Ibidem*.

nous pouvons évoquer les termes du marché de Recologne qui concernent la forme des autels. Pour l'autel principal, il est dit que « [...] la table d'autel sera faite a tombeau au goust moderne [...] »¹⁰⁶⁸ et « [...] les tables d'autel seront a tombeau d'un autre goust que le premier [...] »¹⁰⁶⁹. Ces directives expliquent donc la différence que l'on remarque entre les autels et qui n'est généralement pas si prononcée dans les autres édifices, même lorsqu'une variation entre l'autel majeur et les autels secondaires a été repérée.

C'est le cas à Recologne par exemple. Outre sa forme qui se détache des modèles habituels et qui s'explique certainement par le contrôle qu'exerce Colombot sur le dessin que doit présenter l'artiste, cet autel apparaît comme un vrai tombeau puisqu'à l'intérieur du coffre en stuc a été placée une crédence ainsi qu'une statue du Christ allongé sur un linceul, la tête reposant sur un rocher, les mains croisées au niveau du bas-ventre. Une position qui renvoie à l'iconographie du Christ au tombeau¹⁰⁷⁰ avec l'autel ici figurant le sépulcre. Nous ignorons encore ce qui a motivé ce choix, mais ce sont probablement les mêmes raisons qui ont mené à l'emploi d'un schéma différent pour le retable et l'autel. Cette idée originale vient enrichir et compléter le programme iconographique de l'église qui se développe autour de la vie du Christ. Plusieurs épisodes sont abordés à travers les bas-reliefs, - le Baptême du Christ, la Transfiguration, la Cène -, ou le tableau central placé juste au-dessus de l'autel-tombeau et qui est une copie de la Résurrection peinte par Van Loo pour la cathédrale de Besançon. Un axe est ainsi créé de l'autel où gît le corps du Christ au couronnement où Dieu le père apparaît les bras ouverts prêt à accueillir son fils, en passant par le centre du retable et sa Résurrection.

Nous ignorons si la statue était toujours visible ou si par un système de planche amovible le devant de l'autel était ouvert ou fermé selon les célébrations. Un tel système serait à rapprocher de certains devants d'autels mobiles¹⁰⁷¹.

Nous ne connaissons pas d'exemples similaires dans la production des Marca, ni dans la production générale en Franche-Comté. L'autel est en stuc ainsi que la statue du Sauveur dont le traitement renvoie directement à l'art de Jacques François. Malheureusement, le marché ne nous apprend rien à propos de ce choix théâtral et nous

¹⁰⁶⁸ A.D.H.S. 2°2528

¹⁰⁶⁹ A.D.H.S. 2°2528

¹⁰⁷⁰ On pense par exemple au très beau Christ gisant probablement exécuté vers 1420 par Claus de Werve pour un sépulcre qui se situait dans une chapelle détruite en 1747 du flanc sud de la cathédrale de Langres. Se référer à P. Quarré, « Le Christ de la Mise au tombeau de Langres », in *Revue de l'Art*, n° 13, 1971, pp. 68-71.

¹⁰⁷¹ C. Claerr, M.-F. Jacops et J. Perrin, *op.cit.*, pp. 50-53.

ignorons quel modèle a pu influencer les commanditaires composés à la fois des paroissiens et du marquis de Camus, seigneur des lieux.

Nous nous demandons donc où Jacques François, les commanditaires ou encore l'architecte ont pu observer un tel modèle. Ce type de décor n'est pas connu en Franche-Comté, mais des exemples existent en Italie, en Lombardie. Nous avons déjà amplement souligné les liens qui existent entre cette région et celle des Marca. À Milan, plusieurs églises possèdent un autel qui accueille une statue ou un groupe sculpté. Une de ces solutions nous mène vers le sculpteur Giuseppe Rusnati, qui appartient au cercle de D. Bussola que nous avons déjà évoqué. Cet artiste lombard sculpte entre 1686 et 1689 un Christ mort accompagné de deux anges que l'on place sous l'autel de l'oratoire de l'église Sant'Antonio Abate à Milan¹⁰⁷². Un autre exemple est conservé dans une des chapelles de l'église San Fedele, toujours à Milan.

Un exemple plus ancien et peut-être plus célèbre est la statue de sainte Cécile sculptée en 1599 par Stefano Maderno et placée sous l'autel de l'église éponyme à Rome.

Il se peut aussi qu'une des chapelles du Sacro Monte de Varallo ait eu une influence sur ce projet. Une statue en bois datée du XV^e siècle représentant le Christ mort avait au XVIII^e siècle été placée non pas en dessous mais au-dessus de l'autel et intégré au XVIII^e siècle dans un grand décor associant sculpture et peinture illusionniste (*quadratura*). Une telle mise en scène a-t-elle pu avoir un impact visuel sur Jacques François¹⁰⁷³ ?

Le manque d'informations à propos de l'autel de Recologne (ill. 55 et 56), malheureusement une fois encore les dessins ne figurent pas aux archives, ne nous permet pas d'apporter plus d'éléments de réponse. Il est tout de même étrange que rien ne soit mentionné dans le marché. La plupart des instructions figuraient-elles sur le dessin ? A-t-on donné des consignes orales au stucateur ? Existe-t-il un autre marché ?

Nous pouvons simplement affirmer qu'il s'agit d'une solution unique qui s'inscrit dans un vaste programme iconographique audacieux peut-être voulu par Jean-Maurice de Camus.

¹⁰⁷² Se référer à la base en ligne : www.lombardiabeniculturali.it.

¹⁰⁷³ Une illustration de la réédition de 1809 de la *Guida per ben visitare la nuova Gerusalemme del Sacro Monte di Varallo* publiée en 1790 montre la chapelle à la fin du XVIII^e siècle. Aujourd'hui encore elle se présente selon une organisation très proche. *Guida per ben visitare la nuova Gerusalemme del Sacro Monte di Varallo*, pubblicata a spese di Antonio Maria Uzzino negoziante varallese, varallo, 1809, p. 103.

Parmi les autels que Jacques François doit produire, outre celui de Recologne qui, malgré son originalité se présente toujours comme un autel tombeau adossé, nous devons mentionner celui de l'église de Scey-sur-Saône, la commune où il avait décidé de s'installer.

Nous possédons le marché passé à l'occasion avec le sculpteur italien. Le 11 octobre 1750, pour la somme de 200 livres, « François Marca maître sculpteur en gy et en tuffe promet et s'oblige [...] de travailler incessamment [...] a élever dans le sanctuaire de lesglise dud[it] Scey un autel à la romaine accompagnés de crédances le tout en platre et tuffe mis en Belle couleur de marbre [...] conformément au plan figuré qui a esté choisy signé et paraphé[...] »¹⁰⁷⁴.

Ce contrat présente pour nous de multiples intérêts. Au-delà de l'information de première main qu'il apporte sur la production des Marca, il nous renseigne au sujet d'une œuvre qui malheureusement a aujourd'hui disparu. En effet, le chœur de l'église de Scey-sur-Saône est maintenant occupé par un autel isolé sculpté à l'extrême fin du XVIII^e siècle et qui remplace donc l'œuvre de Jacques François. Il ne reste dans cette église que les chapiteaux en stuc de la nef, l'autel-retable de la chapelle Saint-Claude, à droite du chœur, les deux crédences et le décor stucqué du chœur qui n'est pas sans évoquer celui de l'église de Rupt-sur-Saône, localisé à cinq kilomètres. On retrouve un sanctuaire avec un autel à la romaine et une série de toiles intégrées dans un espace rythmé par des pilastres. Il est probable qu'un tel type de décor ait été inspiré par celui du contre-chœur de la cathédrale de Besançon.

Au-delà du souvenir d'un retable disparu, c'est un des termes employés lors de la rédaction du marché qui rend pour nous ce document très intéressant. En effet, il est indiqué que le stucateur doit réaliser « [...] un autel à la romaine [...] »¹⁰⁷⁵, une formule sur laquelle nous allons revenir.

Furetière nous renseigne à propos de cette appellation qui, selon lui, désigne « un maître-autel, où on peut adorer de tous les costés »¹⁰⁷⁶. Nous sommes donc face à une solution différente et même opposée de celle de l'autel adossé¹⁰⁷⁷.

¹⁰⁷⁴ A.D.H.S. G 179.

¹⁰⁷⁵ A.D.H.S. G 179.

¹⁰⁷⁶ A. Furetière, *op.cit.*, 1690, art. chœur.

¹⁰⁷⁷ Pour A.-C. Quatremère de Quincy, « l'autel adossé est celui qui est appuyé contre un mur, comme sont ordinairement ceux des chapelles » A.-C. Quatremère de Quincy, *op. cit.*, t. 1, p. 173.

Si au XVII^e siècle ce type de solution dans le Royaume ne fait pas l'unanimité¹⁰⁷⁸, il a été observé un regain d'intérêts à partir du début du XVIII^e siècle qui est toujours plus grandissant au fur et à mesure que l'on avance dans le siècle, en lien avec les « [...] idées théologiques, allant dans le sens d'un retour aux sources premières du christianisme [...] »¹⁰⁷⁹ et le retour vers un goût caractérisé par la simplicité¹⁰⁸⁰. Cependant, cette solution ne supplante pas l'association du retable architecturé et de l'autel que l'on retrouve jusqu'au XIX^e siècle.

On remarque que, dans la production des Marca, cet exemple est le seul et toute leur production est composée de la formule du retable, généralement architecturé, contre lequel est adossé l'autel. Dans la région quelques autres exemples existent. En 1756, le curé de Baume-les-Dames propose à ses paroissiens « [...] un plan d'autel à la romaine qu'il conviendrait de placer dans l'église »¹⁰⁸¹. Le devis de l'architecte Amoudru pour le retable de Bersaillin en 1779 indique également le retour à une telle solution puisqu'il est indiqué que « comme le maître-autel sera isolé et à la romaine [il] sera fait un contreretable en belle et riche menuiserie de chêne contre les trois pans coupés en rond point du sanctuaire qui seront revêtus jusqu'à la hauteur du dessus des chapiteaux ainsi que les quatre pilastres qui séparent les trois pans coupés [...] »¹⁰⁸². Le goût nouveau est de plus en plus présent à partir de la fin des années 1760. Simplicité et clarté sont les maîtres mots pour la réorganisation des églises. L'embellissement des édifices change et se fait aux dépens des éléments architecturaux rencontrés jusqu'alors. La décoration est moins abondante, les colonnes sont remplacées par des pilastres, les formes courbes par des formes droites.

À l'instar des retables, nous avons vu que la forme des autels, à partir de quelques solutions, variait et était adaptée selon les lieux et que dans quelques rares cas un type particulier était employé.

On remarque que la décoration de ces derniers, régie par des principes qui s'appliquent à toute la production, est toujours très légère et peu envahissante et ne se limite souvent qu'à un panneau mouluré dont les formes évoquent la légèreté et la douceur du style Louis XV.

¹⁰⁷⁸ Voir C. Claerr, M. Jacops, J. Perrin, *op. cit.*, pp. 47-49.

¹⁰⁷⁹ *Id.*, p. 49.

¹⁰⁸⁰ *Ibidem.*

¹⁰⁸¹ A.D.D. GG 18.

¹⁰⁸² A.D.J. C 1081.

Les motifs ornant les autels étaient très souvent les mêmes. Dans sa forme la plus simple, la décoration du devant d'autel se limitait à un décor mouluré occupant le centre ou la largeur de la construction. C'est le cas pour la plupart des autels majeurs et mineurs. On retrouve cette solution au maître-autel d'Avosnes (ill.92), de Bézouotte (ill.77), de Recologne-lès-Rioz (ill.108). Aux autels mineurs de Bourguignon-lès-Conflans, de Chevigny, de Cohons (ill.72), de Fretigney-et-Velloreille, d'Evillers, de Tincey, seule la forme du panneau varie parfois et peut être très élégante comme celle de l'autel majeur de Tincey.

Parfois, cette même zone pouvait être découpée et rythmée par les trois figures géométriques, généralement deux trapèzes sur les côtés et un médaillon circulaire au centre comme à Rigny. Selon le développement dans l'espace de l'autel, ses côtés pouvaient être également traités de cette façon, c'est le cas à Valle Mosso, par exemple.

On remarque aussi que l'autel peut alors être flanqué de volutes, comme à Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles, voire de têtes ailées comme à Fretigney-et-Velloreille (ill.53), ou encore d'éléments végétaux, – palmes, feuillages – et de coquilles placés sur les arêtes et épousant la forme de la construction. Ces décors couvrent parfois toute l'élévation de l'autel, parfois les trois-quarts depuis le haut, ou simplement la partie supérieure, c'est-à-dire la zone située juste sous la table d'autel. Un type de décor que l'on retrouve également à Lavoncourt, dont l'auteur anonyme est à rapprocher des sculpteurs sur bois comtois, ou à Boulton. Ces solutions, et surtout la deuxième avec les têtes ailées, renvoient à des projets de Vassé, d'Oppendord¹⁰⁸³ ou de Robert de Cotte¹⁰⁸⁴.

Parfois, il a pu être également demandé aux stucateurs de placer un médaillon ou un cartouche central pouvant accueillir un bas-relief, tel que le pasteur portant un agneau sur ses épaules (Vars), un agneau allongé sur une croix (Savoieux).

Nous avons consacré quelques lignes aux autels afin de souligner une des facettes de la production des Marca. Le constat que nous pouvons en tirer est que les Piémontais se comportent toujours de la même façon, et que ce soit pour les autels ou pour les retables ou encore les chaires à prêcher et les décors stuqués ils travaillent à partir de quelques

¹⁰⁸³ C. Claerr, M. Jacops, J. Perrin, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁸⁴ Dessin de Robert de Cotte daté de 1703 et conservé à la Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, sous le titre [*Paris, cathédrale Notre-Dame : élévation du maître-autel de ladite église, tel qu'il est présentement, esquisse pour le projet définitif et variantes*]. Le projet de Robert de Cotte en 1703 prévoit aussi un autel à devant rectangulaire encadré de faux-pilastres à glyphes et sur les deux côtés des consoles galbées feuillagées.

modèles prédéfinis qu'ils peuvent ensuite adapter. Certains exemples montrent qu'ils étaient capables d'honorer des demandes inhabituelles et de proposer des solutions différentes, comme à Mouthe (ill.166, fig.f), à Fontain (ill.166, fig.i) ou à Izeure (ill.166, fig.j) ou plus encore à Scey-sur-Saône, voire originales comme dans le cas de Recologne (ill.55 et 56).

Les autels entraient dans leur conception totalisante de l'autel-retable et étaient construits selon les mêmes principes que les architectures qui les accompagnaient. Le décor très léger et peu envahissant ou encore la polychromie de ces constructions partagent des caractéristiques que nous avons relevées sur les retables. Il s'agit de points que nous approfondirons un peu plus tard après avoir présenté leur production.

Les autels prouvent aussi que cette dynastie a été réceptive aux formules qui circulaient dans la région et que l'influence des architectes qu'elle côtoyait n'est pas négligeable. Nous avons vu que la collaboration avec Galezot entraîne le partage d'un langage pouvant être très proche et des similitudes existent également avec d'autres architectes ou sculpteurs locaux.

Finalement, ils ont montré encore une fois qu'ils pouvaient assimiler des modèles nouveaux et tout à fait les réinterpréter avec des formes qui étaient propre à leur art et leur culture. Le stuc très malléable leur a offert la possibilité de jouer avec les renflements des galbes et de créer des œuvres très élégantes aux profils arrondis très doux dont l'effet plastique concourt à la théâtralité de ces grandes élévations architecturées.

I-3 Le stuc « un instrument de construction de l'espace »¹⁰⁸⁵

« La fenestre sera ornée d'un cadre tout autour et à chaque costé garnie d'une console et de feuillage et audessus garnie d'une grande teste d'ange, et une petite cartouche qui servira de clef à la fenestre, et toute L'embrassure de la fenestre mise en façon de marbre co[mm]e celle d'autel de l'autre costé a maindroite contre la muraille garnie larcoublant du costé du sanctuaire d'un cadre, et dans le milieu simetriser la fenestre qui est de l'autre costé et le bas de la fenestre jusqu'à terre, et la porte de la sacristie sera fait et construit une façon de boisure le tout en façon de marbre [...]. »¹⁰⁸⁶

(A.D.H.S. 2^e 5087, marché pour les retables de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur)

¹⁰⁸⁵ S. Langè, G. Pacciarotti, *op. cit.*, p.185.

¹⁰⁸⁶ A.D.H.S.2^e 5087.

Nous avons jusqu'à présent évoqué le mobilier produit par l'ensemble des membres de la famille Marca. Nous l'avons dit, ils multiplient les retables, les autels et les chaires à prêcher. Cependant, nous ne devons pas perdre de vue le fait que les Italiens exploitent également le stuc afin de proposer aux commanditaires des décors qui couvrent les parois, les piliers, les pendentifs ou les voûtes et encadrent les fenêtres. Ainsi, ils s'avèrent être en mesure de prendre en charge presque l'intégralité des demandes des paroissiens allant jusqu'à substituer aux traditionnelles boiseries du chœur en bois, des boiseries feintes en stuc comme l'indique la mention « [...] sera fait et construit une façon de boisure le tout en façon de marbre », dans le marché de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur. La substitution des boiseries par des stucs peints est également visible à Evillers ou encore à Savoyeux (ill.167), par exemple.

Les décors proposés peuvent être divisés en deux catégories, mais partageant cette même fonction d'embellissement et de redéfinition de l'espace intérieur, comme nous le verrons.

Il est intéressant de noter que le premier groupe est constitué d'éléments récurrents chez les Marca. Nous retrouvons les volutes doublées de feuilles d'acanthé, formes décoratives géométriques aux contours variés, les chérubins ou encore les pots à feu et les coquilles, autant d'éléments que nous avons évoqués dans la description des retables et que les Marca exploitent d'une génération à l'autre. Ces éléments correspondent au vocabulaire que Jean Antoine Marca adopte au XVII^e siècle, comme le montrent ses premières œuvres. Les chapelles *San Felice* de Bioglio (ill.168 et 169) et de l'*Addolorata* à Postua en constitue un très bon exemple (ill.170 à 175) Ces motifs que l'on rencontre depuis la fin du XVI^e siècle et que l'on emploie au XVII^e siècle sont partagés par de nombreux ateliers de stucateurs. Les Marca les conservent jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, malgré le renouvellement stylistique rocaille ou rococo. Nombre de ces éléments sont employés par des maîtres lombards qui officient en Italie¹⁰⁸⁷, dont les Aliprandi actifs au palais Leoni à Vicence autour de 1690¹⁰⁸⁸, ou en Allemagne, comme les Carona. Ces motifs étaient largement répandus et chaque atelier se les appropriait et les interprétait différemment et avec plus ou moins de virtuosité. Certains étaient appréciés et d'autres, à l'inverse, délaissés comme les festons dans l'œuvre des Marca.

¹⁰⁸⁷ A. Spiriti, « Stuccatori dei laghi a Firenze. Scelte strategiche e casi individuali », in G. Mollisi (a cura di), *Svizzeri a Firenze : nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia*, Lugano, 2010, pp. 84-99.

¹⁰⁸⁸ Les stucs sont attribués à Girolamo Aliprandi d'après A. Zamperini, *op. cit.*, p. 233.

Il semblerait aussi que quelques motifs développés par Jean Bérain¹⁰⁸⁹ durant le règne de Louis XIV aient eu une influence dans certains décors des Marca. Cette assimilation n'apparaît pas de façon très prononcée mais doit être mentionnée. On soulignera le fait que cette manifestation est effective essentiellement dans les décors annexes aux retables, c'est-à-dire sur les parois, les piliers ou encore les pendentifs et les voûtes. Nous évoquerons plus tard cette retenue dans l'ornementation des retables qui explique peut-être pourquoi de nombreux éléments sont réservés aux parois des édifices, aux pendentifs ou aux arêtes des voûtes. Premièrement, signalons que les arabesques « à la Bérain »¹⁰⁹⁰ apparaissent comme les rares éléments employés par les Marca et nous n'en n'avons retrouvé que dans l'église de Mont-les-Étrelles, décorée en 1727. Dans cet édifice, les Marca ont réalisé un autel majeur et son retable, deux retables latéraux ainsi que la décoration de l'intérieur de l'édifice. On y trouve d'élégantes suspensions, des jeux de bandes, des motifs floraux et des palmettes le long des pilastres corniers du chœur et ainsi que sur la coupole et l'abside du chœur alors que chaque pendentif accueille un médaillon auquel sont suspendus des trophées d'objets liturgiques. Tous ces éléments sculptés proviennent des planches du Lorrain où s'en inspirent fortement¹⁰⁹¹. Dans quelques autres édifices, des éléments qui semblent trouver leur inspiration dans les lambrequins de Bérain font leur apparition. Ils ornent les culs-de-lampe des niches des retables de Rosey, de Saint-Broing et de Tincey, tous réalisés par Jacques François Marca¹⁰⁹².

Notons qu'outre la faible quantité d'exemples nous remarquons que les motifs utilisés ne sont pas nombreux et ne se limitent qu'à ceux que nous avons cités : le

¹⁰⁸⁹ Le Lorrain Jean Bérain (1640-1711) originaire d'une famille de maîtres-arquebusiers s'installa très tôt à Paris. La protection que lui accorda Charles Lebrun, lui a permis d'intégrer la Cour. En 1674, il devint Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi. Il est à l'origine d'un « style original, fait d'équilibre entre les modes venues d'Italie et le goût français, contribuant ainsi à la naissance du style Rocaille ». Au sujet de Bérain voir : J. de la Gorce (préface de Jacques Thuillier), *Bérain : dessinateur du Roi soleil*, Paris, 1986.

¹⁰⁹⁰ « Outre un système de composition reposant sur des combinaisons de supports rigides et de souples ondulations végétales, il emprunta des motifs, dont plusieurs avaient déjà été traités au XVI^e siècle par les représentants de l'École de Fontainebleau : des élégantes cariatides portant sur leur tête des corbeilles de fleurs, des masques de femmes coiffées de palmettes, des cassolettes, de gracieux dais circulaires garnis parfois de draperies. À côté de ce vocabulaire, Bérain reprit les nobles sujets fournis par l'Antiquité avec la représentation des dieux et des héros [...]. Il aimait également peupler ses compositions de faunes et de sylvains [...]. Il multiplia notamment les singes [...] [les] animaux domestiques [...], ceux que l'on côtoie dans la nature [...] éléments végétaux ». *Id.*, pp. 30 et 34.

¹⁰⁹¹ Se référer aux planches reproduites dans l'ouvrage de Jérôme de la Gorce où voir les nombreuses estampes et les dessins conservés dans les différentes collections du monde.

Voir également la base www.Ornamentalprints.

¹⁰⁹² Le retable de Rosey est documenté ainsi l'attribution à Jacques François est sûre. Quant aux deux autres il s'agit d'attributions données par l'auteur qui s'est basé sur une confrontation stylistique.

lambrequin et les entrelacs. Il n'est jamais question d'élégantes cariatides, de masques de femmes, de dieux et des héros, ni même de faunes et de sylvains ou d'animaux¹⁰⁹³.

En outre, les éléments sont plus simples et n'atteignent jamais la complexité des lignes de Bérain. Ainsi, nous ne rencontrons jamais dans l'œuvre des Marca de fonds losangés à fleurettes, de visages féminins ou espagnolettes, ni de personnages ou d'animaux. Nous pouvons tout à fait imaginer que cette influence provient à la fois de la volonté des commanditaires et de l'influence des architectes et des artistes locaux. Un syncrétisme se forme entre les nombreux éléments italiens, nous avons parlé du « catalogue » de Postua, et quelques détails français.

Les Marca possédaient-ils des estampes ? Étaient-elles proposées par les commanditaires ? L'idée d'une production locale apparaît dans la mesure où en Italie, nous n'avons pas rencontré ces motifs.

D'après les éléments encore en place dans certains édifices, les Italiens proposaient des bas-reliefs prenant place dans des médaillons au centre d'un cartouche surmonté de palmettes. Le schéma est le même dans les églises d'Evillers (ill.176), de Tincey (ill.177), et de Saint-Broing. Un saint y figurait. À Tincey, les saints Grégoire, Jérôme, Augustin et Ambroise sont été représentés, tout comme à Evillers. À Saint-Broing, nous trouvons saint Sébastien, saint François-Xavier, saint Roch et saint Antide. Ce type de médaillons pouvait également orner les pendentifs des coupoles. Nous en avons un exemple à Fretigney-et-Velloreille (ill.178) et à Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles. Dans les deux cas, le choix iconographique s'est dirigé vers les quatre Évangélistes. Nous ignorons si la pratique était systématique, dans ce cas-là peu d'exemples sont arrivés jusqu'à nous, ou occasionnelle et finalement limitée à ces quelques cas.

Dans un devis de 1787, Anatoile Amoudru évoque les décors de l'église de Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles. Il écrit que

[...] les anciens ouvrages en gyp seront aussi reblanchis, les ouvrages en stuc seront décaissés et nettoyés le plus proprement que faire se pourra [...] il est entendu que ceux des anciens ouvrages et ornemens qui sont entièrement dégradés et hors d'état d'être

¹⁰⁹³ J. de la Gorce *op. cit.*, pp. 30 et 34.

réparés tels que les médaillons et les bas relief en gap qui étoient au dessus des seuils des vitraux ne seront pas refaits [...] ¹⁰⁹⁴.

Cet état des lieux a le mérite de mentionner des décors aujourd'hui perdus, mais que l'on peut rapprocher de ceux que nous venons de citer.

En plus des décors, nous constatons que la structure interne de l'édifice pouvait être soulignée et valorisée ou alors simulée grâce au stuc. Nombreuses sont les églises en Italie et en France qui témoignent de cette pratique. Malheureusement, tous les édifices n'ont pas conservé la même proportion de décor ¹⁰⁹⁵, cependant l'ensemble des éléments permet de remarquer que les Marca employaient toujours les mêmes solutions. Ainsi à Bettole Sesia, Giacomo et son fils, multiplient les chapiteaux et les entablements (ill.179). C'est le cas à Bonnay (ill.180) dans le Doubs, à Recologne (ill.181) ou encore à Rigny et à Montigny-lès-Vesoul (ill.182).

Ils soulignent les arêtes des voûtes et les ornement de caissons à rosaces ou à motifs géométriques, comme en témoignent encore de nombreuses églises.

Rappelons que cette pratique semble avoir été introduite dans la région à l'aube du XVIII^e par Vincent Duchesne. Les Marca étaient déjà habitués à de tels décors dans les Alpes et le Nord de l'Italie. Nous pouvons les rapprocher d'autres exemples dont ceux de Savoie et de Haute-Savoie. Nous pensons à l'église paroissiale Saint-Jean-Baptiste de Saint-Jean-d'Arves en Maurienne, « [...] les arêtes de la voûte du collatéral nord sont renforcées de nervures stucquées [...] et agrémentées de clefs pendantes en stuc » ¹⁰⁹⁶ alors que l'église « [...] Saint-Hippolyte de Thonon offre l'exemple [...] d'une voûte abondamment stucquée dans le genre italien [...] par les stucateurs J.E. Silva et Bernard Pandolph. » ¹⁰⁹⁷. Dans la province de Novara, le sanctuaire constitue un très bel exemple. Bien que les motifs soient différents selon les ateliers, ils participent d'une même volonté

¹⁰⁹⁴ En 1975 commence la restauration de l'ensemble de l'église et en 1981 la restauration de la polychromie de l'autel retable est terminée. Les travaux de restauration ont été assurés par l'entreprise Mainfonte d'après la Base Palissy.

¹⁰⁹⁵ Il semblerait que les décors aient été plus affectés par les destructions en raison de leur fragilité et de leur mauvais état de conservation. Nous avons vu dans notre seconde partie qu'ils sont constitués de deux couches fines. Ici, le mauvais état du matériau, peut-être à cause de l'humidité, explique pourquoi ils ne sont pas restaurés. Or nous pensons, et quelques exemples le prouvent, que beaucoup de ces décors ont été détruits entre le XIX^e siècle et la première moitié du XX^e siècle. Citons par exemple le cas de Neublans (ill.73) où autrefois les niches qui flanquaient le retable étaient soulignées par une architecture en stuc, comme en témoignent de vieilles cartes postales alors qu'à Boult des restes de décors en stuc laissent penser à des destructions également.

¹⁰⁹⁶ R. Oursel, *op. cit.*, p. 234.

¹⁰⁹⁷ *Ibidem*

de redéfinition de l'espace intérieur. C'est le point que nous allons aborder maintenant. Toutes proportions gardées, il est difficile de ne pas rapprocher le parti pris décoratif des églises allemandes ou autrichiennes de celui des édifices dont la décoration a été confiée aux Marca. Par ailleurs, nous pouvons peut-être rapprocher également « le choix des stucateurs de concentrer leurs créations les plus élaborées dans le secteur du presbyterium, dans la coupole située au croisement des bras du transept »¹⁰⁹⁸. Les stucs qui envahissent tout l'édifice – les parois, la voûte, la coupole, intrados des arcs –, soulignent l'architecture – pilastres, chapiteaux, corniches –, redéfinissent l'espace et encadrent des fresques – renvoient, tant dans la forme et en partie dans l'ornementation, à des solutions du début du XVII^e siècle, comme l'église Sant'Antonio Abate de Milan (ill.)¹⁰⁹⁹, décorée autour des années 1630 ou la chapelle Nazari dans l'église San Gaudenzio de Novara¹¹⁰⁰, mais sans cette profusion ornementale, ni même certains éléments décoratifs hérités de la Renaissance.

L'ensemble des éléments évoqués concourt à la transformation de l'espace intérieur et à sa redéfinition grâce aux stucs. Selon Raymond Oursel, une des compétences du stucateur consistait à : « [...] mouler, sur l'armature préparée des pilastres ou de la paroi, des entablements dont la frise n'est que très exceptionnellement rehaussée de motifs en saillie, à façonner, pour les souligner et supporter de place en place, des chapiteaux feuillus [...] à aiguiser à la truelle les fines arêtes des voûtes, à composer enfin, soit aux clefs de voûtes, soit [...] sur la verticale des parois, les médaillons ronds, quadrilobés, rectangulaires [...] »¹¹⁰¹.

D'après Santino Langè, une des caractéristiques de ce qu'il qualifie de « baroque alpin » est le rapport très particulier entre l'espace intérieur, le mobilier sacré et la décoration plastique. Il explique que « l'objectif des commanditaires et des artistes post-tridentins dans l'aire alpine est celui d'atteindre une représentation synthétique et non analytique de l'espace intérieur ecclésial, au sein duquel le point focal, représenté par l'autel, est atteint de façon intuitive et non mathématique »¹¹⁰². Il démontre que « l'utilisation de la décoration en stuc devient un instrument de construction de l'espace »¹¹⁰³. Sa démonstration intéressante souligne l'invasion de l'espace grâce aux

¹⁰⁹⁸ A. Zamperini, *op. cit.*, p. 264.

¹⁰⁹⁹ S. Coppa, « Sant'Antonio Abate a Milano », in S. Coppa (a cura di), *op. cit.*, pp. 65-75.

¹¹⁰⁰ *Id.*, p. 69.

¹¹⁰¹ R. Oursel, *op. cit.*, p. 329.

¹¹⁰² S. Langè, G. Pacciarotti, *op. cit.*, p. 119.

¹¹⁰³ *Ibidem*

techniques décoratives en faveur de la recherche de continuité et d'infinité. Le stuc n'est plus un simple ajout, il fait partie intégrante de l'architecture et ce matériau, avec ses propriétés, pouvaient transformer l'espace auquel il était appliqué en un espace très dynamique impliquant fortement le fidèle. L'effet plastique, les jeux d'ombres et de lumières contribuaient à rendre l'environnement capable de suggérer par son aspect spectaculaire et sa virtuosité le message religieux¹¹⁰⁴.

Les Marca s'inscrivent dans cette tradition et les décors qui nous sont parvenus le montrent. Tous ne sont pas aussi somptueux que celui de la chapelle de Postua (ill.170 à 175) qui est de loin le plus bel exemple. Cependant, même en Franche-Comté et dans les églises de Haute-Marne et de Bourgogne, ils couvrent de stuc les intérieurs. En ce point, ils se démarquent de leurs concurrents locaux qui avec le bois ne peuvent pas revêtir n'importe quelles parties d'un édifice. En outre, le stuc fusionne parfaitement avec la structure qui l'accueille et permet au sculpteur de jouer avec les frontières entre fondation et décoration, entre structure d'accueil et reliefs rapportés. Le bois, tout aussi habile que puisse être l'artiste, ne peut se confondre avec la pierre et le résultat ne permet pas d'obtenir les mêmes effets visuels.

On retrouve là le concept d'« art totalisant » que nous évoquerons encore dans les passages dédiés à l'ornement et à la polychromie.

¹¹⁰⁴ *Id.*, p. 119-189.

Chapitre III : Quelques éléments caractéristiques de la production des Marca

III.1 Des retables proportionnés selon les principes de Vignola ?

Les retables que nous avons observés apparaissent, après un examen à l'œil nu, comme parfaitement équilibrés, bien proportionnés et très harmonieux. Ils se présentent comme de véritables petites constructions adaptées aux lieux qui les accueillent. Les colonnes ne semblent jamais trop grandes ou trop petites, trop épaisses ou trop fines. Les couronnements ou les soubassements ne donnent jamais l'impression d'être disproportionnés et l'ensemble des éléments associés forme un tout homogène.

En partant de ce constat, nous souhaitons comprendre avec une approche plus scientifique, qui dépasse la simple observation, comment les Marca projetaient leurs retables. Suivaient-ils quelques règles édictées par des architectes et théoriciens illustres, tels que Vignola ?

Avaient-ils recours à des formules mathématiques toujours identiques, sous-tendant une logique que l'on peut appliquer à toute leur production, ou, au contraire, travaillaient-ils en adaptant leurs constructions aux lieux sans être attachés à une règle particulière ?

De plus, certains d'entre eux s'étant illustrés en tant qu'architectes, il est donc possible que les sculpteurs de cette dynastie aient été en mesure de connaître certains principes de construction.

Afin de répondre à de telles questions, il apparaît indispensable de relever les mesures d'un certain nombre d'éléments communs aux constructions, à savoir la hauteur et le diamètre des colonnes, les dimensions des bases, des soubassements, des entablements ou des couronnements.

Malheureusement, nous nous sommes vite retrouvés face à un problème technique. En effet, il était impossible de mesurer avec précision les retables, qui culminent souvent à 8, 9 ou encore 10 mètres, sans un matériel adapté et il était évidemment hors de question de prendre le risque d'abîmer les retables en tentant d'atteindre des parties dont l'accès était difficile. Face à ce constat, il devenait presque nécessaire d'abandonner cette idée et d'espérer qu'un jour, lors de travaux, ces mesures

soient faites, car seule la présence d'échafaudages et de pontons permettrait de mener à bien une telle entreprise, à moins que l'on ne recourt à des techniques telles que la photogrammétrie.

À notre grande satisfaction, l'étude du mobilier de l'église paroissiale Saint-Barthélémy de Recologne (ill.55, 56 et 106), menée par deux restaurateurs, a permis d'obtenir des mesures plus précises et variées ; bien que ces spécialistes, malgré leur matériel, aient rencontré quelques difficultés parfois pour tout mesurer¹¹⁰⁵. Cependant, grâce à cette étude, nous avons la possibilité d'obtenir des données qui allaient servir de base à notre réflexion. Ainsi, tout en tenant compte du fait qu'un seul exemple ne représente pas l'ensemble de la production, nous nous servons de ces données pour étayer nos hypothèses. De plus, n'oublions pas que la construction de bonne facture des retables de cette église a été supervisée par l'architecte Colombot. Ce dernier nous apparaît comme une garantie de la bonne construction des retables et légitime leur statut d'exemple. En outre, le caractère systématique de la production des Marca permet d'envisager une répétition des techniques de construction et favorise les déductions par extrapolation.

En parallèle, nous avons également cherché si, dans les marchés que nous possédons, il était possible de déceler des indices quant à d'éventuels principes de construction. Nous nous sommes tournés vers les archives des retables de Villevieux, de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur ou encore de Recologne. Le marché de Recologne est intéressant dans la mesure où nous pouvons le confronter à nos calculs puisque les données concernent cette église, comme nous l'avons déjà signalé.

Très rapidement, nous nous sommes aperçus que les documents que nous avons retrouvés ne mentionnent pas de modèles ou de règles particulières. Les formules utilisées sont souvent les mêmes et n'apportent pas d'éléments décisifs.

¹¹⁰⁵ Ils précisent dans leur introduction que « cette étude est relativement conséquente eu égard aux dimensions importantes des divers éléments ». Ils ajoutent que leur « [...] examen s'est étendu à l'ensemble des éléments [...] » auxquels ils pouvaient avoir accès et que « [...] les contraintes inhérentes à la mise en place des échafaudages ont, néanmoins, restreint ce champ d'investigation. »

Les retables latéraux de Recologne mesurent environ 6,38 mètres de haut. Ils reposent sur un haut soubassement double haut de 178 centimètres. Au-dessus, s'élève le corps du retable qui, de la base des colonnes à la partie supérieure de l'entablement, mesure 286 centimètres. Finalement, un couronnement, qui culmine à 174 centimètres, surmonte le tout.

Le retable majeur mesure environ 9,50 mètres, dont 3,10 mètres de couronnement, pour une largeur de 7,50 mètres.

D'après S. Barton, G. Mantoux, *op. cit.*, p. 7.

À Villevieux, Jean Antoine devait « [...] faire un retable [...] suivant et conformément le dessein [...] avec les corniches et architecture convenable [...] ». Quelques mois plus tard, le marché pour un second retable imposait qu'il soit « [...] bien conditioné à dire d'expertes [...] »¹¹⁰⁶. Le marché de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur n'apporte pas plus de précisions.

Finalement, à Recologne, il est simplement indiqué que Jacques François s'engage à :

[...] bien et dument faire et construire a dire d'experts et gens a ce connoissants, trois retables [...]. Le tout conformément aux desseins et plans qui seront mis au net par led entrepreneur sur la vérification du Sieur Jean Charles Colombot architecte demeurant a Besançon [...]¹¹⁰⁷

Il est intéressant de noter que dans d'autres cas, qui ne concernent pas les Marca, des références directes à Vignola étaient formulées. C'est le cas notamment dans les devis dressés par Amoudru, à la fin du XVIII^e siècle¹¹⁰⁸.

Ajoutons, finalement, que la disparition des dessins dans toutes les liasses d'archives dépouillées est peut-être préjudiciable au moment d'affronter de telles questions. Il n'est pas impossible que, sur les croquis dressés par les entrepreneurs et validés par l'architecte et les commanditaires, des informations complémentaires aient été reportées. Peut-être évoquaient-elles les systèmes de proportions adoptés par les Marca.

En l'absence de renseignements écrits, nous avons essayé d'appliquer l'une des règles de proportions de base donnée par Vignola dans sa *Regola delli cinque ordini d'architettura*¹¹⁰⁹. Elle peut se résumer en ces quelques lignes extraites d'un article de Christof Thoenes, publié sur la base du Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de

¹¹⁰⁶ A.D.J. 5^e 286-159.

¹¹⁰⁷ A.D.H.S. 2^e 2528.

¹¹⁰⁸ Se référer au passage consacré à la sculpture ornementale (troisième partie, chapitre III).

¹¹⁰⁹ Olivier Geneste dans son étude consacrée aux sculpteurs Duhamel soulignait que, « outre les modèles romains et parisiens, les sculpteurs locaux possédaient également une connaissance théorique des règles de l'architecture classique, notamment grâce au Traité des Cinq Ordres d'Architecture de Vignole. » D'après O. Geneste, *op.cit.*, p. 58.

Tours : « la solution à laquelle il parvint était radicale : elle repose sur un renversement – une révolution, au sens original du terme – de toutes les méthodes utilisées jusque-là pour déterminer les proportions. Au lieu d’empiler les uns sur les autres des éléments aux formes définies par des proportions isolées, et d’être incapable ce faisant d’obtenir une mesure d’ensemble, nécessairement indéterminable, il prit pour point de départ la hauteur globale donnée *a priori*, pour la diviser dans un second temps en sous-parties. Cette démarche correspond fondamentalement à sa conception de la création architecturale : la priorité donnée au système d’ensemble au détriment du dessin des motifs particuliers. Il mit donc au point une « règle générale » unique régissant les cinq ordres à la fois : l’entablement doit avoir pour hauteur le quart de celle de la colonne, et le piédestal, dans le cas où il est nécessaire, le tiers. Ceci aboutit à une division de la hauteur globale de l’ordre en 19 parties égales, dont 12 sont attribuées à la colonne, 3 à l’entablement et 4 au piédestal ; dans le cas d’un ordre sans piédestal, on comptera 15 parties, dont 12 pour la colonne et 3 pour l’entablement [...] »¹¹¹⁰.

En outre, de nombreux architectes ont ensuite diffusé cette règle, dont Augustin-Charles d’Aviler, qui écrivait :

[...] [II] est facile de distribuer lequel on voudra des cinq ordres dans une hauteur donnée ; pour cela il faut diviser la hauteur donnée en 19. parties, & après cela diviser ce Module en ses parties, & prendre la mesure de tous ses membres, ainsi qu’il est marqué chacun en son lieu [...]. Lorsque Vignole dit qu’il faut diviser la hauteur donnée en 19. parties, il ne s’explique pas assez, & il faut adjoûter, dont les 4. de dessous seront la hauteur du piédestal, les 3. de dessus celle de l’Entablement, & les 12. Autres celle de la Colonne [...]¹¹¹¹

Il est tout à fait possible qu’une telle règle soit encore d’actualité dans la région, et même au-delà, au XVIII^e siècle. En effet, nous savons, par exemple, que Jean-Pierre Galezot possédait les éditions de 1710 et de 1738 des *Cours...* de d’Aviler. Par ailleurs, le portail de l’église Saint-Vincent de Besançon projeté par Duchesne en 1720 présente

¹¹¹⁰ D’après un texte de 2013 Christof Thoenes publié sur la base *Architettura. Architecture, textes et images. XVI^e - XVII^e* dirigée par Frédérique Lemerle et Yves Pauwels, Centre d’Études Supérieures de la Renaissance, Université François-Rabelais, Tours :

http://architettura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA_LES64.asp.

¹¹¹¹ A.-C. d’Aviler, *op. cit.*, 1691, p. 108.

un modèle tiré directement des publications de Serlio¹¹¹², preuve du succès constant de certaines formules employées deux siècles auparavant.

En outre, signalons que de nombreux traités des XV^e et XVI^e siècles faisaient encore office de référence en Valsesia au XVII^e et XVIII^e siècle, comme la *Sforzinda* de Filarete ou encore les écrits de Vignole ou de Palladio¹¹¹³. Par exemple, de nombreux sculpteurs étaient chargés de réaliser des autels d'après les modèles de Vignole, comme l'indiquaient les clauses des marchés. C'est le cas en 1690 lorsque le sculpteur Giovanni Maria Guala Molino signe un contrat pour l'autel de l'église paroissiale d'Alagna. Il est chargé de s'inspirer à la fois de la forme pyramidale des autels sculptés par Antonio Pino et de respecter les règles de Vignole pour les structures architectoniques¹¹¹⁴.

Nous avons donc essayé d'employer la formule citée précédemment à partir des données obtenues grâce au rapport de Recologne.

Pour ce faire, nous avons besoin de la hauteur du retable et plus précisément de la hauteur du piédestal, des colonnes et de l'entablement – ce qui correspond au corps intermédiaire de la construction, situé entre le soubassement et le couronnement.

Dans le cas du retable majeur, cet ensemble – piédestal, colonne, soubassement –, mesure environ 483 centimètres, soit 4,83 mètres. De façon plus détaillée, signalons que la hauteur du piédestal est d'environ 100 centimètres, celle des colonnes est de 302 centimètres alors que l'entablement mesure 82 centimètres.

Les 483 centimètres établis comme mesure de référence, nous les avons divisés « en 19. Parties »¹¹¹⁵ et nous avons obtenu le résultat suivant : 25,4210526.

Un chiffre certainement approximatif, dans la mesure où l'obtention des dimensions exactes des éléments en stuc est compliquée. Il faut donc garder à l'esprit que cette simulation comporte une marge d'erreurs. Ainsi, 25 ou 25.5 sont probablement des chiffres qui se rapprochent plus de la réalité.

¹¹¹² Alors que Guillo rédige son histoire de l'abbaye, il signale [...] qu' « on travaille actuellement » au portail de l'église, qui « sera des plus propres et des plus riches en architectures, ayant deux ordres l'un sur l'autre et étant enrichi de plusieurs statues et autres ornements d'architecture d'un goût tout nouveau, le tout du dessein et sous la conduite du R[évérénd]. P[ère]. D[om]. Vincent Duchêne ».

A.D.D 1 H 1 – Registre. « Histoire de l'abbaye royale de Saint-Vincent de Besançon écrite par Dom Constance Guillo », 1720, p. 107.

¹¹¹³ G. Testori G., S. Stefani Perrone, *op. cit.*, p. 88.

¹¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹¹⁵ A.-C. d'Aviler, *op. cit.*, 1691, p. 108.

Cependant, nous avons conservé ce 25,4210526 et nous avons ensuite appliqué la règle de Vignole et multiplié ce résultat par 3, 4 et 12 afin d'obtenir les proportions de l'entablement, du piédestal et de la colonne.

Dans un second temps, comme nous allons le voir, nous avons comparé les résultats de cette simulation à ceux que les restaurateurs nous ont communiqués.

Voici un tableau récapitulatif :

Partie du retable	Résultats d'après la formule de Vignole	Données tirées du rapport de Recologne
Entablement	$3 \times 25[\dots] = 76,2631579$ cm	82 cm
Piédestal	$4 \times 25[\dots] = 101,68421$ cm	99 cm
Colonne	$12 \times 25[\dots] = 305,052631$ cm	302 cm

Figure 35 : Tableau comparatif des proportions de l'entablement, du piédestal et de la colonne du retable majeur de Recologne, calculées d'après la règle de Vignole et d'après les mesures des restaurateurs.

D'après notre simulation, nous observons que les colonnes devraient mesurer un peu plus de trois mètres de haut, le piédestal, 1 mètre et l'entablement environ 76 centimètres.

La comparaison avec les données du rapport (colonne de droite), nous montre que les résultats ne sont pas tout à fait identiques, certes. Cependant, nous ne pouvons nier le fait qu'ils sont très proches, notamment ceux de la colonne et du piédestal, pour lesquels la variation n'est que de quelques centimètres alors que les données de l'entablement présentent une différence légèrement plus importante, qui s'élève à presque 6 centimètres. Or, nous observons que nous sommes proches des rapports évoqués plus haut, puisque l'entablement a « [...] pour hauteur le quart de celle de la colonne, et le piédestal [...] le tiers »¹¹¹⁶, puisqu'il mesure environ un mètre et que les colonnes mesurent environ 3 mètres.

¹¹¹⁶ http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Notice/ENSBA_LES64.asp.

Afin de voir s'il ne s'agissait que d'un hasard, nous avons renouvelé l'opération avec les retables latéraux. Les deux constructions sont identiques et les données dont nous disposons proviennent du retable latéral droit, dédié à saint Joseph. Nous possédons la hauteur, du piédestal à l'entablement, qui est de 360 centimètres. Nous ne disposons pas du détail des trois éléments qui constituent l'ordre. Nous savons simplement que le piédestal mesure 74 cm de haut alors que la colonne surmontée de l'entablement culmine à 286 cm.

Nous avons donc appliqué la même formule et en divisant par 19, nous obtenons : 18,9473684. Comme nous l'avons expliqué pour le retable majeur, ce chiffre est à considérer comme contenant une petite marge d'erreur. Nous avons ensuite comparé les mesures des restaurateurs aux chiffres théoriques, obtenus d'après la formule de l'architecte italien.

Partie du retable	Résultats d'après la formule	Données tirées du rapport de Recologne
Colonne + entablement	$3 \times 18[\dots] = 56,8421053 +$ $12 \times 18[\dots] = 227,368421$ $= 284,210526$	286 cm
Piédestal	$4 \times 18[\dots] = 75,7894737$	74 cm

Figure 36 : Tableau comparatif des proportions de l'entablement, du piédestal et de la colonne du retable latéral droit de Recologne, calculées d'après la règle de Vignola et d'après les mesures des restaurateurs.

Une fois encore, les résultats sont quasiment identiques. La hauteur du piédestal se rapproche effectivement de la valeur du tiers de la colonne alors que les 57 centimètres environ de l'entablement correspondent au quart de la hauteur de la colonne.

Les Marca appliquaient-ils cette règle à toutes leurs constructions ? S'agit-il d'un hasard ?

En prenant en compte la marge d'erreurs possible lors des mesures, on peut se poser la question, sans que l'hypothèse de l'utilisation de la formule de Vignole en soit moins plausible.

Que les Marca aient employé des formules dans le but de bien proportionner les retables est tout à fait compatible avec leur approche « totalisante » et la mise en valeur de la structure, d'une part. Et d'autre part, n'oublions pas que Jean Antoine puis son fils ou encore Charles et Joseph Marie, tous issus des différentes générations, s'illustrent également comme architectes. Rien n'exclut une connaissance de leur part de ces formules données par un architecte dont l'influence est encore très présente.

III-2 Les colonnes torsées et cannelées : un usage presque exclusif dans les églises rurales en Franche-Comté.

À la lecture des quelques études réalisées au sujet des retables comtois, dont celle de Brigitte Legrand en 1996, il semblerait que certains décors et certaines formes qui se mettent en place, dans la seconde moitié du XVII^e siècle se consolident et perdurent durant le siècle suivant. Parmi ces caractéristiques, nous en aborderons plusieurs dans ce passage, l'emploi de la colonne torsée¹¹¹⁷ et de la colonne cannelée, sous toutes leurs formes et parfois associées, semble être une constante¹¹¹⁸. L'observation du mobilier régional réalisé entre la fin du XVII^e siècle et le troisième quart du XVIII^e siècle et réparti entre les églises paroissiales du Jura, du Doubs et de la Haute-Saône, tend à confirmer cette tendance, comme nous le verrons à travers plusieurs exemples¹¹¹⁹. Dans presque tous les cas, les retables, mais aussi les tabernacles, sont composés de structures soutenues par ces types de colonnes mais qui selon les intervenants, architectes ou artistes locaux, varient et sont traitées différemment. De plus, l'évolution des formes et des modèles à

¹¹¹⁷ « De la fin du XVII^e siècle aux premières décennies du XVIII^e siècle, les retables se caractérisent par un compartimentage de panneaux géométriques au décor végétal généreux et au relief accusé, ainsi que par des colonnes torsées couvertes de pampres de vignes. » D'après, J.-L. Langrognet, *op. cit.*, 2001, p. 8.

¹¹¹⁸ « [...] torsées, à enroulements végétaux ou à fûts cannelés, elles possèdent une fonction ornementale que n'ont pas les sobres colonnes lisses [...] », in E. Charabidze, *op. cit.*, p.216.

¹¹¹⁹ Dans le Jura, deux retables attribués à Pierre Etienne Monnot ont été conservés. Le premier est conservé dans la chapelle de la Congrégation de Poligny et l'autre, provenant du couvent des Ursulines de Poligny, dans l'église Saint-Cyr-et-Sainte-Juliette de Champagnole. Il est intéressant de signaler que ces ouvrages, datés de la fin du XVII^e siècle, illustrent l'utilisation de ces deux types de colonnes. Dans le premier cas, des colonnes cannelées, et dans le deuxième cas, des colonnes torsées polychromes et richement sculptées.

partir de la fin du premier tiers du XVIII^e siècle, a pour conséquence le recul de la colonne torse alors que la colonne cannelée reste très prisée.

Cependant, l'analyse des retables et des rares tabernacles en stuc dont la paternité est affiliée aux Marca, nous montre que ces derniers ne suivent pas cette tendance générale. Ainsi, à l'aide d'exemples et de quelques chiffres, nous allons démontrer que d'une part, la quantité de colonnes torses dans leur production est assez faible et que son recours est limité dans le temps alors que la colonne ou le pilastre à fût cannelé en sont totalement absents. D'autre part, ils privilégient l'usage d'un fût lisse et nous essaierons d'expliquer pourquoi, ou tout du moins d'apporter des éléments permettant d'étayer nos hypothèses.

Dès 1585, en Franche-Comté, apparaît un retable d'ordre salomonique. Considéré comme le premier exemple de ce type, il est réalisé par des artistes locaux pour l'église Saint-Pierre de Besançon¹¹²⁰. À Baume-les-Dames, quelques décennies plus tard, en 1634, une des rares commandes passées en pleine crise du XVII^e siècle concerne un retable à colonnes torses destiné à la chapelle de la Vierge. Il est réalisé par les sculpteurs Jean Petit et Jacques Rochejean¹¹²¹. Le contrat oblige les sculpteurs à réaliser : « un cadre [...] avec une coullone torse [...] et sera enrichi ledict cadre desdites coullone torse [...]. Pour le couronnement, il sera fait selon ung aultre model [...] lequel toutesfois sera enrichi de coulone torse [...] »¹¹²².

Après la guerre de Dix Ans, vers 1660, cet usage se généralise. En 1662, à Besançon, les Bénédictins du monastère Saint-Vincent passent un accord avec Alexandre Lamotte, un sculpteur salinois. Les religieux lui confient la réalisation de deux retables. L'artiste propose plusieurs projets dont un qui se compose de colonnes cannelées¹¹²³. Or, les religieux insistent sur le fait que les colonnes doivent être torses¹¹²⁴. Ce type de colonnes connaît ensuite un très grand succès dans la région. Cette persistance s'explique peut-être par l'influence de l'œuvre des maîtres comme Raphaël et de ses élèves dont

¹¹²⁰ A.D.D. G 1903.

¹¹²¹ B. Legrand, *op. cit.*, p. 101.

¹¹²² P. Delsalle, *op. cit.*, p. 250.

¹¹²³ A. Deridder, *op. cit.*, 1994-1995, p. 16.

¹¹²⁴ B. Legrand, *op. cit.*, p. 101.

Giulio Romano¹¹²⁵, puis du Bernin¹¹²⁶ et de son monumental baldaquin réalisé entre 1624 et 1633 pour la basilique Saint-Pierre de Rome cependant qu'en France le baldaquin du Val-de-Grâce, influencé par l'œuvre romaine a rencontré également un grand succès. La même structure est reprise à de nombreuses reprises, en Auvergne¹¹²⁷, en Franche-Comté ou encore à Lyon, et il n'est pas impossible que cette influence ait favorisé l'utilisation des colonnes torsées. Si les œuvres les plus illustres ont joué un rôle dans la diffusion des colonnes torsées, les traités d'architecture y ont également contribué. D'autant plus que depuis le XVI^e siècle on associe l'origine de la colonne torsée à l'architecture du temple de Salomon, comme le rappelait d'Avilers¹¹²⁸. Un des traités dont l'influence est certaine en raison de l'extraordinaire audience qu'il a rencontrée est celui de Villalpando qui vantait « [...] la colonne torsée [...] employée dès les XV^e et XVI^e siècles et qu'on croyait provenir du temple de Salomon à Jérusalem [...] ¹¹²⁹ », intitulé *In Ezechielem explanationes...*¹¹³⁰. De surcroît, nous savons que Jean-Pierre Galezot, architecte actif dans la première moitié du XVIII^e siècle, possédait dans sa bibliothèque plusieurs ouvrages dont un exemplaire du *Cours d'architecture* de d'Aviler¹¹³¹. Dans ce traité l'auteur publie notamment sous la planche numéro 41 une « manière de torser les colonnes », alors que l'illustration numéro 42 reproduit les colonnes torsées du baldaquin du Bernin et celles du Val-de-Grâce¹¹³².

Les exemples de retables à colonnes torsées¹¹³³ garnies conservés dans la campagne franc-comtoise ne manquent pas. Sans multiplier les exemples, citons pour la

¹¹²⁵ À titre d'exemple, citons : Raphaël et ses élèves, *La Guérison du boiteux*, 1514-1515, détrempe sur plusieurs feuilles de papier collées ensemble, montées sur toile, 342 x 536 cm, Victoria and Albert Museum, Londres ou Giulio Romano, *La Circoncision*, huile sur bois transposée sur toile, c.1522, 115 x 122 cm, Musée du Louvre, Paris.

¹¹²⁶ En 1729, Pierre Nativelle explique aussi, à l'aide de planches, comment faire une colonne torsée et évoque le baldaquin, prenant comme exemple celui du Bernin. Voir P. Nativelle, *Nouveau traité d'architecture*, Paris, Dupuis, 1729, planches 57 et 58.

¹¹²⁷ « La formule du baldaquin, magistralement interprétée par le Bernin à Saint-Pierre-de-Rome (1624-1633), [qui] fut adoptée en France au Val-de-Grâce [...] permettait de circuler librement autour de son autel dit « à la romaine » ». D'après L. Bouyssou, *op. cit.*, p. 23.

¹¹²⁸ « L'invention de la Colonne torsée est extrêmement ancienne, puisque les premières dont on ait connaissance étoient dans le Temple de Salomon [...] », in A.-C. d'Aviler, *op. cit.*, 1720, pp. 108-109.

¹¹²⁹ *Id.*, p. 832.

¹¹³⁰ J.-B. Villalpando, *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac templi Hierosolymitani commentariis et imaginibus illustratus*, Rome, 3 vol., 1596-1605.

¹¹³¹ C. Roussel, *op. cit.*, 2005, p. 21.

¹¹³² A.-C. d'Aviler, *op. cit.*, 1691, pp. 107-108.

¹¹³³ Depuis le XVI^e siècle on associe l'origine de la colonne torsée à l'architecture du temple de Salomon comme le souligne Augustin-Charles d'Aviler : « L'invention de la Colonne torsée est extrêmement ancienne, puisque les premières dont on ait connaissance étoient dans le Temple de Salomon [...] », in A.-C. d'Aviler, *op. cit.*, 1720, p. 108-109.

Haute-Saône le mobilier de Chenevrey-et-Morogne¹¹³⁴ ou celui de Motey-Besuche¹¹³⁵ et pour le Doubs, où ce type de colonnes est encore plus répandu, semble-t-il, les quelques églises de Vuillafans¹¹³⁶, de Bonnétage¹¹³⁷ ou encore de Cerney-l'Église¹¹³⁸. En conséquence, ce n'est peut-être pas un hasard si nous retrouvons une telle colonne sur le schéma du « retable type » de la fin du XVII^e édité par le Service Départemental d'Architecture et du Patrimoine de Haute-Saône dans un but pédagogique, comme le montre l'illustration à la page suivante.

¹¹³⁴ Canton de Marnay, arrondissement de Vesoul.

¹¹³⁵ Canton de Saint-Loup-sur-Semouse, arrondissement de Lure.

¹¹³⁶ Canton d'Ornans, arrondissement de Besançon.

¹¹³⁷ Canton du Russey, arrondissement de Pontarlier.

¹¹³⁸ Canton de Maîche, arrondissement de Montbéliard.



Figure 37 : Coupe d'un retable de la fin du XVII^e siècle
(D'après le schéma édité par le S.D.A.P. de Haute-Saône)

III-2.1 La colonne torse¹¹³⁹ un usage restreint et limité dans le temps

À partir de la constatation faite à propos du choix des colonnes, éléments essentiels dans la structure d'un retable ou d'un tabernacle, nous avons essayé de mener une confrontation entre l'œuvre des Marca et les productions locales, d'artistes ou d'ateliers connus voire d'auteurs anonymes. Cette démarche nous a permis de dégager plusieurs éléments.

Premièrement, nous remarquons que sur la centaine de réalisations que nous avons retrouvées¹¹⁴⁰, le recours à la colonne torse est minime puisque nous la rencontrons que dans huit cas soit environ 7% de la production. Il s'agit d'œuvres localisées dans les églises et sanctuaires italiens de Casapinta (ill.96), de Bioglio (ill.70 et 95), d'Ailoche (ill.109), et peut-être de Bulliana¹¹⁴¹ et dans les lieux de culte français comme Villevieux (ill.73) et Neublans (ill.74) dans le Jura ainsi que Rigny (ill.100) en Haute-Saône. En outre, les deux retables de Bioglio, celui de Casapinta, ceux de Villevieux et de Neublans sont des œuvres de Jean Antoine Marca. Les autres, conservés à Rigny et dans le sanctuaire d'Ailoche dans le Piémont, n'ont pas encore été attribués de façon certaine, mais il semblerait que la paternité soit à aller chercher du côté de ce même Jean Antoine Marca. Par ailleurs, six des retables ont été réalisés entre l'extrême fin du XVII^e siècle¹¹⁴² et la fin du premier quart du XVIII^e siècle¹¹⁴³. Le seul retable dont la datation n'est pas certaine est celui de Rigny, même si on suppose qu'il a dû être construit entre les années 1720 et 1730, au moment où l'édifice est achevé, ce qui le rendrait contemporain du retable d'Ailoche. Ainsi, bien qu'un doute entoure le cas de Rigny, nous constatons que les quelques colonnes torsées que nous rencontrons se placent dans une fourchette chronologique très restreinte : sur les vingt¹¹⁴⁴ retables réalisés entre 1680 et 1730, sept seulement possèdent des colonnes torsées, ce qui ne représente que le tiers de ce groupe

¹¹³⁹ D'après Antoine Furetière une colonne est dite torse lorsque « le fût est contourné en vis, ou à moitié creux, & à moitié rebondi, suivant une ligne qui rampe le long de la colonne en forme d'hélice [...] »¹¹³⁹. Il cite également les différents types de colonnes torsées : « torse cannelée », « torse rudentée » ou encore « torse ornée »¹¹³⁹. D'après A. Furetière, *op. cit.*, 1690, p. 703.

¹¹⁴⁰ Nous prenons en compte dans ce cas l'ensemble des retables réalisés entre 1680 et 1775 dans les différentes régions françaises et italiennes.

¹¹⁴¹ Il s'agit d'une découverte fortuite et récente ce qui malheureusement ne nous a pas permis de mener une enquête plus approfondie (bibliographie, archives). Cependant le style des retables et la localisation géographique nous laissent penser à une intervention des Marca dans le premier quart du XVIII^e siècle.

¹¹⁴² Les retables de Bioglio ont été construits entre 1699 et 1700, d'après D. Lebole, *op. cit.*, 2007, pp. 212-213.

¹¹⁴³ Le retable d'Ailoche a très certainement été achevé autour de 1722.

¹¹⁴⁴ Ces chiffres dépendent de nos connaissances actuelles et pourraient être amenés à évoluer.

d'œuvres. Si nous ne prenons en compte que les retables français, ce ne sont que trois retables qui ont de telles colonnes, soit 15%.

Il semblerait donc que les Marca aient suivi la tendance générale qui se caractérise par une large diffusion puis une diminution, voire un arrêt, de l'utilisation de ce modèle de colonne. Les études menées aux niveaux nationaux montrent qu'en Bretagne, les colonnes torsées disparaissent durant le premier tiers du XVIII^e siècle, la période la plus faste étant celle allant de 1660 à 1720¹¹⁴⁵. On observe également sa disparition dans le mobilier d'intérieur à partir du premier quart du XVIII^e siècle. Jean-Pierre Poussou affirme qu'à Bordeaux, à cette date « les colonnes torsées du règne de Louis XIII ont désormais pratiquement disparu » et certains documents témoignent de l'utilisation d'expressions comme « à l'ancienne mode » pour les qualifier¹¹⁴⁶.

En Franche-Comté, l'emploi de la colonne torsée recule à partir de la fin du premier tiers du XVIII^e siècle. Nous parlons de recul car elle ne disparaît pas totalement et nous la retrouvons encore au milieu du siècle comme à Septfontaines, à Montperreux ou à la Cluse-et-Mijoux dans le Doubs, preuve de son attachement de la part de certains artistes locaux contemporains des Piémontais, alors que dans l'œuvre des Marca nous n'en trouvons plus, comme nous l'avons souligné plus haut. Seule, une datation plus tardive du retable de Rigny (ill.100) permettrait de rencontrer un exemple de l'utilisation de colonnes torsées dépassant notre fourchette chronologique. Or, cela ne bouleverserait pas la tendance et ce cas apparaîtrait comme une exception.

De surcroît, malgré ce succès et cette très large diffusion, les Marca n'ont pas recours systématiquement à la colonne torsée pendant la « période faste » de cet élément. Comment expliquer cette disparité ? Les Marca évoluent-ils plus rapidement ou différemment que certains artisans locaux ? Cela s'explique peut-être par le fait que les Piémontais imposent finalement les colonnes qu'ils ont pour habitude de produire, car pour les fidèles l'important est d'avoir un retable « bien conditionné à dire d'expertes¹¹⁴⁷ » ? Se tiennent-ils informés des nouveautés et des changements stylistiques ? Les rapports qu'ils entretiennent avec d'autres sculpteurs, d'autres entrepreneurs italiens ou architectes du Royaume, qui privilégient l'usage des colonnes cannelées ou à fûts lisses, et les

¹¹⁴⁵ V.-L. Tapié, *Retables baroques de Bretagne et spiritualité du XVII^e siècle*, Paris, 1973.

¹¹⁴⁶ J.-P. Poussou et al., *Regards sur les sociétés du XVII^e siècle : Angleterre, Espagne, France*, Paris, 2007, p. 102.

¹¹⁴⁷ A.D.J. 5^e 286-159.

membres de leur famille en France et en Italie, favorisent-ils les échanges d'idées et les mises à jour ?

Cependant, l'unique critère de la colonne torse n'est pas suffisant pour souligner une distinction entre l'œuvre des Marca et celle des artistes locaux. En effet, l'usage de la colonne cannelée, lui aussi très répandu, permettait aux sculpteurs de proposer une alternative à l'ordre salomonique, comme nous pouvons le constater à Gray ou encore à Chazot, et ce n'est pas pour autant que les œuvres perdent de leur caractère régional.

III-2.2) Une opposition entre des colonnes richement sculptées et des colonnes à fûts lisses.

Outre la différence quantitative, qui nous l'avons signalé n'est pas un critère suffisant, ce qui diffère l'œuvre des Marca de la production locale, c'est le traitement réservé aux fûts des colonnes. Ceci s'explique peut-être par la différence culturelle entre un sculpteur sur bois et un stucateur, comme nous tenterons de le démontrer par la suite.

Les colonnes torses que sculptent les artistes locaux, et que l'on retrouve également dans d'autres régions françaises (notamment dans l'arc alpin), sont ornées de manière extrêmement riche. En effet, toute une gamme d'éléments décoratifs et symboliques est sculptée autour du fût hélicoïdal. Le motif le plus souvent représenté est le pampre de vigne, allusion à la fois à l'eucharistie et probablement au quotidien des populations rurales¹¹⁴⁸. La variété des décors dépendait des envies des commanditaires et de l'imagination ainsi que de la compétence de l'artiste. À La Demie, aux Hôpitaux-Neufs ou à Belfahy, nous rencontrons des colonnes ornées « d'oiseaux piquetant le raisin¹¹⁴⁹ », pour reprendre l'expression de Catherine Hervé-Commerleuc. Le motif du pélican en train de se percer la poitrine afin de partager son sang avec sa progéniture, autre symbole

¹¹⁴⁸ La colonne salomonique joue un rôle dans l'architecture du retable, mais elle contient d'autres significations symboliques. Outre sa dimension eucharistique, elle constitue une référence à l'activité des vigneronnes dans les régions du vignoble, où la vigne est associée aux représentations de saint Vernier, saint protecteur : les colonnes torses du retable de Vuillafans (1702-1704) sont ornées de grappes de raisin et de feuilles de vigne enroulées.

¹¹⁴⁹ C. Hervé-Commerleuc, « Les retables en Bretagne », in C. Langé, H. Palouzié (dir.), *Regards sur les retables : architecture ou théâtres d'images*, Paris, 2004, p. 54.

associé à l'eucharistie, est représenté sur les fûts des colonnes de Servance¹¹⁵⁰. Sur le même retable, nous retrouvons également des *putti* et des serpents.

Dans le cas des colonnes produites par les Piémontais, le parti n'est plus le même. En effet, très sobres, elles sont lisses et polies à l'instar de celles qui existent en marbre ou en pierre. Ainsi nous pouvons nous demander pourquoi ces derniers ne reproduisent pas une colonne qui plaît tant aux populations rurales et dont le succès n'est plus à prouver.



Figure 38 : Colonne torse garnie, retable de La Demie (Haute-Saône), début XVIII^e siècle et colonne à fût lisse, retable de Villevieux (Jura), début XVIII^e siècle

Une double tentative d'explication peut être avancée. D'une part, l'utilisation du stuc, et très vraisemblablement de moules, pour confectionner les colonnes conditionne leur aspect. En effet, nous imaginons bien la facilité pour un stucateur de reproduire un fût lisse au lieu d'un fût agrémenté d'une multitude de petits détails comme ceux mentionnés plus hauts. De plus, le risque de voir ces éléments fragiles se rompre au moment du démoulage est très grand et cela obligerait le sculpteur à de nombreuses interventions. Cela semble donc contradictoire avec leur organisation qui permet un travail rapide et affranchi de nombreux détails. Or, cet argument n'est pas la seule

¹¹⁵⁰ Un bas-relief représentant le même sujet orne l'autel de la chapelle Notre-Dame-du-Refuge à Besançon.

explication possible car de nombreux autres stucateurs étaient capables de modeler des colonnes d'une très grande richesse, comme en Sicile ou en Europe de l'Est.

D'autre part, le stucateur dont l'art permet d'imiter à la perfection le marbre et les ouvrages en marbre baigne dans une culture proche de celle des sculpteurs sur pierre ou sur marbre. Or, ces derniers ont beaucoup moins recours aux colonnes torsées comme l'explique M. Ménard qui a remarqué que dans les monuments de types lavallois, principalement en marbre ou en tuffeau, la colonne droite et lisse représente 84,3% des types de colonnes enregistrées alors que la colonne torsée est absente et que dans tout le diocèse du Mans, le pourcentage ne représente que de 2% de la production de retables¹¹⁵¹. Elle ajoute également que « la colonne torsée [...] se façonne plus aisément dans le bois que dans la pierre ou dans le marbre »¹¹⁵². Les grandes productions bisontines en marbre ou en pierre marbrière comme le retable de la chapelle du Grand Séminaire (ill.187) ou le retable des Jésuites (ill.150), sur lesquels l'influence des grands modèles français est prouvée, sont composées de très belles colonnes à fûts lisses et tendent donc à confirmer cette idée.

Nous pouvons nous interroger sur ce succès d'autant qu'elle n'apparaît que très peu dans les recueils, sans pour autant en être totalement absente, et d'après Annick Pardailhé-Galabrun « les retables à colonnes torsées sont souvent des œuvres rustiques, dues à des artisans locaux »¹¹⁵³. Par ailleurs, l'influence, notamment visible dans le Haut-Doubs, des modèles savoyards peut expliquer en partie cette diffusion de la colonne torsée garnies.

En outre, certains architectes, dont l'influence est peut-être à prendre en compte, ont laissé des traités, dont la diffusion est certes moins étendue, dans lesquels ils évoquent

¹¹⁵¹ M. Ménard, *op. cit.*, p. 40.

Olivier Geneste affirme aussi que « [...] son emploi est d'autre part facilité par l'utilisation du bois, car en effet, dans les régions où la pierre domine, on la rencontre moins souvent », in O. Geneste, *op. cit.*, p.59.

¹¹⁵² M. Ménard, *op. cit.*, p. 40.

¹¹⁵³ A. Pardailhé-Galabrun, « Gravures et retables aux XVII^e et XVIII^e siècles », in Collectif, *Études européennes-Mélanges offerts à Victor L. Tapié*, Paris, 1973, p. 63.

d'Aviler dans son dictionnaire préconise également une utilisation dans un but décoratif :

Ces colonnes ne sont pas propres dans la composition d'un bâtiment ; parce qu'elles ne peuvent porter que leur Entablement, ayant plus de richesse que de solidité ; mais l'on en use avec une licence [...] Ces sortes de Colonnes sont plus magnifiques qu'un Obélisque dans une Place [...]

D'après A.-C. d'Aviler, *op. cit.*, 1691, p. 108.

ce modèle¹¹⁵⁴. L'un d'eux est François Cuenot originaire de Franche-Comté, mais établi à Annecy, comme « maistre sculpteur et architecte¹¹⁵⁵ » qui publie dans la seconde moitié du XVII^e siècle un *Livre d'architecture*¹¹⁵⁶. Il donne la méthode pour réaliser une colonne torse grâce à un dessin et une explication dont voici un court extrait :

Je vous ay icy mis la façon d'une colonne torse facile à faire et bien belle pour avoir sa diminution de tours par le moyen de cercle après avoir tourné et arrondi la colonne grosse de chaque costé 2 poulces par le bas de plus que sa mesure et par le dessus la grosseur de l'estragalle toutes fois ranfle au milieu vous feres une ligne traversant au tiers de votre colonne puis esloignés vous de trois fois sa grosseur par le filet d'en bas [...]¹¹⁵⁷

En 1667, il réalise un retable à Annecy qu'il envoie à Béliou, son village natal, preuve qu'il conserve encore des liens avec sa terre natale qu'il a quittée en raison des troubles liés à la guerre de Trente Ans. Nous ignorons si durant son exil en Savoie, il revient en Franche-Comté. Mais il est possible que ses théories et ses principes aient eu une influence sur les sculpteurs locaux à travers ses œuvres ou par la diffusion de ses planches. De plus, certains retables comtois, notamment dans le Haut-Doubs, présentent des similitudes avec les œuvres de Savoie.

De surcroît, des dessins à la plume sur fond bleu¹¹⁵⁸, conservés à l'école nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, montrent que Martellange a également imaginé des retables, très richement sculptés, dont la structure repose sur des colonnes torsées. Directe ou indirecte, l'intervention du Jésuite est bel et bien prouvée dans la région. D'une part, il est possible que les façades qu'il a diffusées aient inspirées celle de la chapelle du Grand Séminaire de Besançon, construite par Pierre Durne, lui aussi, Jésuite¹¹⁵⁹. Et d'autre part, nous savons qu'il a été sollicité à l'aube du XVII^e siècle puisqu'il remanie, en 1610, l'église des Jésuites de Dole, due à Antoine Dufour, un membre du même ordre¹¹⁶⁰. Ainsi,

¹¹⁵⁴ A. Pardailhé-Galabrun dans son article « Gravures et retables aux XVII^e et XVIII^e siècles » déclarait déjà qu' « il serait intéressant de savoir si des recueils d'autels à colonnes torsées furent publiés en province. », in A. Pardailhé-Galabrun, *op. cit.*, p. 63.

¹¹⁵⁵ J. Garin, *Le Beaufortain : une belle vallée de Savoie*, Montmélian, 1996, p. 102.

¹¹⁵⁶ F. Cuenot, *Livre d'architecture dédié à Leurs Altesses Royales*, Annecy, 1659.

Ce traité est disponible sous forme de document PDF sur le site de la bibliothèque de Zurich :

<http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/2741286>.

¹¹⁵⁷ F. Cuenot, *op. cit.*, pp. 20-21.

¹¹⁵⁸ Evoquons le dessin intitulé « Autel » et conservé sous le numéro d'inventaire O.168, E.N.S.B.A., Paris.

¹¹⁵⁹ C. Roussel, in M. Chatenet, C. Mignot (dir.), *op. cit.*, p. 42

¹¹⁶⁰ *Id.*, p. 41.

nous pouvons nous demander si les projets du Lyonnais, pour le mobilier, ont eu une influence dans la région ? Circulent-ils grâce, notamment, au réseau de religieux-architectes, évoqué au début de cette étude¹¹⁶¹ ?

Par rapport à la colonne torse, nous observons donc deux phénomènes. Premièrement, une utilisation restreinte et non systématique durant une période dont les limites semblent être plutôt bien définies et correspondent à la période d'activité de Jean Antoine Marca. Deuxièmement, la colonne, bien que participant au grand décor théâtral que forme le retable, est toujours très sobre et apparaît comme élément structurel élaboré dans sa forme la plus simple. Il est possible qu'elle joue également un rôle décoratif par les couleurs des faux marbres employés afin de la revêtir. Nous reviendrons sur ce point dans une partie consacrée aux questions de la polychromie dans l'œuvre des Marca.

Maintenant, nous allons aborder un autre type de colonne qui n'apparaît pas du tout dans l'œuvre des Marca mais dont l'importance dans les œuvres des artisans et architectes œuvrant en Franche-Comté est loin d'être négligeable. Il s'agit de la colonne cannelée qui comme nous le verrons est utilisée à la fois dans les campagnes et dans les grands centres comme Dole ou Besançon.

III-2.3 L'emploi de la colonne cannelée

L'emploi de la colonne cannelée¹¹⁶² se note déjà dans les premiers retables que l'on doit aux générations de sculpteurs qui travaillent dans la région à partir des années 1670, c'est-à-dire à l'aube de la grande phase de reconstruction¹¹⁶³. Plusieurs grands

¹¹⁶¹ Se référer à la sous-partie intitulée : « XVII^e : les religieux maintiennent la construction ». (Partie I, chapitre III)

¹¹⁶² Connue depuis l'Antiquité comme le souligne Quatremère de Quincy, in A. C. Quatremère de Quincy, *op. cit.*, tome premier, 1788, p. 724.

¹¹⁶³ Une fois encore la possible influence des modèles des religieux français du XVII^e siècle n'est pas à exclure. Dans l'ouvrage *La Perspective positive de Viator latine et françoise* publié à La Flèche, en 1635, par Mathurin Jousse et qui reprend pourtant le texte et les illustrations publiés en 1626 sous le nom d'Étienne Martellange (*La perspective positive de Viator, Traduite de latin en françois. Augmentée, & illustrée, par Maître Estienne Martelange...avec les figures gravées à La fleche par Mathurin Jousse*)¹¹⁶³ présente quatre planches proposant des « tabernacles » possédant des colonnes cannelées, dont certaines avec le premier tiers sculpté de motifs végétaux. D'après un texte de 2007 de Frédérique Lemerle publié sur la base *Architettura. Architecture, textes et images. XVI^e - XVII^e* dirigée par Frédérique Lemerle et Yves Pauwels, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Université François-Rabelais, Tours <http://architettura.cesr.univ-tours.fr/traite/index.asp?param>.

retables, de très belle facture, comme celui de Gray¹¹⁶⁴ voient le jour et deviennent des modèles pour les générations suivantes¹¹⁶⁵. Le recours aux colonnes, voire dans certains cas aux pilastres agrémentés de cannelures, se généralise et semble s'intensifier à partir du début du deuxième tiers du XVIII^e siècle, au moment où la colonne torse commence à passer de mode. Il est intéressant de noter qu'une fois encore ce constat semble coïncider avec la réalité d'autres régions à la même époque. Ainsi, en Haute-Auvergne, comme le soulignait Léonce Bouyssou : « on trouve davantage de colonne cannelées qu'au siècle précédent avec ou sans base sculptée »¹¹⁶⁶.

Cette abondance de fûts cannelés est accompagnée d'une grande variété dans les formes. La plus classique est celle dont le fût est « orné de cannelures en toute sa hauteur »¹¹⁶⁷ comme nous pouvons en observer dans les communes rurales de Fleurey-lès-Faverney, de Vitrey-sur-Mance, de Sainte-Marie-en-Chasnois, de Germigney, de Venère ou encore de Pesmes, en Haute-Saône. Dans le Doubs et dans le Jura, d'autres exemples peuvent être cités comme le somptueux retable de la chapelle bisontine Notre-Dame-du-Refuge ou la monumentale construction de l'ancienne chapelle des Jésuites de Dole. Dérivée du modèle classique, la « colonne cannelée rudentée »¹¹⁶⁸ est très utilisée comme à Chazot, où elle est associée à la colonne « au 2/3 cannelées et l'autre tiers en torse »¹¹⁶⁹ au sujet de laquelle nous reviendrons, à Pesmes ou encore à Gray-la-Ville et à Vy-les-Rupt, pour lesquelles Amoudru précisait qu'« elles seront tournées et ensuite cannelées et ornées dans le bas de roseaux au-dessus desquels s'élèveront des grains de chapelet, olive et palmettes [...] »¹¹⁷⁰.

¹¹⁶⁴ Le retable commandé par Jean-François Jobelot, alors premier président au Parlement de Besançon, a été réalisé par Jean Ligier entre 1697 et 1699. À l'origine conservé dans la basilique Notre-Dame de Gray, il a été démantelé et la partie inférieure a été déplacée dans la proche église Saint-Maurice de Gray-la-Ville d'après C. Roussel-Claerr, « Notre-Dame de Gray, la vie mouvementée du retable », in *Monuments historiques*, 1992, n° 183, *Franche-Comté*, pp. 30-32.

¹¹⁶⁵ Le retable de Chazot, œuvre de Julien Chambert, est dérivé d'un modèle très proche du retable de Gray comme l'a constaté A. Deridder. Voir A. Deridder, *op. cit.*, 1994-1995, pp. 16-17. Cette constatation semble s'appliquer également au retable de Bletterans achevé par Jean Antoine Marca en 1717.

¹¹⁶⁶ L. Bouyssou, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁶⁷ A.-C. d'Aviler, *op. cit.*, 1691, p. 479.

¹¹⁶⁸ « On appelle colonne cannelée rudentée celle dont les cannelures sont remplies de cables, de roseaux, ou de bâtons par le bas de son fût jusqu'au tiers. » D'après A. C. Quatremère de Quincy, *op. cit.*, tome premier, 1788, p. 724.

¹¹⁶⁹ Ce type de colonne se rapproche de la « colonne torse cannelée » qui, d'après Furetière, « est celle dont les cannelures suivent le contour de son fût en ligne spirale dans toute sa longueur. » D'après A. C. Quatremère de Quincy, *Ibidem*.

¹¹⁷⁰ J.-L. Langrognet, *L'œuvres des architectes de la Maîtrise particulière des eaux et forêts de Gray*, mémoire de maîtrise, Université de Besançon, 1979, p. 242.

La colonne « au 2/3 cannelées et l'autre tiers en torse », que de nombreux documents d'archive citent, est également très diffusée. Il suffit de franchir les portes des églises de Lavoncourt, d'Amance, de Fauconney, de Chaux-Neuve ou encore de Bannans afin de pouvoir en admirer. Parmi les plus beaux exemples, nous pouvons citer les colonnes sculptées par Augustin Fauconnet dans le Val d'Usier. En plein cœur du XVIII^e siècle, le contrat qu'il signe pour le retable de Déservillers précise qu'à : « [...] côté du panneau, seront faites quatre colonnes, deux de chaque côté qui seront au 2/3 cannelées et l'autre tiers en torse, de même que les pilastres qui accompagneront lesdites colonnes [...] »¹¹⁷¹. Quelques années auparavant, les habitants de Bulle-Bannans lui demandaient la même chose ainsi que ceux du village voisin de Goux-les-Usiers. Les artisans, afin d'augmenter l'effet ornemental de leurs constructions, n'hésitaient pas associer différentes colonnes. Ainsi, à Denèvre, des colonnes cannelées dites « torsos ornées »¹¹⁷², proches de celles de Conflans-sur-Lanterne, sont associées à des colonnes torsos.

Une fois encore, deux constats s'imposent. Le premier est l'absence totale de fût cannelé dans le répertoire des Marca. Que ce soit en Franche-Comté, en Bourgogne ou en Italie, nous n'en rencontrons jamais. Nous sommes parvenus à la conclusion que les modèles utilisés par les Marca et la technique du stuc sont probablement les deux facteurs expliquant cette différence¹¹⁷³.

La deuxième constatation est le fait qu'à l'instar des colonnes torsos, les colonnes cannelées offrent aux sculpteurs sur bois la possibilité de laisser parler leurs gouges et leurs ciseaux. Ainsi, nous rencontrons toutes une variété de cannelures, des plus classiques aux plus originales. Il est intéressant de noter que le *Cours* de d'Aviler, que nous avons déjà cité dans ce passage, propose une planche de « cannelures rudentées et ornées »¹¹⁷⁴, qui montre bien les multiples solutions, de la « rudenture plate » à l'association de « Grotesques et de roses » en passant par « les perles et les olives ».

¹¹⁷¹ J. Gauthier, *La sculpture sur bois en Franche-Comté, du XVI^e au XVIII^e siècle*, 1895, p. 12.

¹¹⁷² « colonne torse ornée, celle qui étant cannelée par le tiers d'endas, a sur le reste de son fût des branchages, & autres ornemens. » D'après A. C. Quatremère de Quincy, *op. cit.*, tome premier, 1788, p. 724.

Dans notre cas la décoration est inversée, « le tiers d'endas » est décoré de végétaux alors que les deux tiers supérieurs sont cannelés.

¹¹⁷³ Dans le diocèse du Mans, le phénomène semble être similaire à celui de l'emploi de la colonne torse que nous avons déjà évoqué. Le calcul que M. Ménard a effectué montre que sur l'ensemble de la production étudiée, le pourcentage de colonnes cannelées n'est que de 8.6%, in M. Ménard, *op. cit.*, p. 40.

¹¹⁷⁴ D'après A.-C. d'Aviler, *op. cit.*, 1691, planche n°90, p. 301.

Peut-être devons-nous encore une fois mettre en avant les différences culturelles entre les types de sculpteurs. Certes, ils partagent des modèles communs, un langage commun, mais leurs formations, leurs bagages et leur sensibilité les guident vers des choix spécifiques. Ce traitement de la surface ne fait que renforcer les différences déjà notées entre l'art des Piémontais et celui des Franc-Comtois.

Il est probable que le traitement réservé à ces colonnes sculptées dans le bois soit à mettre en relation avec les traditions d'une région où « très tôt, les artisans [...] ont travaillé le bois [...] et où « [...] des générations de menuisiers et d'ébénistes se sont succédé [...] »¹¹⁷⁵ .

L'influence des décors et des formes utilisés lors de la confection du mobilier religieux, comme les tabernacles, ou de meubles du quotidien a peut-être joué un rôle.

Quatremère de Quincy au sujet des colonnes cannelées ornées n'affirmait-il pas que « cette sorte de colonne convient particulièrement aux ouvrages de menuiserie »¹¹⁷⁶ ? « Le retable à colonnes torsées serait-il assimilable à un meuble, serait-il une copie de meuble »¹¹⁷⁷ ? se demandait M. Ménard.

III-3 La sculpture ornementale dans l'œuvre des Marca et des artistes locaux : deux approches différentes.

« À côté de la statuaire, la sculpture décorative joue, chez nos retableurs, un rôle considérable ; elle orne les corniches et les chapiteaux, les consoles et les niches, faisant appel tantôt à la physionomie humaine et aux formes animales, tantôt au monde végétal, tantôt au vocabulaire géométrique. Le décor végétal est, avec le monde angélique, le décor le plus abondant et le plus variés »¹¹⁷⁸.

Avertissons le lecteur que les hypothèses qui vont suivre sont issues de lectures et de l'observation de nombreux ouvrages, retables, chaires à prêcher ou encore tabernacles et confessionnaux, constituant le mobilier des églises comtoises. Ce passage abordant la sculpture ornementale partage un certains nombres d'éléments communs à la partie

¹¹⁷⁵ P. Delsalle, *op. cit.*, 2002, p. 250.

¹¹⁷⁶ A. C. Quatremère de Quincy, *op. cit.*, tome premier, 1788, p. 724.

¹¹⁷⁷ M. Ménard, *op. cit.*, p. 40.

¹¹⁷⁸ D'après l'étude de Gérard Pfulg consacrée aux frères Reyff actifs en Suisse. Voir G. Pfulg, *op. cit.*, p. 214.

consacrée aux colonnes. Or, pour des raisons évidentes, comme le manque de répertoires et d'études générales ou particulières, les données qui concernent la production locale sont amenées à évoluer et sont susceptibles d'être corrigées, modifiées et approfondies dans le futur.

Malgré cela, nous allons tenter de montrer que plusieurs approches de la sculpture ornementale du mobilier se côtoient, et parfois se mêlent, dans la région. En effet, d'une part, il semble se développer une conception assez « rustique »¹¹⁷⁹ dans laquelle la place du décor est extrêmement importante, comme nous le verrons à travers de nombreux exemples. On voit d'autre part une approche plus sobre qui restreint le recours à la vaste gamme de motifs ornementaux mais qui n'abandonne pas pour autant ce goût du détail et le travail des formes qui caractérise généralement les œuvres en bois. Ces motifs sont réalisés grâce à deux types de sculpture, celle dite « à fond levé » et celles dite « d'applique »¹¹⁸⁰.

C'est ainsi que nous essaierons de situer les Marca dans ce contexte et nous montrerons que, même s'ils partagent certains points communs avec les exemples cités, ils fondent leur art sur une approche différente.

Ajoutons enfin que nos remarques et nos exemples concernent essentiellement les retables et les autels et dans une moindre mesure les chaires à prêcher, minoritaires dans le corpus d'œuvres des stucateurs. De plus, ils n'ont sculpté que très peu de tabernacles, la préférence des commanditaires allant au bois et ils n'ont jamais réalisé de confessionnaux, ni de lutrins ou de stalles à l'inverse des sculpteurs sur bois. Par ailleurs, les caractéristiques mises en avant pour certaines pièces du mobilier s'appliquent à celles que nous excluons, dans la mesure où les exécutants sont les mêmes.

¹¹⁷⁹ Jacques Salbert utilise ce terme pour évoquer le retable « [...] à colonnes torsées, caractérisé par la profusion des sculptures rehaussées de couleurs vives [...] », in J. Salbert, *op. cit.*, p. 409.

Pour E. Charabidze, les caractéristiques du retable dit « rustique » sont la « richesse de la polychromie », la « richesse des modèles », la « richesse des formes », la « richesse des ornements », in E. Charabidze, *op. cit.*, p. 213.

Philibert Delorme déclarait au sujet de la colonne : « on la peut orner et enrichir de la nature des choses envers lesquelles est plus enclin ce royaume français », in P. Delorme, *l'Architecture*, tome I, Paris, F. Morel, 1567-1568, p. 219. Cette phrase trouve un écho dans la « sensibilité rurale » qui anime de nombreux artistes et commanditaires locaux.

¹¹⁸⁰ « Outre, la ronde-bosse, les artistes [...] pratiquent aussi la sculpture à fond levé et la sculpture d'applique. La première technique, qui permet de détacher de la masse du bois des éléments en relief, est utilisée notamment pour réaliser les motifs végétaux qui courent sur les colonnes torsées [...]. La sculpture d'applique, consistant à réaliser certains éléments séparément puis à les coller ou bien les clouer sur un fond est entre autre employée pour les ornements placés sur les soubassements des retables. », d'après E. Charabidze, *op. cit.*, p. 152.

III-3.1 L'abondance ornementale, une tradition montagnarde

L'étude réalisée par Brigitte Legrand nous éclaire sur certaines caractéristiques de la production de la région et plus particulièrement dans le Doubs.

Dans cette zone, mais également dans le Jura, ce qui n'exclue nullement la Haute-Saône ou le Territoire de Belfort, nous rencontrons de nombreuses pièces du mobilier des lieux de culte caractérisées par une profusion décorative. Cette observation semble rejoindre la constatation suivante : « la sculpture ornementale des retables possède un répertoire décoratif qui se renouvelle assez peu. Elle prolifère sur toutes les surfaces disponibles. Les puttis, les chérubins sont des éléments caractéristiques du vocabulaire baroque ; ils prennent place sur les piédestaux des colonnes, sur les tabernacles et ils somment les cadres des tableaux. Le style Louis XIII s'impose avec les feuilles d'acanthes en rinceaux qui se déploient sur les gradins d'autel, les entrelacs entourant des rosettes qui ornent le tabernacle et les cornes d'abondances placées sur le tombeau d'autel. Les fonds sont très travaillés : semis de fleurettes, losange. La campane, empruntée à l'art des tapisseries, est aussi un motif très courant. Les chutes de fleurs et de feuillage se répartissent de part et d'autre des colonnes et limitent la composition. Les motifs végétaux tels que les palmes, les rameaux, sont empruntés à la Renaissance bellifontaine¹¹⁸¹.

Cette affirmation confirme l'importance que donnaient à la décoration les sculpteurs locaux comme dans les cas des retables d'Ornans et de la chapelle des Bassots « de facture rustique, orné à profusion »¹¹⁸² ou de ceux plus tardifs de Chaux-Neuve. En effet, la vaste gamme de motifs proposés dans les différents répertoires, de la seconde moitié du XVI^e à ceux de Vassé ou d'Oppenord, a permis aux sculpteurs d'habilement s'exprimer en exploitant chaque surface des autels, des retables ou autres constructions¹¹⁸³.

On ressent, comme en Savoie ou dans les Pyrénées, chez ces populations rurales, un besoin « de compléter de mille et un éléments décoratifs la structure de base de leurs

¹¹⁸¹ B. Legrand, *op. cit.*, p. 76.

¹¹⁸² *Ibidem*.

¹¹⁸³ Que l'on soit face à des retables de la fin du XVII^e ou d'un style encore proche ou face à des constructions influencées par le courant dit « rocaille », on observe que l'abondance de la décoration reste inchangée. Seuls les motifs et leurs formes changent.

Nous pourrions reprendre les termes de Jacques Salbert lorsqu'il évoque les retables lavallois : La sculpture est partout, envahit le retable, s'étale sur les frises et les corniches, s'insinue entre les colonnes, couvre les corps carrés, les tympans [...], couronne l'édifice enfin dans une profusion [...] laissant peu de surfaces lisses et s'ordonnant en fonction de la structure. Extrait de J. Salbert, *op. cit.*, p. 409.

retables. Cette profusion d'accessoires satisfaisait ces montagnards désireux de donner à leurs églises le faste correspondant à la majesté et à la dignité de Dieu »¹¹⁸⁴.

Profitons de ces quelques lignes afin de poser la question suivante : la profusion ornementale est-elle, comme il est généralement entendu, une des caractéristiques des retables ruraux uniquement ?

Les habitants des villages et des petites communes n'étaient-ils pas capables d'apprécier des œuvres considérées comme plus élaborées ou classiques ?

Il est vrai que de nombreux retables conservés dans les lieux de culte des campagnes présentent un excès ornemental, nous en avons cités certains exemples et plusieurs études régionales l'ont démontré. Or, tous les retables ruraux font-ils vraiment preuve d'une surcharge décorative ? En Franche-Comté par exemple, les Marca ne se distinguent-ils pas en réalisant des œuvres moins chargées, preuve que les populations des campagnes n'étaient pas uniquement attirées par la richesse du décor et qu'il s'agit peut-être là d'une conclusion trop générale.

Par ailleurs, nous pouvons nous demander si seules les populations rurales appréciaient les œuvres surchargées et richement ornées ? N'existent-ils pas dans des centres de grande importance des édifices, – palais ou églises – et des œuvres, notamment les retables, dont la surcharge décorative est l'un des caractères ? On pense par exemple à la production espagnole¹¹⁸⁵ et à celle des colonies d'Amérique du Sud¹¹⁸⁶ et que dire des réalisations bavaroises¹¹⁸⁷, autrichiennes, pragoises ou encore siciliennes¹¹⁸⁸ qui bien souvent font preuve d'un très grand faste.

Quoiqu'il en soit, dans nos campagnes cette profusion est illustrée par les guirlandes de fleurs, les roses et les rosiers, les rinceaux végétaux, les pampres de vignes,

¹¹⁸⁴ D'après E. Charabidze, *op. cit.*, p.173.

¹¹⁸⁵ À titre d'exemple, citons le *Transparente* de la cathédrale de Tolède. Une très grande construction, placée en arrière du maître-autel, commandée au sculpteur Narciso Tomé en 1721 par l'archevêque don Diego de Astorga y Céspedes. D'après Y. Bottineau, *Les Bourbons d'Espagne (1700-1808)*, Paris, 1994, p. 146.

¹¹⁸⁶ Victor-Lucien Tapié observait « [...] dans les provinces de l'empire *espagnol* et sur la côte du Brésil, l'épanouissement d'un art surchargé jusqu'au tumulte, qui se présente comme l'une des réussites les plus puissantes du *baroque*. », in V.-L. Tapié, *Baroque et Classicisme*, Paris, 1957, p. 302.

¹¹⁸⁷ Nous pensons à l'*Asamkirche*, ou église Saint-Jean-Nepomucène, construite et décorée par les frères Asam entre 1733 et 1746.

¹¹⁸⁸ Nous pouvons évoquer parmi les œuvres du stucateur Giacomo Serpotta (1652-1732) le décor foisonnant de l'Oratoire del SS. Rosario in Santa Cita à Palerme.

À propos de Giacomo Serpotta se référer aux ouvrages suivants :

D. Garstang, *Giacomo Serpotta and the stuccatori of Palermo, 1560-1790*, Palerme, 1984

D. Garstang, *Giacomo Serpotta e i serpottiani stuccatori a Palermo, 1656-1790*, Palerme, 2006

les anges, les séraphins et plus tard, les trophées religieux répondant aux panoplies civiles, qui entremêlent de nœuds de rubans, vases sacrés, reliquaires, crosses et mitres¹¹⁸⁹.

À titre d'exemple, citons les Poyard qui utilisent de grosses et lourdes guirlandes, des végétaux, des palmes comme pour la chaire à prêcher de Vercel-Villedieu-le-Camp ou celle réalisée à Lods et dont « les panneaux de la cuve, du culot, de la rampe de l'escalier et du dorsal sont composés d'ornements en bas-reliefs taillés dans la masse » alors que « les chutes végétales séparant les panneaux de la cuve, la guirlande de fleurs autour de l'abat-voix, les ailerons sont des reliefs rapportés »¹¹⁹⁰. Les motifs sont les mêmes chez Ferjeu Frelet, que nous rencontrons à La-Cluse-et-Mijoux et chez les Frères Guyon qui travaillent à la réalisation de la chaire à prêcher de l'église de Pontarlier d'après un dessin de Gagelin, en plein cœur du siècle.

Il en va de même pour les œuvres d'Augustin Fauconnet. Le contrat du retable de Déservillers précise que :

Les deux pilastres de deux côtés seront posées en biais, quoique représentées d'équerre au dessin, dans le milieu sera fait un cadre en sculpture orné de rocailles et cintré en ovale dessus. A côté du cadre seront faites deux pilastres cintrées et ornées de trophées d'église. A côté du panneau, seront faites quatre colonnes, deux de chaque côté qui seront au 2/3 cannelées et l'autre tiers en torse, de même que les pilastres qui accompagneront lesdites colonnes, qui seront ornées de chapiteaux et à côté seront faites deux niches plates ornées de cul de lampe ou support de figure et d'un dôme dessus couvert d'écailles, le dôme sera à trois pans, plus haut seront faites des corniches et des dais, et la corniche sera de l'ordre composite, de même que l'architecture sur les corniches seront posées plaintes avec un petit rond et filet dessus régissant sur la plainte et les retours.

Sur les deux pilastres sera posé un vase goderonné avec flamme dessus. Sur la colonne au joignant sera posé un ange tenant un feston en main, et sur l'autre colonne qui sera tournée en biais sera posée la couronne ornée de tigette et feuillage dans le bas et d'une palme avec lauriers, plus haut sera faite une corniche cintrée dans le milieu et droite par les bouts, sur lesquels bouts sera faite une corbeille remplie de fleurs. Sur le cintre sera faite une agraffe et de laquelle agraffe sortira palme et laurier et à côté terminée par une plate bande roulée et feuillage et rocaille accolé avec coquilles dans le haut¹¹⁹¹.

Le goût du décor du tabernacle montre aussi le recours à des formes typiques dans le Haut-Doubs et dans d'autres zones de la Franche-Comté. À Desservillers, toujours, il

¹¹⁸⁹ « Encore que le retable ait l'apparence d'un édifice, on se préoccupe de son rôle décoratif bien plus que de son caractère architectural. On lui demande d'accumuler les détails d'ornementation : on le surcharge de symboles. On introduit par lui, dans le sanctuaire un élément de spectacle et de théâtre » d'après Victor Tapié cité in J. Salbert, *op. cit.*, p. 384.

¹¹⁹⁰ Probablement par Poyard François-Etienne. Voir le dossier « IM25001243, Lods, église paroissiale Saint-Théodule », en ligne sur le site de la Base Palissy.

¹¹⁹¹ R. Duvernoy, « La sculpture religieuse sur bois », in *Augustin Fauconnet. Maître menuisier-sculpteur (sa vie-son œuvre) et l'église de Lizine*, Besançon, 2004, non paginé.

est demandé à l'artiste une petite construction « [...] à quatre colonnes torsées [...] » alors que le « [...] dehors du tour sera orné de quatre chutes [...] » ainsi que « [...] des consoles ornées de fleurs et de feuillage [...] » et « [...] par le derrière sera encore faites deux consoles composées de feuillages de froment et de raisin [...] »¹¹⁹² .

Le retable de Gray, que nous avons évoqué lorsque nous avons abordé les types de colonnes, a également reçu un très riche décor qui mélange motifs floraux, chutes de fleurs, têtes ailées et bas-reliefs sculptés. Finalement, les retables de Faverois, sur le Territoire de Belfort, constituent également de bons exemples.

L'influence des premières œuvres réalisées après le retour à la paix est encore très présente tout au long du siècle. Guirlandes, panneaux sculptés, entrelacs de feuillages et autres rinceaux ou frises à denticules, comme ceux que proposaient François Choye pour les boiseries de la chapelle de la confrérie de la Croix de Besançon en 1692, restent très appréciés des artistes et des commanditaires locaux¹¹⁹³.

Par ailleurs, il n'est pas rare de voir que dans les contrats et les marchés les commanditaires ont imposé le « plus riche (dessin) quoiqu'estimé au double de l'autre qui est moindre »¹¹⁹⁴ et qu'ils tenaient à ce que l'artiste réalise des « figures avec leurs garnitures »¹¹⁹⁵.

Or, une tendance à l'assagissement se ressent à mesure qu'avance le siècle et dans certains cas, les ornements « n'envahissent plus, échos des décors maniéristes, l'ensemble de la structure mais ornent les panneaux des soubassements, l'autel, les piédestaux, l'entablement »¹¹⁹⁶ .

Il semblerait que ce soit le cas principalement en Haute-Saône, moins exposée peut-être aux influences de la Savoie¹¹⁹⁷ et plus proche des grands centres, même si les exemples de décors envahissant ne manquent pas, comme les retables de Conflans-sur-Lanterne, ceux de Belfahy ou d'Amance ou encore la chaire à prêcher en bois de Montot.

¹¹⁹² R. Duvernoy, *op cit.*, non paginé

¹¹⁹³ Dans son étude, Brigitte Legrand a publié plusieurs dessins de la main de Choye. D'après B. Legrand, *op. cit.*, vol. 2, planches II, III et IV.

¹¹⁹⁴ B. Legrand, *op. cit.*, p. 49.

¹¹⁹⁵ Ornans, 1665, commande pour l'église Saint-Laurent d'Ornans. D'après *Id.* , p. 47.

¹¹⁹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁹⁷ Les modèles diffusés dans le Haut-Doubs et dans le Jura partagent des caractères communs avec le baroque alpin, notamment de la proche Savoie. Outre la proximité et les particularités géographiques, cela s'explique peut-être par le fait que « les Comtois qui ont émigré par milliers durant les guerres au-delà des monts [...] ont rapporté la tradition et le goût d'églises que l'ornement surcharge ». D'après J. Gauthier, *op. cit.*, p. 10.

« À la surcharge décorative vient s'opposer une distribution savante des ornements »¹¹⁹⁸. Cette constatation rejoint celle que nous avons faite au sujet des colonnes qui sont généralement moins exubérantes dans cette région.

Est-ce là une tendance générale dans le Royaume comme pourrait le laisser penser le constat fait par Léonce Bouyssou, qui note à partir des années 1715 « une évolution lente et continue qui, passant des formes baroques, lourdes, riches et surchargées, aboutit à des types plus légers et aérés, tout en gardant des éléments du décor baroque »¹¹⁹⁹.

III-3.2 Un goût particulier pour le détail et le bois sculpté ?

Comme l'observe Jean-Louis Langrognet, « de la fin du XVII^e siècle aux premières décennies du XVIII^e siècle, les retables se caractérisent par un compartimentage de panneaux géométriques au décor végétal généreux [...] ».

Aux environs de la moitié du siècle, probablement en raison de l'influence des architectes de la maîtrise comme Colombot ou plus tard Amoudru, apparaissent des retables plus sobres, c'est-à-dire moins chargés et dont les structures sont beaucoup plus lisibles. Il faut attendre le renouveau des formes qui s'opère lentement à partir des années 1760 pour observer un véritable changement. Or, la diffusion n'est pas uniforme et à la fin du siècle nous voyons encore fleurir des retables et des autels dans un goût encore lié à des styles plus anciens comme le retable latéral droit de l'église Saint-Martin de Bucey-les-Gy.

L'ensemble du mobilier d'une paroisse n'est pas toujours réalisé pendant la même campagne, souvent par faute de moyens ou alors en raison de son remplacement. Ainsi, des œuvres d'époques différentes se côtoient et ce phénomène permet parfois de mettre en avant l'évolution des goûts. C'est le cas à Chancey¹²⁰⁰ où le très sobre retable à pilastres cannelés, élevé dans le dernier quart du XVIII^e siècle, accompagne un autel dont toute la face avant a été décorée de rinceaux de feuillages, où trônent au centre dans un médaillon les initiales « I.H.S. ». Cette décoration trouve un écho dans celle du tabernacle qui le surmonte. Or, dans ce même édifice, la chaire à prêcher, datée de 1756, présente

¹¹⁹⁸ B. Legrand, *op. cit.*, p. 102.

¹¹⁹⁹ L. Bouyssou, *Retables de Haute-Auvergne, XVII^e-XIX^e siècles*, Clermont-Ferrand, 1991, p. 21.

¹²⁰⁰ Voir le dossier « IM70000778, Chancey, église paroissiale Saint-Théodule », en ligne sur le site de la Base Palissy.

un riche décor sculpté, composé de grappes de raisin, de feuilles d'acanthé, de feuilles d'eau, de palmes, de godrons de coquilles et de panneaux sculptés à l'effigie des quatre Évangélistes ainsi que saint Barthélémy, qui tranche avec l'austérité du retable majeur.

Cette tendance à la sobriété est évidente si l'on compare cette décoration à celle œuvres citées précédemment. Cependant, cela ne veut nullement dire que la sculpture ornementale est abandonnée par les artistes et les commanditaires. Au contraire, il semblerait plutôt qu'elle soit désormais dévolue à certaines surfaces des autels, des retables, des confessionnaux ou des chaires à prêcher et peut-être traitée différemment selon qu'il s'agisse du retable principal ou de la chaire à prêcher, voire des autels latéraux. De plus, nous retrouvons souvent les mêmes types de motifs, dont les plus courants sont les guirlandes de fruits ou de fleurs, les médaillons, les modillons ou les denticules.

À Cugney, où le retable majeur a été dessiné par Jean-Joseph Galezot en 1745¹²⁰¹, les stylobates sont ornés de têtes d'anges ailées, les ailes du retable sont couvertes de palmes entrecroisées et de feuillages, de motifs réticulés, les prédelles sont décorées, au centre de palmes et de branches de feuillages nouées par un ruban et sur les côtés de cartouches avec coquilles. Les fûts des pilastres comportent des entrelacs et feuillages. À Bucey-les-Gy, l'autel-tombeau est décoré en façade de guirlandes de feuillages dorés formant un médaillon, alors qu'au niveau du soubassement les stylobates sont décorés de motifs floraux et les parclozes latérales du retable sont ornées de feuillages et de têtes d'angelots ailés alors qu'à Courcuire un décor de feuillages et de têtes ailées ornent les frises. Le très beau baldaquin de l'église de Faucogney-et-la-Mer est composé de six colonnes de l'ordre corinthien qui supportent un entablement dont la frise est entièrement couverte de bas-reliefs inspirés d'épisodes de la vie de Moïse et de celle du Christ.

Il semblerait que l'intérêt pour des retables mieux proportionnés et mieux construits, que toute une série de motifs finement ciselés vient orner et mettre en valeur, devienne plus fréquent. Ce goût pour la finesse du décor est illustré jusque dans les moindre détails : ainsi du traitement réservé aux cadres, qui accueillent généralement une toile, ou des contours des niches, qui abritent des statues, voire des profils des volutes

¹²⁰¹ L. Estavoyer et al., *Architectures en Franche-Comté au XVIII^e siècle: du classicisme au néo-classicisme, la production architecturale des créateurs comtois du XVIII^e siècle, à Besançon et dans l'actuel département de la Haute-Saône*, cat. expo., Arc-et-Senans et Musée du Temps de Besançon, 1980, Besançon, 1980, pp. 70-71.

latérales, qui sont soigneusement sculptées sous des formes diverses. De plus, sur l'ensemble des œuvres que nous avons observées, nous ne rencontrons que plus rarement des formes pures simplement profilées. Il s'agit encore une fois de la preuve d'un réel attachement à la forme sculptée, au travail de la matière et à l'importance des détails.

Ainsi, le cadre cintré dans sa partie supérieure agrémenté de reliefs sculptés est très courant. Les reliefs, parfois très discrets, parfois envahissants, peuvent courir tout autour de la structure comme à Venère, à Faucogney ou à Conflans-sur-Lanterne. Très souvent, un jeu est instauré entre les parties sculptées et celles encore vierges, comme le prouvent les très beaux exemples de Gray-la-Ville, d'Oiselay et de Lavoncourt en Haute-Saône ou encore de Goux-les-Usiers et de Chazot dans le Doubs. Une autre formule qui a connu un certain succès est celle du cadre dont seule la sommité a été sculptée comme à Traves ou encore à Sauvigney-les-Gray.

Le mobilier est pour les artistes locaux un moyen d'exprimer leur art et leurs techniques à travers la sculpture et la maîtrise du bois¹²⁰². De plus, la barrière entre sculpteur de retables et menuisier ou ébéniste n'est pas très bien définie. Ainsi, un même artiste peut être chargé de sculpter aussi bien des chandeliers que des confessionnaux, des lambris ou des meubles plus importants. Mais, une fois encore, les formules adoptées par l'ensemble des intervenants varie selon l'envie des commanditaires, le dessin imposé par l'architecte ou encore la sensibilité de l'artiste. Il n'y a pas une unique formule-type mais nous remarquons que certaines caractéristiques se dégagent et prouvent qu'un socle commun, susceptible de multiples réinterprétations, existe.

Nous serions donc tentés d'évoquer ici un état d'esprit qui apparaît, peut-être, comme un compromis entre la tradition de la sculpture sur bois, illustrée à travers ces détails sculptés, et une conception architecturale basée sur le respect des proportions ainsi qu'un contrôle du décor afin de favoriser la lisibilité de la structure.

Les Marca partagent avec les sculpteurs-architectes et les architectes cette retenue dans l'ornement. Cependant, il semble possible d'introduire encore un degré de différence

¹²⁰² Une considération qui peut être rapprochée des propos de Victor-Louis Tapié qui déclarait que : « conçus par des « imagiers » et non des architectes, comme les ouvrages lavallois, les multiples retables édifiés dans les évêchés de Cornouaille, de Léon et de Tréguier, entre 1600 et 1720, se caractérisent par leur richesse ornementale et iconographique, leur aspect coloré et scénographique, leur saveur toute populaire. », d'après V.-L. Tapié, *op. cit.*, Paris, 1972, p. 143.

qui parfois semble minime mais qui, sur l'ensemble de leur production, fait sens. Nous allons tenter de le démontrer.

III-3.3 Les Marca, une approche plus architecturale ?

L'observation du grand nombre de retables réalisés par les Piémontais permet de mettre en avant deux caractéristiques. Premièrement, l'ornement apparaît comme plus limité et semble être relégué à un rôle mineur. Deuxièmement, l'espace réservé par les stucateurs à ce dernier se restreint à quelques zones comme les volutes latérales, la partie supérieure des niches ou les culs-de-lampe et le couronnement.

À l'instar du choix des colonnes, on remarque que les éléments qui forment la structure, du soubassement au couronnement, reçoivent dans la très grande majorité des cas un traitement extrêmement simple qui se limite, la plupart du temps, à l'imitation d'un type de marbre ou à un décor composé de panneaux géométriques toujours identiques.

Ainsi, les stylobates et les frises sont très rarement ornés de fleurs, de feuillages, d'arabesques ou encore de têtes ailées. Les panneaux n'accueillent aucun relief. Les couronnements, généralement composés de deux consoles ornées de palmes, ne sont pas agrémentés de guirlandes et les demi-frontons interrompus ne sont jamais reliés par des guirlandes¹²⁰³ comme nous en rencontrons à Courcuire, par exemple.

Les Piémontais font très souvent l'économie de nombreux petits détails comme ceux que nous avons cités précédemment. On ne rencontre presque jamais les habituels modillons qui accompagnent les entablements corinthien et composite, ni les denticules ou autres éléments liés aux ordres et ils éliminent presque systématiquement les motifs végétaux qui occupent les stylobates ou les frises. Les cadres souvent sculptés dans la région sont toujours moulés de façon très simple.

Seuls quelques exemples montrent que les Marca ont orné leurs retables, leurs autels et chaires à prêcher d'éléments qui habituellement ne figurent pas dans leurs œuvres.

¹²⁰³ L'origine de la guirlande reliant des frontons rompus à enroulements, que l'on rencontre à de nombreuses reprises dans les ouvrages des architectes français du XVII^e siècle comme Martellange ou de Brosse, est Fontainebleau.

À Tincey (ill.124), les traditionnelles volutes placées aux extrémités des retables sont accompagnées de cornes d'abondance d'où sortent des roses. Ce motif n'apparaît, semble-t-il, que dans ce cas précis. À Montot (ill.104), le couronnement des retables latéraux est surmonté d'une guirlande végétale, une formule que nous ne retrouvons qu'à Chalezeule (ill.79). Doit-on y voir l'attachement des commanditaires à des motifs très diffusés dans la région ? Ou s'agit-il d'une simple fantaisie de l'artiste ? À Vars (ill.82), les stylobates sont ornés d'un panneau sculpté accueillant une tête ailée ou une composition florale mais, une fois encore, cette pratique n'est pas courante dans la production des Italiens et les exemples ne sont pas très nombreux. À Boulton (ill.49), à Bletterans (ill.44) et à La-Roche-sur-Foron (ill.45) les morceaux d'entablement placés au-dessus des colonnes ont reçu un décor en pointe de diamant.

Ces quelques timides exemples, très peu finalement sur l'ensemble de la production, sont les exceptions à la règle générale. De plus, à partir des années 1730 environ, au moment où les fils de Jean Antoine prennent la relève, on remarque une utilisation encore plus restreinte de tous ces éléments. De surcroît, nous n'avons rencontré aucun retable dont la profusion décorative soit comparable à celle évoquée en début de partie. En outre, le contraste entre les œuvres des Marca et celles d'autres mains, à l'intérieur d'un même édifice, illustre bien nos propos. Ce cas de figure que nous avons rencontré à plusieurs reprises montre que les commanditaires pouvaient être sensibles à plusieurs types de réalisations, comme le prouve la cohabitation à Evillers d'un ensemble de retables et de décors en stuc de Jacques François Marca et d'une chaire à prêcher et de confessionnaux en bois réalisés dans un style purement comtois par Augustin Fauconnet. Pour nous, l'intérêt des édifices qui conservent du mobilier contemporain mais issu d'écoles différentes, comme ceux déjà cités de Montot, de Boulton, d'Evillers mais également ceux de Saint-Broing, de Villeveux ou de Bletterans, est qu'ils illustrent les conceptions dissemblables du mobilier des Marca et des artistes comtois. Par exemple, dans le cas des chaires à prêcher, le modèle répété à de nombreuses reprises par les Marca est caractérisé par une cuve godronnée ornée de panneaux sculptés que l'on retrouve généralement sur la rampe de l'escalier et le dorsal alors que les seuls éléments de décors sont localisés au niveau du couronnement, dans la partie supérieure. Le modèle le plus courant dans la région aborde une structure somme toute assez proche, généralement aux formes moins arrondies et plus angulaires, mais dont le moindre espace est généralement occupé par un décor aux reliefs très accusés.

Dans la production locale, nous avons vu deux tendances générales. D'une part, on considère que le moindre espace est digne de recevoir une multitude d'ornements et d'autre part, une sorte de compromis entre sculpture et architecture est négocié, ce qui explique pourquoi nous rencontrons, même dans les œuvres les plus sobres, de nombreuses frises décorées de denticules et de rais de cœur ou d'ove, des corniches à modillons en volutes, des cadres tressés de feuilles de laurier, de nombreux piédestaux ornés de masques, de têtes ailées, des soubassements ornés d'entrelacs de feuillages, de fleurs entrelacées, de feuilles épanouies ou encore des consoles à palmes et à guirlandes.

On notera que les Marca tendent, sauf dans quelques cas, à une sobriété encore plus marquée même si la décoration ne fait jamais défaut, comme nous aurons l'occasion de le prouver. Attention, nous ne négligeons pas l'importance de la sculpture ou de l'ornement dans l'œuvre des Marca. Nous tentons seulement de souligner le fait que leur approche semble différente et l'utilisation qu'ils en font une varie. Les détails sont moindres et toujours réservés à certaines parties des retables - culs-de-lampe, clefs au-dessus de la niche, couronnements, consoles et volutes - mais jamais aux colonnes, et très rarement aux soubassements, à la frise ou à l'architrave et restent toujours très discrets notamment sur le devant des autels.

Pour résumer, nous remarquons que la production des Piémontais est plus sobre, dans le sens où ils limitent la quantité d'éléments décoratifs sur la structure. Encore une fois, essayons de comprendre le but d'un tel parti pris. Est-ce pour ne pas gêner la lecture et favoriser la lisibilité de l'architecture ? En effet, la disposition des éléments a probablement pour but de magnifier la monumentalité de ces grandes structures et le regard du fidèle, capté par quelques statues placées dans des niches ornées du corps inférieur, est guidé vers le couronnement, deuxième point le plus important du retable après la place de l'autel et du tabernacle. On se rend compte alors qu'un décor très riche est concentré en ce point.

Ce point est très important dans la compréhension des retables des Marca. Il semblerait en effet que le décor soit concentré sur les lignes verticales et possède une fonction de mise en valeur du rythme de l'architecture. Dans la partie centrale, le décor évolue verticalement de l'autel au sommet du couronnement, en passant par le tabernacle, la toile ou le bas-relief, situés dans la zone inférieure, ainsi qu'un point intermédiaire, placé à la jonction entre la partie inférieure et la partie supérieure, symbolisé par la Colombe du Saint-Esprit. En ce qui concerne les ailes, la décoration s'élève le long de

l'axe vertical – culs-de-lampes et couronnements des niches, statues et éléments placés en amortissement au niveau de l'entablement. Ainsi, le rythme des ailes renforce celui de la partie centrale. Cet expédient structure puissamment l'ensemble architecturé en créant un axe de symétrie.

Les Marca, originaires de la Valsesia soumise dès le XVI^e siècle à l'influence de la Lombardie et notamment du très actif Carlo Borromeo, s'inscrivent parfaitement dans la lignée des solutions nées du Concile de Trente¹²⁰⁴. Les sculpteurs insistent sur la lisibilité et l'univocité des œuvres proposées à la contemplation du fidèle. Finalement, l'architecture et le décor se combinent naturellement pour magnifier la fonction du retable, lui donner toute sa prestance, et c'est bien la raison de leur « compromis », évoqué plus haut.

Nous reviendrons plus longuement sur ce sujet lorsque nous évoquerons la structure des retables.

Peut-on donc considérer que l'approche des Italiens est plus proche de celle d'un architecte que de celle d'un sculpteur ? La question mérite d'être posée, d'autant plus que les retables apparaissent comme de grands portails, de grandes façades. De surcroît, n'oublions pas que Jean Antoine, mais également ses descendants, interviennent et proposent leurs services en tant qu'architectes à plusieurs reprises. Certains documents ne les qualifient-ils pas d' « architecte en stuc »¹²⁰⁵ ?

À Besançon, le retable majeur du Séminaire (ill.187), le retable principal de Saint-François-Xavier (ill.150) ou encore le décor très parisien du contre-chœur de Saint-Jean (ill.151) ne sont pas décorés dans ce goût dit « populaire » ou « rustique », des termes qui n'ont rien de péjoratif et que d'autres ont utilisés. Il s'agit simplement de la traduction d'un goût et de préoccupations différents. L'omniprésence de la nature sur les retables des campagnes s'explique peut-être par une volonté d'évocation du quotidien, de l'habitat des populations.

¹²⁰⁴ Se référer aux traités de Gabriele Paliotti, cardinal de Bologne, célèbre entre autre pour ses positions par rapport à l'art et ses réactions anti-maniéristes. Tout comme Carlo Borromeo, ou d'autres religieux, il préconise une utilisation de l'art afin de s'adresser au plus grand nombre. Il a notamment déclaré : « contempler l'Annonciation peinte par un grand artiste, ce n'est pas seulement goûter les voluptés que donnent les lignes et les couleurs, c'est comprendre et puis aimer la bonté de Dieu. », comme le rappelle Emile Mâle. Voir E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1949, p. 490.

¹²⁰⁵ A.D.H.S. 2^e 2528, marché pour les retables de Recologne, 1747.

Nous trouvons dans une phrase de Jacques Salbert une résonance à nos propos : « Le souci architectural dominant chez la plupart des retableurs se mesure par le rôle secondaire des statues qui, dans d'autres écoles régionales, constituent parfois un véritable ballet autour du tableau central »¹²⁰⁶. L'exemple franc-comtois qui illustre le mieux ce « ballet autour du tableau central » est le retable de Lavoncourt en Haute-Saône, peuplé d'une quinzaine de figures en pied ou en buste ainsi que de panneaux sculptés, de pots à feu et de guirlandes et qui stylistiquement est très éloigné de la production des Italiens.

Elise Charabidze se demandait d'ailleurs si l'abondance de la sculpture ornementale ne gênait pas la lisibilité : « d'une manière générale, et plus spécifiquement pour les retables latéraux, il devait mettre en valeur l'autel placé devant lui [...]. Cependant, en observant les œuvres étudiées, on peut se demander si une certaine surcharge ornementale n'empêchait pas le retable d'atteindre cet objectif, voire ne provoquait pas l'effet inverse [...] »¹²⁰⁷.

Nous constatons donc que la culture des Marca ainsi que l'usage du stuc sont à l'origine d'une particularité certaine dans l'approche de la sculpture ornementale. Si le mobilier de la région partage au niveau de la structure certains traits d'un langage commun, issu des ordres antiques et des modèles de l'architecture moderne, il présente une décoration qui correspond à des sensibilités différentes. Ce qui explique cette divergence ne se limite pas uniquement à l'aspect culturel mais il semblerait que la dimension technique prenne une place importante. En effet, nous savons qu'en Savoie et en Haute-Savoie, les sculpteurs sur bois Giuseppe et Giovanni Gilardi, Jacques-Antoine Todesco ou Jean-Baptiste Gualaz, tous originaires de la même vallée que les Marca, réalisent des retables extrêmement riches au début du XVIII^e siècle¹²⁰⁸. Cette richesse caractérise également le mobilier en bois conservé dans les églises du Nord de l'Italie. On peut certes y voir la volonté des commanditaires mais cela prouve, semble-t-il, que ce type de réalisations se prête plus facilement au travail du bois et corresponde aux modèles que les sculpteurs appréciaient, maîtrisaient et diffusaient malgré leurs origines différentes.

¹²⁰⁶ J. Salbert, *op. cit.*, p. 384.

¹²⁰⁷ E. Charabidze, *op. cit.*, pp. 44-45

¹²⁰⁸ E. Charabidze, *op. cit.*, p. 147.

En outre, nous avons montré que l'approche des Marca se rapprochait plus de celle d'un architecte que d'un sculpteur. Or, ils ne semblent pas être attachés à un respect fidèle des règles d'architecture¹²⁰⁹. En effet, leur conception très globale de l'œuvre se vérifie par son épuration des nombreux détails pourtant classiques et en principe inséparables des ordres, comme des modillons de l'ordre corinthien, que l'on retrouve sur n'importe quelle façade d'église ou de bâtiment civil. D'ailleurs, dans le marché des retables de Recologne, n'est-il pas écrit que ceux-ci « seront fait chacun de deux colonnes avec doubles pieds d'estaux baze chapitiaux entablement de l'ordre corinthien sans modillons »¹²¹⁰ ?

Plusieurs facteurs peuvent expliquer ce comportement. D'une part, cette conception architecturale, qui les pousse à réduire le nombre d'ornements afin de permettre à tous les regards de se concentrer sur l'architecture, et d'autre part, cette volonté de simplification des formes, qui sont donc plus facilement reproductibles, comme nous l'avons démontré avec les colonnes. Ils ne conservaient finalement que le « profile dud[it] Ordre »¹²¹¹, comme l'indique une mention du marché de Recologne.

Ce constat ne pouvant s'appliquer de manière général à tous les stucateurs, plusieurs questions se posent à nous : Est-ce que les Marca pourtant spécialisés dans l'art du stuc sont tributaires de certaines difficultés techniques liées à cette pratique ? Sommes-nous simplement devant un choix délibéré de cette dynastie qui préfère, pour des raisons pratiques, simplifier sa production et exploiter les effets de théâtralité et de polychromie afin de concevoir leurs œuvres ?

Est-ce que ces choix peuvent être pris en compte dans la géolocalisation des œuvres des Marca ? En effet, la production, principalement concentrée entre la Haute-Saône et la Bourgogne, est moindre dans le Haut-Doubs ou dans le Jura, où, comme nous avons tenté de le montrer, la tendance semble se tourner vers des modèles rustiques plus riches.

¹²⁰⁹ Jacques Salbert a montré que les retableurs lavallois étaient attachés à ce respect de la règle. Il affirme que « la décoration propre à l'ordre corinthien reproduit assez fidèlement les modèles diffusés largement au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle [...] ». En outre, il ajoute que « quels que soient le détail des moulures et la saillie des différents éléments de l'entablement, les architectes lavallois utilisaient tous l'ordre corinthien et proposaient l'architrave à trois bandeaux, la frise de rinceaux [...] et la corniche à denticule et à modillons. », in J. Salbert, *op. cit.*, p. 400.

En 1784, Anatole Amoudru chargé de dessiner le retable majeur de l'église de Vy-les-Rupt prévoyait une construction ornée de « moulures, cannelures, rosaces, entrelacs et autres motifs dans le goût du plan [...] le tout fait de la manière la plus riche qui se trouve dans les règles que donne Vignole pour les moulures et ornements [...] ». » L. Estavoyer *et al.*, *op. cit.*, 1980, p. 63.

¹²¹⁰ A.D.H.S. 2^e 2528.

¹²¹¹ A.D.H.S. 2^e 2528.

III-4 La polychromie dans l'art des Marc

« Le dais sera mis en couleur de cramoisi ; au bas des festons seront des franges colorées en jaune

Les rideaux colorés en bleu céleste avec franges colorées en jaune.

[...] les pilastres [...] rhabillés en stuc blanc [...]

Les rayons de la gloire seront mis en jonquille.

Les nuages nuancés, tout ce qui est en sculpture, figures, bas reliefs tant de l'autel que des à cotés seront d'un blanc gris imitant la pierre statuaire [...] ; Les pieds d'estaux, tombeau d'autel, corniches et architraves seront en pierre damparis, les panneaux des pieds d'estaux et du tombeau seront en marbre de Gênes, les colonnes en cailloutages, les socles sous les bases pareillement en marbre de Gênes : tous les autres marbres qui composent l'autel et ornent le sanctuaire seront repolis autant que faire se pourra.

Le fond de la gloire sera mis en bleu clair »¹²¹².

C'est en ces termes qu'apparaissent les indications quant aux couleurs souhaitées par les « habitants et communauté » de Pin, en Haute-Saône, lors de la rédaction du marché pour la confection des au-dessus des autels et la mise en couleur du maître-autel que Charles Marca signe en 1776.

Cet extrait est l'un des rares témoignages qui nous apporte des indications aussi précises quant à la mise en couleur du mobilier ou de l'architecture et aux types de faux marbres à produire.

Généralement, les mentions que nous rencontrons sont très vagues puisqu'il est écrit « [...] toutes les couleurs fines et bonnes au choix des habitants [...] »¹²¹³ ou alors « [...] colorés en façon de marbre au choix des habitants [...] »¹²¹⁴, voire « [...] en couleur de marbre [...] »¹²¹⁵ ou encore « [...] en couleur convenable [...] »¹²¹⁶. Pour plus de précisions, les couleurs, étaient-elles reportées sur les dessins qui accompagnaient les marchés, rendant leur désignation inutile dans le texte même ? Nous n'en avons aucun témoignage.

¹²¹² A.D.H.S. C 104.

¹²¹³ A.D.H.S. 2^e 5087.

¹²¹⁴ A.D.H.S. 2^e 5087.

¹²¹⁵ A.D.J^e 286-159.

¹²¹⁶ A.D.H.S. 282^e supp 96.

Les directives du marché de Pin illustrent bien l'aspect très coloré de l'art des Marca et nous laisse imaginer la riche polychromie de leurs œuvres. Ce document est d'autant plus important que les retables de cette église, comme dans presque tous les cas, ont été repeints et les couleurs ne correspondent plus à celles indiquées lors de la transaction. On observe dans ce lieu de culte, à l'instar de beaucoup d'autres, une uniformisation du mobilier due à des interventions postérieures.

Dans la seconde partie de notre étude, nous avons abordé les questions liées à la technique du stuc et expliqué comment les Marca construisaient leurs retables, de véritables petites architectures aux couleurs vives et chaudes. Nous avons étudié également leurs techniques picturales – la détrempe, la peinture à l'huile ou encore la technique à *buon fresco* –, afin d'offrir aux commanditaires les faux marbres et autres coloris qu'ils désiraient. Nous ne reviendrons pas dans les lignes qui suivent sur cet aspect purement technique.

En revanche, nous allons nous arrêter sur les couleurs originelles des retables et plus particulièrement sur celle des faux marbres que nous tenterons d'identifier et de rapprocher de marbres connus et fréquemment imités. Nous émettrons différentes hypothèses fondées sur les goûts en vogue dans les régions où ils travaillent. Ce sera aussi l'occasion de montrer que dans le domaine de la couleur – comme dans ceux de la forme ou des décors des retables –, les Marca se contentent de varier des formules établies.

Nous dresserons des comparaisons avec des réalisations conservées dans le Nord de l'Italie - essentiellement dans le Piémont et la Lombardie -, mais aussi en Franche-Comté afin de comprendre à quelle culture leur polychromie se rattache. Nous tenterons de cerner les modèles à prendre en compte. Car si nous avons vu que la probable rencontre avec les maîtres de la Vallée d'Intelvesi explique la production des *paliotti* et une reprise simplifiée des formes et des motifs employés par ces derniers, la couleur semble se rapprocher de celle d'autres ateliers lombards, comme l'a souligné Giuseppe Dardanello¹²¹⁷.

Par la même occasion nous tenterons de replacer cet art dans le contexte et la tradition comtois qui ont sûrement facilité son importation et surtout sa pérennisation. Si la pratique du stuc est étrangère à la province, nous pensons que Jean Antoine puis les autres générations de sculpteurs s'implantent dans une région tout à fait prête à accueillir

¹²¹⁷ Voir G. Dardanello, in G. Dardanello (a cura di), *op. cit.*, p. 44.

des œuvres polychromes d'un goût ultramontain, comme nous nous attacherons à le démontrer. Cependant, une fois sur place, ils ont dû composer avec les commanditaires et satisfaire à leurs exigences, ce que révèlent certains marchés qui font mention de types de marbre à imiter, tantôt des pierres locales, tantôt des marbres étrangers, dont le marbre de Gênes.

Nous serons également amenés à parler de l'épineuse question de la dorure. En effet, de nombreuses œuvres restaurées ont été dorées, parfois légèrement, parfois abondamment. Cependant, nous mettons en doute la présence de la dorure dans la palette des Marca et nous expliquerons pourquoi.

Nous évoquerons également le lien entre la polychromie et la structure même des retables, mais également les décors stucés qui les accompagnent. L'emploi de la couleur par les Marca avait vocation à les révéler et à renforcer visuellement la structure de l'ensemble.

Afin de mener à bien notre étude de la couleur, nous nous sommes appuyés sur trois types de données que nous avons recoupées.

Premièrement, sur les résultats obtenus lors de l'analyse de l'ensemble de l'église de Recologne (Doubs), une somme d'informations que nous avons déjà exploitée dans notre partie consacrée à la mise en œuvre du stuc. Ce travail ne concerne qu'un ensemble en particulier mais les similitudes avec d'autres œuvres nous permettent par extrapolation d'émettre des hypothèses. Il s'agit d'un apport scientifique très important qui vient compléter les sources historiques.

Deuxièmement, nous avons exploité les informations recueillies dans les marchés et autres documents retrouvés aux archives et parmi lesquels celui de Pin est le plus significatif.

Troisièmement, nous avons tiré profit des observations faites *in situ* lors de la visite des édifices français et italiens. Parfois, quelques sondages réalisés par des spécialistes¹²¹⁸ ou alors l'effritement des couches de peinture nous ont offert la possibilité d'observer quelques traces de la polychromie d'origine. Dans d'autres cas, certes beaucoup plus rares et souvent dus à des campagnes de restauration, la polychromie semble correspondre à celle décidée par les commanditaires et les Marca. C'est le cas de Montigny-lès-Vesoul (ill.46), des retables latéraux de Doulaincourt-Saucourt (ill.120) ou

¹²¹⁸ À Savoyeux, elles nous ont permis d'identifier un *paliotto* et d'avoir une idée des teintes employées pour l'ensemble du mobilier.

encore du retable majeur de Bézouotte (ill.77), tous conservés dans des régions différentes, ce qui est très intéressant pour nous.

III-4.1 Les limites de l'étude de la polychromie

Avant d'essayer d'analyser la palette chromatique des Marca, nous devons préciser quelques points et faire un état des lieux de la santé de la polychromie de tous ces retables.

Ainsi, indiquons dès à présent que malheureusement, cet aspect si important de la production des Italiens ne peut être traité de façon convaincante dans la mesure où la plupart des retables ont été repeints et que dans la majeure partie des cas, nous ne sommes plus capables de retrouver les couleurs d'origine qui sommeillent sous plusieurs couches de peinture, de dorure et autres enduits ou vernis. Ce constat est cinglant et sur l'ensemble des édifices où ont travaillé les Marca, moins d'une vingtaine de constructions semblent encore proposer, de façon disparate, des couleurs que l'on peut considérer comme celles d'origine. Au contraire, la plupart des cas font état d'une tout autre réalité.

Un très grand nombre de retables a fait l'objet d'interventions successives, surtout axées sur la mise au goût du jour de la polychromie tandis que nous constatons par ailleurs, même si elles existent, moins de modifications structurelles.

En Italie, les retables de Bioglio (ill.70, 95 et 103), de Casapinta (ill.96), très vraisemblablement de Portula (ill.126), de Postua mais aussi certaines parties du retable de Piane Sesia (ill.125) ont été repeints. La production de Giovanni Battista I n'échappe pas non plus à ce phénomène, que ce soit à Bioglio (ill.103) ou à Vallemosso (ill.123). Le même constat s'impose pour presque tous les retables conservés en France produits par Jean Antoine, Jacques François ou Charles Marca, entre le premier et le dernier quart du XVIII^e siècle.

Les repeints peu gracieux et lourds varient et les associations de couleurs sont le rouge et le bleu, dans d'autres cas l'ocre, le blanc et le doré ou alors des tons de brun et de marron voire de violet, de orange et de vert, donnant des résultats parfois curieux et de mauvais goût.

Prenons pour ne pas tous les citer l'exemple des retables des églises de Vars (ill.82), de Savoyeux (ill.111) ou de Boulton (ill.49) en Haute-Saône : ils illustrent bien ces interventions malheureuses. Dans le premier cas, à Vars (ill.82), le retable à quatre

colonnes, l'autel, les crédences et les deux niches qui intègrent les fenêtres latérales ainsi que les décors stucqués du chœur ont été repeints au début de la seconde moitié du XX^e siècle, d'après le témoignage de plusieurs habitants du village¹²¹⁹. Les couleurs vives et criardes employées, loin d'être heureuses, varient du blanc (volutes, colonnes, entablements) au violet (couronnements, bases des colonnes) en passant par le turquoise, le orange (le manteau de Dieu le Père, flammes des pots à feu) et le jaune citron. Elles dissimulent totalement la polychromie et seules quelques zones où la peinture s'effrite et s'écaille laissent transparaître un faux marbre rouge taché de jaune. Cependant, nous ne pouvons assurer avec certitude qu'il s'agit de la couche d'origine même si nous pensons cela probable¹²²⁰. Un cas similaire se présente à Marchaux, où plusieurs faux marbres jaunes et verts apparaissent par endroits sous les couches de peinture actuelles.

Dans l'église de Vars, les deux retables latéraux qui ont pendant longtemps été cachés derrière deux grands tableaux¹²²¹ ont échappé à cette campagne picturale. Ainsi, malgré leur mauvais état (ils ont souffert essentiellement de l'humidité), ils présentent des traces de repeints mais aussi de faux marbres roses et noirs qui correspondent selon toute vraisemblance à la couche picturale originelle. L'observation ici est plus simple que pour le retable majeur et ces deux tonalités étaient appréciées des Piémontais, comme nous aurons l'occasion de le démontrer.

À Savoyeux (ill.111 et 167), les peintres ont totalement recouvert de gris, de dorure et d'une teinte « chocolat » les stucs, que ce soit le décor du maître-autel, les retables latéraux ou encore la chaire à prêcher et les fausses boiseries du chœur. Ici, au-delà de la perte de la polychromie, qui apparaît cependant en quelques endroits comme les rouges et les jaunes de la chaire à prêcher et des retables latéraux, un autre problème se pose. En effet, cette intervention a eu pour conséquence la disparition, peut-être temporaire si un jour une restauration est entreprise, du décor du devant d'autel du retable de l'Immaculée Conception, qui se trouve être le seul exemple connu de ce type dans la production française des Marca¹²²².

Dans le cas de Boulton, tout le mobilier, même les œuvres sculptées en bois comme la chaire à prêcher, ont été dorées et repeintes en couleurs bleue, rouge et blanche (ill.49 et 75). De ce fait, les œuvres en bois et en stuc présentent une polychromie identique alors

¹²¹⁹ Témoignages recueillis par l'auteur lors de la visite de l'église. Plusieurs anciens du village se souvenaient de l'initiative du curé.

¹²²⁰ Nous avons pu observer ce détail sur le piédestal de la colonne la plus au centre sur le côté gauche.

¹²²¹ D'après une communication orale de Patrick Boisnard.

¹²²² Voir le passage consacré aux devants d'autel. (troisième partie, chapitre II)

qu'elles étaient peut-être différentes au XVIII^e siècle, en raison des intervenants différents.

En outre, nous nous demandons si là aussi, l'autel ne serait pas enrichi d'un *antependium* comme nous en avons rencontrés en Italie. La forme de l'autel du retable de saint Claude laisse planer le doute, comme nous l'avons évoqué précédemment.

Dans certains cas, la statuaire n'a pas été épargnée et les figures, dont les saints et les angelots, ont aussi été repeintes. À Doulaincourt-Saucourt, par exemple, les saints Pierre et Paul ont été mis en couleur (ill.183 et 184). Ces repeints, malgré la restauration, sont encore présents. Nous observons que les barbes sont noires, la peau de couleur carnation, les pommettes roses et leurs manteaux ont été peints en bleu et en rouge et rehaussés de motifs dorés. On retrouve le même phénomène à Montot, à La-Roche-sur-Foron ou encore à Bioglio sur les deux retables de Jean Antoine Marca.

Parfois la restauration du mobilier a permis de retrouver les couleurs d'origine, mais cela n'est pas toujours le cas. Par exemple, en Haute-Marne à Doulaincourt-Saucourt, nous observons différents niveaux de restauration. Dans ce même édifice, les retables latéraux (ill.120), qui ont été restaurés présentent la polychromie d'origine, qui fait écho à d'autres retables conservés en France, comme celui de Montigny-lès-Vesoul (ill.46) ou en Italie, notamment à Piane Sesia (ill.125) ou à Sostegno (ill.121). Un retour aux couleurs du XVIII^e siècle serait un bénéfice pour nous. Nous aurions la possibilité, si ce n'est de les contempler telles que pouvaient les voir nos ancêtres, au moins de nous rapprocher de l'état originel.

Évidemment, toutes ces interventions – repeints, restaurations, etc. – ont une influence sur l'aspect actuel de la production des Marca. Notre perception de leur art est donc infléchie par l'état dans lequel il nous a été transmis, problème que rencontrent tous les chercheurs¹²²³. Dans le cas des Marca, les effets négatifs sont nombreux, tout d'abord dans la mesure où leur art est basé sur de subtils jeux de polychromie qui disparaissent au profit souvent d'une palette plus réduite appliquée à l'ensemble du mobilier de l'église. Toute la variété de faux marbres, les différentes teintes employées pour les panneaux et

¹²²³ À ce sujet, Michel Pastoureau met en garde le chercheur qui étudie des oeuvres d'art des périodes qui nous ont précédés. Nous ne devons pas oublier que nous voyons le patrimoine non pas dans son état original mais tel que les siècles nous l'ont transmis. Voir M. Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, 2004

les panneaux décoratifs des soubassements, pour les cadres et les volutes ont souvent disparu.

Paradoxalement, aujourd'hui, il existe une plus grande variété de couleurs que durant les années d'activité des Marca. Leur art était basé sur la répétition des modèles et des formes, mais aussi des couleurs, comme nous nous attacherons à le démontrer dans les lignes qui suivent. Les différents échantillons retrouvés et les ensembles bien conservés laissent apparaître une tendance à l'emploi de teintes souvent très proches. Ainsi, des retables que l'on peut immédiatement rapprocher entre eux devaient être encore plus proches à l'époque car il existait une véritable unité chromatique tout comme il en existe une formelle et décorative.

En outre, le rapport entre le mobilier et l'espace qui l'entoure est également faussé. Les Marca décoraient les piliers, les voûtes et les murs, ce qui donnait aux intérieurs une grande homogénéité. En bouleversant les couleurs d'origine, les effets dramatiques et théâtraux ont été perdus en même temps que la valorisation de l'architecture du retable.

De surcroît, ces repeints souvent ternes annihilent les rapports entre la lumière et les faux marbres qui étaient polis et lustrés. Ils réduisent également les jeux d'ombre et de lumière, notamment dans les drapés généreux des figures de Jacques François. En effet, l'accumulation des couches de peinture au fil des années – à Recologne, les restaurateurs en ont retrouvé trois postérieures à l'originale – rend encore plus grossiers des stucs qui n'étaient pas il est vrai d'une grande finesse.

Insistons donc sur le fait que l'absence de cette polychromie, pourtant l'une des bases de l'art des Piémontais, ne nous permet pas d'apprécier leurs œuvres comme on pouvait le faire au XVIII^e siècle et tous ces repeints apparaissent comme contre-nature.

Après cet état des lieux de la question et la présentation des difficultés rencontrées au moment d'aborder un tel point, nous allons nous pencher sur les œuvres et aborder la polychromie à partir de l'analyse des quelques exemples qui sont pour nous les plus significatifs.

III-4.2 Les « [...] stuc[s] colorés en façon de marbre artificiel [...] »¹²²⁴

En premier lieu, nous devons rappeler que l'une des compétences du stucateur est de parvenir à une bonne imitation des marbres ou autres types de pierre employés dans la construction et la sculpture ainsi que de couleurs diverses dont le « jeaune », le « bleu » ou encore le « cramoisi » que nous avons rencontrés dans le marché de Pin.

Ainsi, du marbre blanc aux marbres colorés veinés, bigarrés ou tachés, en passant par les pierres marbrières, les possibilités et les combinaisons étaient très vastes. Nous avons donc tenté de recenser dans la production des Marca certains types de marbre reproduits, à propos desquels les marchés sont malheureusement muets, sauf dans le cas de Pin en 1776, ou très peu précis comme dans le cas du chantier du théâtre de Besançon. C'est donc essentiellement à partir de nos observations et des résultats de Recologne que nous travaillerons.

III-4.2.1 D'où vient le goût de la couleur chez les Marca ?

Le manque d'informations à propos des débuts de Jean Antoine ainsi que de la dynastie des Marca au XVII^e siècle voire avant, nous empêche de connaître avec exactitude leur culture artistique et visuelle. Cela nous gêne pour répondre à une question fondamentale, d'où leur vient leur goût pour la couleur ?

Il n'est pas indifférent de rappeler que les Marca viennent d'une région où la tradition locale est tournée vers la sculpture sur bois, malgré la présence de stucateurs. Paolo Mira et Lorenzo Morganti rappellent par exemple que si l'on ne trouve que très peu d'œuvres en *scagliola* en Valsesia, c'est que la concurrence des autels en bois doré, que les populations préfèrent, est trop forte¹²²⁵ et que leur diffusion a été favorisée par le succès de l'atelier d'Antonio Pino puis de ses suiveurs. Si leur culture locale est tout de même ancrée dans le goût de la couleur, celui-ci n'est pas aussi prononcé que dans d'autres régions. On ne peut négliger dans cette mesure l'influence qu'ont pu avoir sur la dynastie

¹²²⁴ A.D.H.S. 2^e 2528.

¹²²⁵ P. Mira, L. Morganti, « Il Novarese », in G. Dardanello (a cura di), *op. cit.*, p. 113.

de stucateurs les chapelles du Sacro Monte de Varallo ou les églises de la Valsesia avec la polychromie de leurs peintures murales aux couleurs claires, vives et chaudes¹²²⁶.

Ce constat nous oblige donc à nous tourner vers d'autres cultures auxquelles les Marca n'ont pu rester indifférents. Nous savons par exemple qu'ils ne limitent pas leur champ d'action à la Valsesia, loin de là. Nous les rencontrons dès le XVII^e siècle plus au sud, sur les territoires situés entre Biella, Novara et Vercelli. Cela implique de possibles rencontres et l'assimilation de références nouvelles, nous l'avons démontré pour les devants d'autel.

Une influence autrement plus prégnante doit être celle exercée par la proche Lombardie, voisine et omniprésente dès le début de l'époque moderne dans le Piémont¹²²⁷. De simples mentions dans les contrats ou des notions plus générales bien connues fournissent déjà des prémices de preuves que les lombards étaient influents dans le domaine de la couleur et de la fourniture du marbre : le marché de Casapinta nous indique que les couleurs employées par Giovanni Battista I Marca pour mettre en couleur le retable de l'église de cette commune viennent de Milan¹²²⁸ ; l'on sait que les marbres exploités par les lombards ont connu un grand succès dans le Piémont Oriental jusque dans les années 1760-1770, comme le soulignait Elena di Majo¹²²⁹.

Ces quelques rappels importants montrent à quel point il n'est pas aisé de reconstituer la culture générale des Marca. Si le manque d'études approfondies préalables à notre sujet nous apparaît comme une lacune préjudiciable, plusieurs éléments de réponse peuvent être avancés sur les questions dont cette sous-partie fait l'objet. Dans quelle mesure les Marca ont-ils été influencés par leur région d'origine ou par la proche Lombardie dans le choix des couleurs et des imitations de marbre, et dans quelle mesure

¹²²⁶ C'est le cas de l'église della Madonna della neve et de l'église San Giacomo à Alagna, de celle d'Issime dans la toute proche Vallée d'Aoste.

¹²²⁷ Plusieurs facteurs – politique, géographique, culturel et religieux – expliquent les liens entre la Valsesia et la Lombardie. Rappelons seulement ici l'attachement de Charles Borromée pour le Sacro Monte de Varallo ou encore le soutien à ce chantier de l'évêque de Novare, Carlo Bescapè, au début du XVII^e siècle. En outre ces régions partagent la diffusion, à partir de la fin du XV^e siècle, qui devient toujours plus importante après le Concile de Trente, des *Sacri Monti* dans tout le territoire alpin et préalpin, entre Piémont et Lombardie, de la Valsesia au Lac de Côme. Des chantiers qui impliquent la circulation d'hommes – pèlerins, membres du clergé, artistes et marchands –, et d'idées. Ainsi que le souligne Simonetta Coppa dans l'introduction de l'ouvrage intitulé *Lombardia Barocca*, toute cette aire géographique faisait presque entièrement partie du *Stato di Milano* et était « [...] du point de vue politique, culturel et religieux sujette à l'influence milanaise [...] ». » D'après S. Coppa (a cura di), *op. cit.*, p. 18.

¹²²⁸ « [...] Colori per colorire il d° Altare presi in Milano da Pietro fu Gio. Benzio [...] », extrait de D. Lebole, *op. cit.*, pp. 212-213.

¹²²⁹ E. Di Majo, *op. cit.*, p. 218.

les commanditaires avaient-ils leur mot à dire au moment du choix des couleurs et des marbres à imiter ? Perçoit-on une évolution ou des changements dans le choix des marbres et des couleurs selon les générations ? Enfin, le choix des marbres relève-t-il de symboliques qui leur sont liées ?

III-4.2.2 La gamme chromatique générale des retables

Premièrement, nous avons remarqué à partir de nos données que certaines couleurs et certains tons revenaient fréquemment et qu'inversement d'autres ne sont guère employés.

De façon générale, la polychromie a des tons assez vifs, ce que confirment Gilles Mantoux et Sophie Barton¹²³⁰ qui ont mené les analyses des stucs de Recologne. On remarque dans toute la production une opposition entre des faux marbres de couleurs claires, dans des tons de beige, de brun, de rouge ou encore de jaune voire de rose et des stucs noirs, dont la fonction est essentiellement de souligner les lignes, – colonnes, entablements, volutes sommitales –, ainsi que des éléments décoratifs traités en blanc voire en gris blanc. Les couleurs chaudes sont largement exploitées et constituent l'essentiel de la palette des Marca.

Il est intéressant de noter d'emblée que les couleurs rencontrées dès les premières œuvres de Jean Antoine, la plupart étant des *antependia*, nous indiquent déjà ce goût pour une « [...] gamme réduite de tonalités chaudes [...] »¹²³¹ dont le jaune orangé, le rose, le rouge, accompagné de gris, de blanc ou de noir alors que les tons verts ou encore bleus sont moins fréquents et font l'objet d'un usage plus limité.

Le *paliotto* du retable majeur de l'église Sant'Antonio Abate de Bettola Sesia, réalisé entre 1687-1692, en est un bon exemple tout comme ceux de Borgosesia et de Roasio (ill.162), datés entre 1690 et 1720.

Évoquons également la niche de l'oratoire Saint-Antoine de Serravalle Sesia qui montre de nombreuses similitudes (ill.127). Le cadre central, la corniche tripartite et les contours sont noirs alors que certaines zones ont été colorées d'un faux marbre rosé aux

¹²³⁰ S. Barton, G. Mantoux, *op. cit.*, p. 43.

¹²³¹ « [...] gamma ridotta di tonalità calde [...] ». Voir G. Dardanella, in G. Dardanella (a cura di), *op. cit.*, 2012, p. 44.

multiples taches grises, jaunes, rouges et blanches, créant ainsi un contraste qui met en valeur les formes de la construction. Les éléments décoratifs comme les feuilles d'acanthé, les guirlandes de clochettes ou encore la coquille et le pot à feu ont été traités dans le but d'imiter l'aspect du marbre blanc poli. Ajoutons simplement que les deux angelots à droite et à gauche présentent des couleurs plus tardives qui ne doivent pas être attribuées à Jean Antoine.

Les analyses de l'ensemble stucé de Recologne nous ont permis de retrouver la polychromie d'origine des faux marbres de Jacques François Marca. Afin d'éclairer le lecteur, nous avons décidé de reproduire ici les schémas réalisés par les deux restaurateurs auteurs du rapport en question. Nous avons réalisé des montages simples afin de présenter, d'une part, les croquis légendés et, d'autre part, les tentatives de restitution des couleurs.

Le retable principal présente « [...] une harmonie générale déployée dans les tons de beige à brun clair (pour les fonds et les panneaux), d'ocre rouge (soubassement, bandeau d'attique) et de noir pour les volumes, tels que les colonnes, les volutes sommitales, les niches des sculptures. Les anges, nuages sont gris ou beiges ; les rayons de la gloire, ocrés »¹²³².

¹²³² S. Barton, G. Mantoux, *op. cit.*, p. 43.

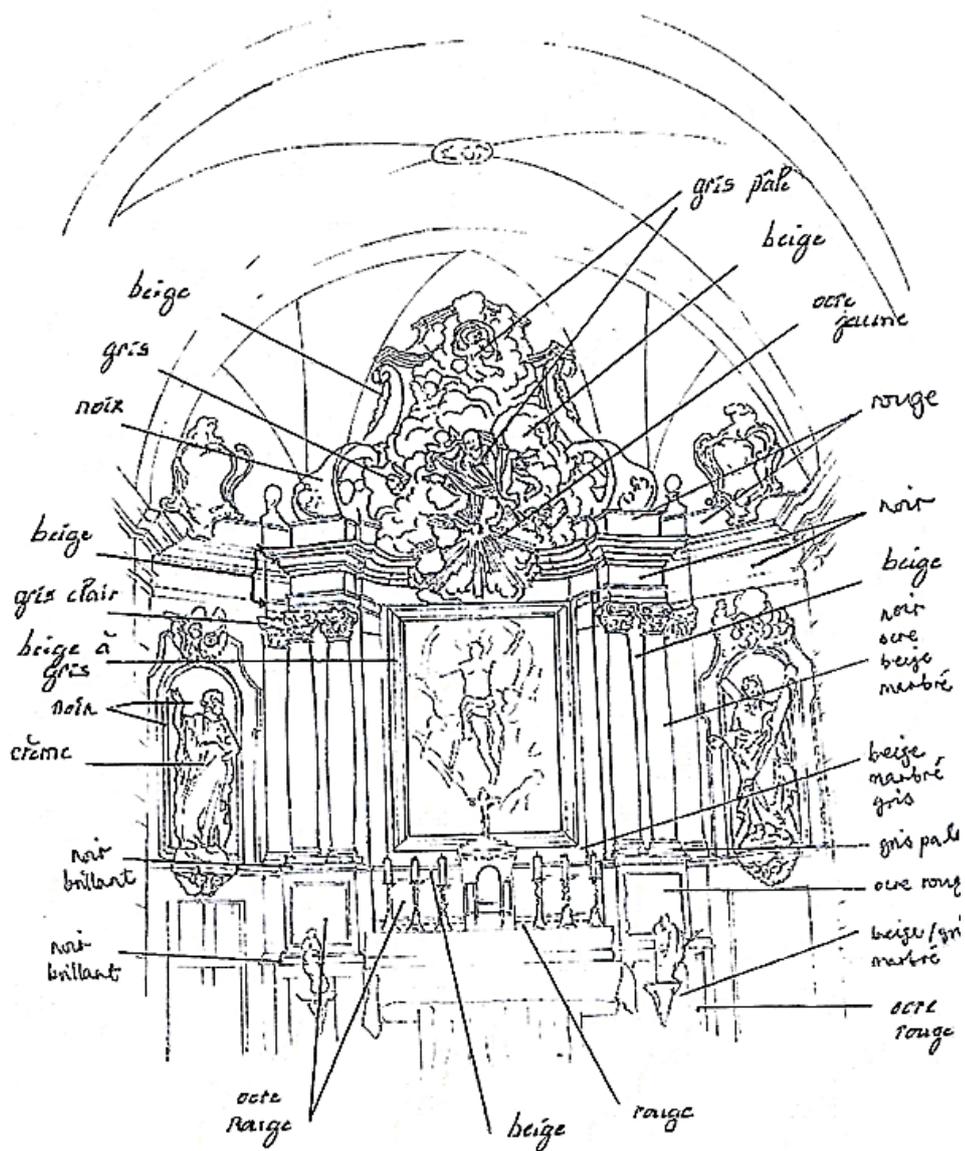


Figure 39 : Restitution de la polychromie originale du retable principal de Recologne d'après les analyses des restaurateurs¹²³³

¹²³³ Tous les schémas exploités (retable majeur, retables latéraux et chaire à prêcher) par l'auteur sont extraits du rapport de Recologne. Voir S. Barton, G. Mantoux, *op. cit.*, pp. 80-86.

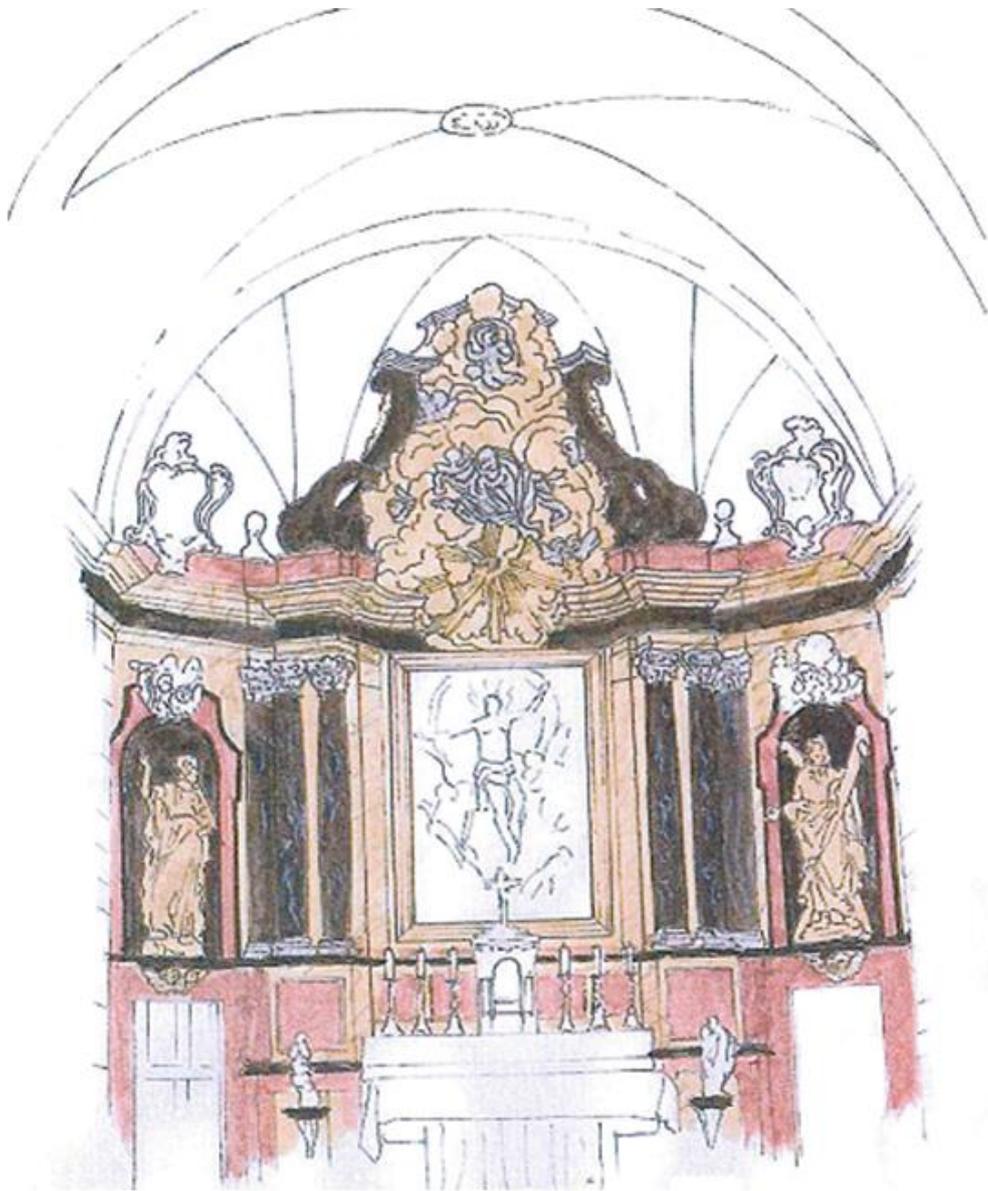


Figure 40 : Restitution de la polychromie originale du retable principal de Recologne d'après les analyses de l'ensemble stucqué de Recologne

Les polychromies originales des deux retables latéraux sont très proches. Elles se situent dans des « [...] teintes crème à brun clair pour les fonds et les panneaux. L'ocre rouge est ponctuellement utilisé pour ces mêmes éléments. Le noir souligne les éléments graphiques [...]. Les anges sont gris ou beiges ; les rayons de la gloire, ocrés »¹²³⁴.

¹²³⁴ S. Barton, G. Mantoux, *op. cit.*, p. 43.

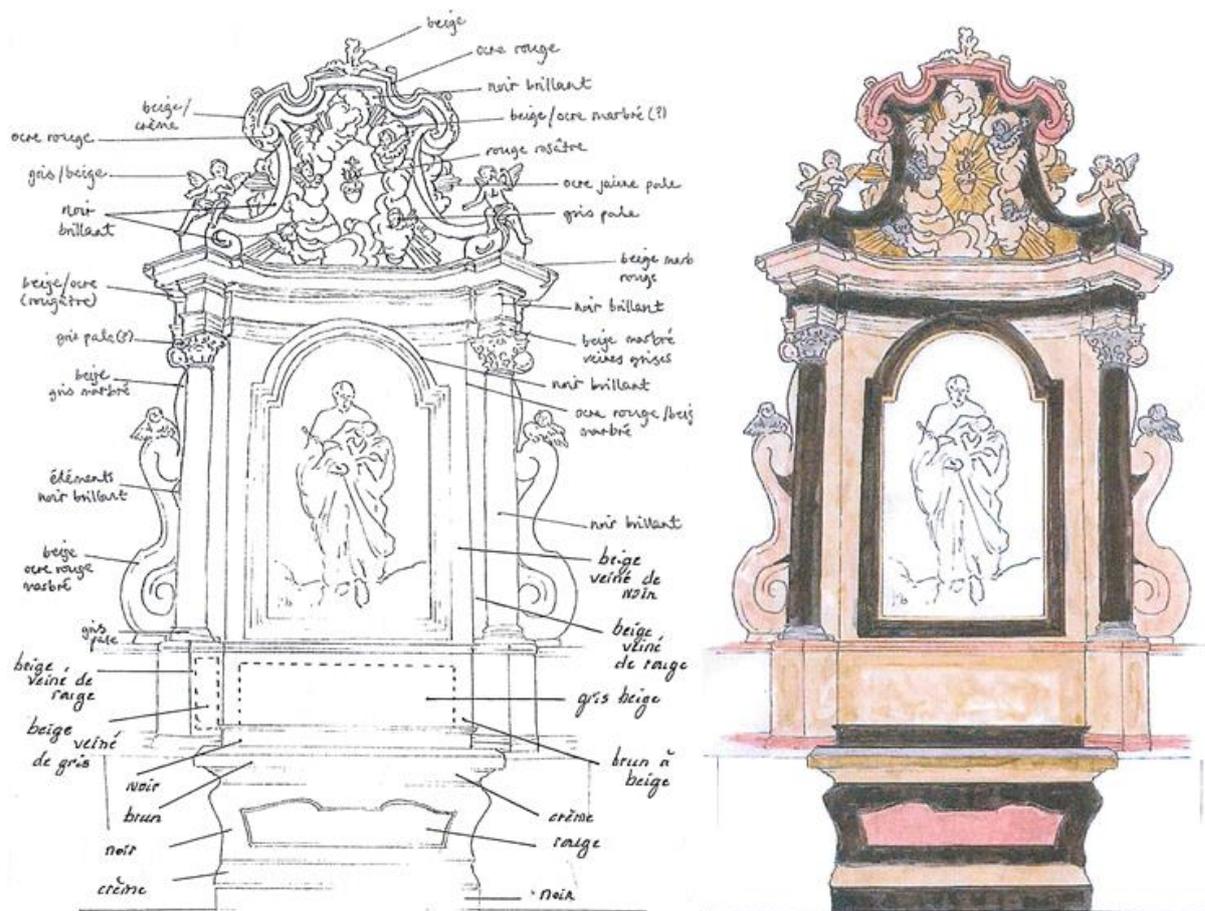


Figure 41 : Restitution de la polychromie originale du retable latéral gauche de Recologne d'après les analyses des restaurateurs

Malgré quelques différences, la chaire à prêcher présente aussi une polychromie vive. Aux tons beiges, gris ou rouge déjà rencontrés, nous devons ajouter le vert « [...] employé pour les moulures et les draperies »¹²³⁵.

¹²³⁵ *Ibidem*.

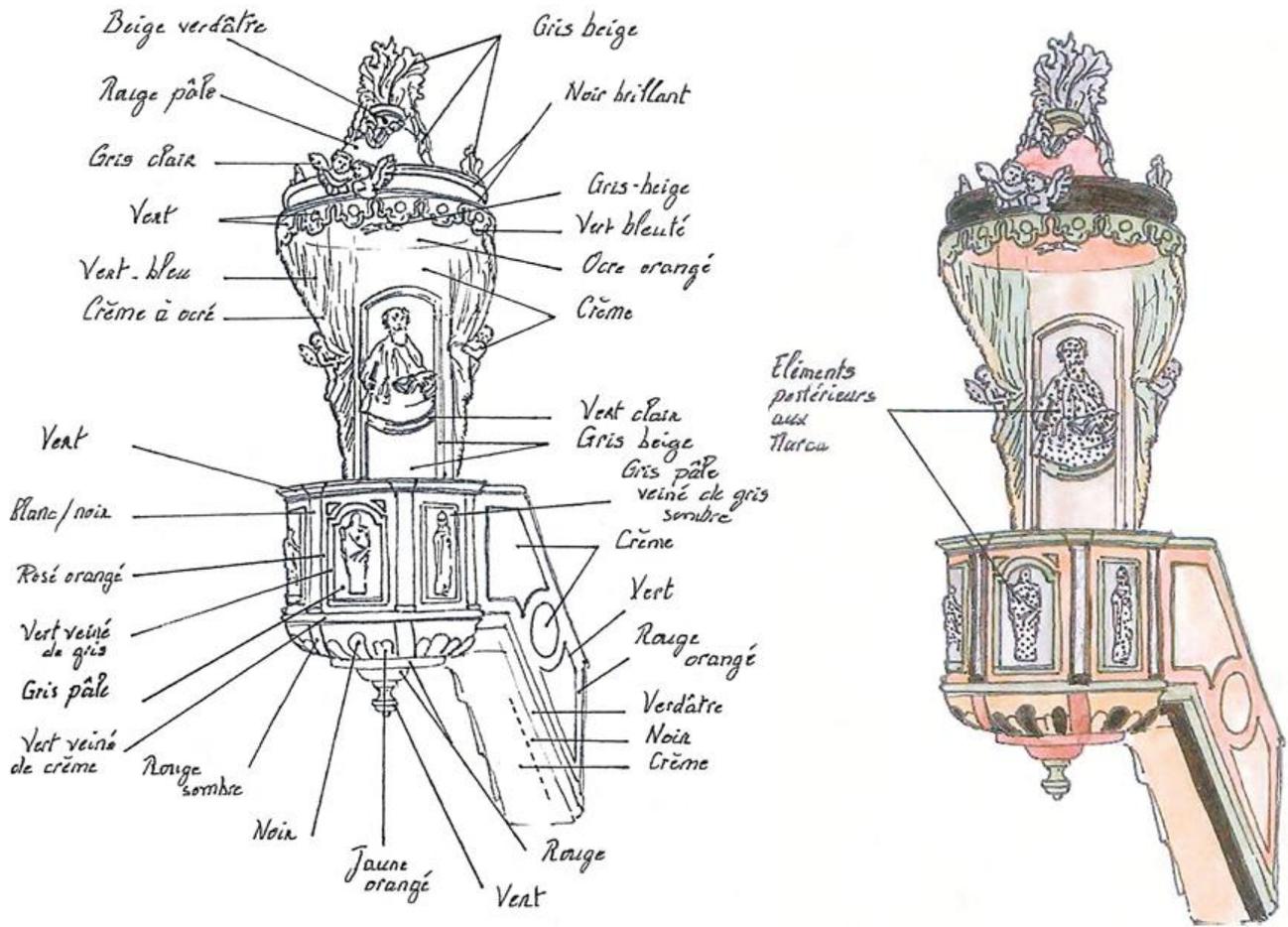


Figure 42 : Restitution de la polychromie originale de la chaire à prêcher de Recologne d'après les analyses des restaurateurs

Pour l'ensemble du mobilier nous remarquons une vaste gamme avec du vert, du vert-bleu, du vert veiné de beige mais également du beige, du beige veiné de gris ou de rouge, de l'ocre, de l'ocre jaune pâle ou encore du rouge.

Nous avons comparé les résultats obtenus à Recologne au reste des œuvres dont nous considérons la polychromie ou une partie de cette dernière comme fiable.

Nous pouvons affirmer que les couleurs des retables latéraux de Doulaincourt-Saucourt (ill.120) ou encore celles du retable majeur de Montigny-lès-Vesoul (ill.46) s'accordent avec la palette des Marca.

La gamme chromatique est limitée et les variétés de marbre sont peu nombreuses. À Montot, à Savoyeux (ill.167), à Marchaux, à Rosey¹²³⁶ ou encore à Vars (ill.88), les

¹²³⁶ Dans le cas du retable de l'ancien prieuré de Rosey, nous avons connaissance de la polychromie d'origine en raison du mauvais état du retable. Les stucs sont endommagés en de nombreux endroits. Cela

faux marbres qui apparaissent correspondent systématiquement aux tons rouges, jaunes-rouges, beiges, roses ou noirs que nous avons évoqués jusqu'à présent.

En outre, les commanditaires comtois demandaient souvent aux Marca des stucs blanc [...]. Visiblement, le recours à celui-ci était fréquent. En 1787, Anatole Amoudru, architecte de la maîtrise des eaux et forêts, est chargé de dresser le devis et les plans des réparations à effectuer dans l'église de Mont-lès-Étrelles. À l'article 86, il évoque les stucs de 1727 et affirme que « [...] les principaux ornemens seront en gris tendre et le surplus restera d'un beau blanc dans le goût de ce qui avoit été pratiqué lors de la confection de l'ancien ouvrage [...] »¹²³⁷.

L'analyse de la polychromie originelle encore existante des retables laisse perplexe. On ne peut pas affirmer trop vite qu'aucune évolution sensible ne se fait sentir entre les œuvres italiennes et les œuvres comtoises des Marca, en raison du trop peu d'informations dont nous disposons.

Néanmoins, ce fait paraît avéré qu'aucun changement de taille n'est intervenu : les Marca reproduisent inlassablement les mêmes faux marbres. Ils semblent se contenter de combiner habilement des couleurs dont ils maîtrisent la production. Ainsi, une certaine constance s'observe des premières œuvres de Jean Antoine à celles de Charles Marca, en passant par Jacques François et ses frères. Cela signifie que dès le XVII^e siècle, la palette de cette famille est plus ou moins fixée.

Elle a dû toutefois s'enrichir d'une certaine façon lors de l'arrivée des Italiens en Franche-Comté, car des œuvres comme celles de Montigny-lès-Vesoul (ill.46) ou d'Evillers (ill.54) forment un franc contraste avec le reste de la production¹²³⁸. On ne parlera pas de rupture à propos de ces œuvres, mais plutôt d'écart, car la ligne de conduite générale demeure parfaitement lisible. Ces retables relativement hors normes dans l'œuvre des Italiens laissent entrevoir un dessein autre que celui des Marca : ces cas exceptionnels ne pourraient s'expliquer, en l'état de nos connaissances que par une demande expresse des commanditaires qui serait sortie des habitudes des Italiens. Toutefois, les marchés qui nous apportent des informations quant aux faux marbres

nous a permis d'observer la dernière couche très fine de stuc sur laquelle ont été appliquées les couleurs : rouge-orangé, noir, blanc et ce marbre aux multiples taches colorées.

¹²³⁷ C.-H. Lerch, *op. cit.*, pp. 65-70.

¹²³⁸ C'est le cas du retable latéral gauche restauré récemment et qui montre que les Italiens ont mélangé un marbre beige aux multiples taches de couleurs que nous retrouvons fréquemment, à un marbre noir veiné de jaune, à un autre marbre noir mais veiné de blanc ainsi qu'à un marbre blanc pur et à un autre à veines noires ainsi qu'à un marbre gris également à veines noires.

désirés par les commanditaires ne sont pas très nombreux et ne concernent que des retables français. En effet, nous n'en n'avons pas retrouvé de semblables en Italie.

III-4.2.3 Les marbres imités

Nous avons tout de même essayé de décrypter la palette et nous avons tenté des rapprochements avec des marbres et des pierres marbrières existantes et que l'on employait à l'époque moderne en Italie, surtout entre le Piémont et la Lombardie et en Franche-Comté. Notre but n'est pas de recenser et de décrire les marbres existants, ce que d'autres ont fait déjà. La complexité de la tâche vient du fait que les marbres, imités parfois grossièrement, ne sont pas facilement reconnaissables ; et bien sûr du peu d'exemples sûrs que nous avons à notre disposition.

Les possibilités offertes aux Marca et aux commanditaires étaient aussi étendues que le nombre de variétés de marbres. D'Aviler, dans son *Cours d'architecture*, rappelait que le marbre est « une Espece de Roche, qui se tire des Carrieres. Il y en a de simples ou d'une seule couleur, comme le blanc & le noir, & de mêlé ou varié par taches, vènes, mouchetures, ondes & nuages de diverses couleurs »¹²³⁹. Il donne ensuite une liste selon les couleurs et les pays ainsi que des exemples d'emploi que nous allons dans certains cas mettre en rapport avec les stucs des Piémontais.

On observe assez rapidement que les Marca imitent des marbres reconnus pour leur prix, comme le porphyre, ou des marbres de la région où ils se trouvent, suivant en cela une sorte de mode ou de courant dominant, à l'attention de ceux qui ne peuvent couvrir les retables qu'ils commandent de marbres authentiques. C'est ce que nous allons tenter de montrer, d'abord pour la partie italienne de leur production, puis pour la franc-comtoise.

III-4.2.4 Les marbres imités dans la production italienne.

Commençons pas le rouge : comment interpréter les marbres de cette tonalité ? Les Marca tentent-ils d'imiter le marbre rouge d'Arzo, extrait dans le Tessin ? Ce marbre

¹²³⁹ A.-C. d'Aviler, *op. cit.*, 1720, p. 680.

est considéré comme fondamentalement important pour l'art lapidaire des XVII^e et XVIII^e siècles et est très souvent employé dans ces régions¹²⁴⁰. Connaissent-ils le rouge de Vérone, le San Marco originaire de Sicile ou encore le rouge de France, tous deux caractérisés par la présence de taches et de veines blanches et que l'on retrouve peut-être au niveau des soubassements supérieurs des retables latéraux de Doulaincourt, des niches du retable majeur d'Evillers (ill.54) et dans de nombreux médaillons des *paliotti* ?

Pour les bordures et certains motifs géométriques des devants d'autel, les Marca ne s'efforcent-ils pas d'imiter le porphyre « [...] sorte de pierre extrêmement dure, dont le fond est communément rouge ou brun, quelques fois vert et marqué de petits points blancs »¹²⁴¹ ? Une pierre souvent imitée par les *scagliolisti* comme Pietro Solari.

Les Marca tentent aussi de se rapprocher des grands modèles pour les marbres de couleur jaune. Les devants d'autel de Montrigone di Borgosesia et de Bettole Sesia ainsi que ceux de Crevacuore sont ornés de panneaux imitant un marbre jaune clair veiné de noir alors que ceux de Serravalle Sesia (ill.125) et de Sostegno (ill.163) présentent un marbre jaune beaucoup plus vif à veines rouges. Peut-on envisager une tentative d'imitation dans le premier cas du jaune de Vérone et pour le second du jaune de Sienne « [...] un jaune vivace, veiné de pourpre et de rouge violacé [...] »¹²⁴², par exemple ?

En Valsesia, plusieurs carrières étaient exploitées et différents types de marbre en étaient extraits dont le *bardiglio* ou encore le marbre vert de Varallo qui provient entre autres de la commune de Rocca¹²⁴³. Ainsi, dans plusieurs de leurs œuvres, on peut tenter des rapprochements avec de célèbres marbres, dont beaucoup de marbres noirs. Il en est ainsi du fameux « marmo di Torino », marbre vert extrait dans la Vallée de Susa et qui était employé au-delà des frontières du Royaume de Savoie, ou encore avec du noir de Varenna également appelé « noir de Côme »¹²⁴⁴. Le marbre noir aux fines veines blanches se retrouve dans les colonnes, l'entablement et le cadre central du retable d'Avilley

¹²⁴⁰ E. di Majo, *op. cit.*

¹²⁴¹ A. C. Quatremère de Quincy, *op. cit.*, 1825, p. 173.

¹²⁴² « [...] un giallo vivace, venato di porpora e di rosso violaceo [...] ».

Lenormand, Payen *et al.*, *Nuovo dizionario universale tecnologico o di arti e mestieri e della economia industriale e commerciante* [...], Tome LIX, Venise, Giuseppe Antonelli, 1858, p. 365.

¹²⁴³ « In Valsesia, [...] si trovano alcune varietà di bardiglio [...] ed il bel marmot verde macchiato di bianco, detto verde di Varallo, che proviene dalle cave di Cervarolo, e principalmente da quelle di Cellimo nel comune di Rocca, presso Varallo [...] ». D'après *Nuova Enciclopedia popolare ovvero dizionario generale di scienze, lettere, arti, storia, geografica, ecc. ecc. opera compilata sulle migliori in tal genere inglesi, tedesche e francesi coll'assistenza e col consiglio di scienziati e letterati italiani corredata di molte incisioni in legno inserite nel testo e di tavole in rame*, T. VIII, Turin, Giuseppe Pomba, 1847, p. 1246.

¹²⁴⁴ E. Di Majo, *op. cit.*, p. 232.

(ill.51). On en croise aussi à Brusnengo sur le retable de saint Joseph (ill.101). Plusieurs types de marbres noirs à veines blanches existent dont le noir *marquina*. En outre, les colonnes en faux marbre noir veiné de blanc et de jaune correspondent à la définition que d'Aviler donne du « marbre portor » qui « [...] a le fonds noir avec des taches et vènes jaunes. Il y en a de mêlé avec des vènes blanchâtres [...]. Il se tire du pied des Alpes vers Carrare [...] »¹²⁴⁵. Pour certains panneaux décoratifs ou entablements les Marca essaient-ils d'imiter le marbre « arabescato » de Carrare qui « [...] présente un fond blanc statuaire traversé de veines minces et étendues qui rappellent une arabesque [...] »¹²⁴⁶ ?

Enfin, dans certains cas, à moins que cela ne soit dû aux restaurations, le marbre est pur et ne présente aucune tache, ni veine. S'agit-il de marbre noir antique¹²⁴⁷ ? C'est le cas à Montigny-lès-Vesoul (ill.46) avec les colonnes du retable, mais aussi à Brusnengo (ill.101) avec la base et les volutes des soubassements des retables ainsi qu'avec le contour des autels, voire des colonnes pour le retable de saint Joseph ou encore au retable du sanctuaire d'Ailoche (ill.109).

On retrouve également souvent un faux marbre constitué d'une multitude de taches de couleurs. On y distingue du jaune, du gris, du rose, du rouge et des veines blanches, comme le montre la partie supérieure du retable de Serravalle Sesia (ill.127).

Pour ce type de faux marbre, nous devons peut-être nous orienter vers les marbres nommés « brèches ». Dans l'édition de 1755 du *Dictionnaire d'architecture* de d'Aviler, nous en trouvons la définition ainsi qu'un répertoire : « *Marbre* appelé Brèche. Nom commun à plusieurs sortes de *Marbres*, qui sont par tâches rondes de diverses grandeurs & couleurs, formées de mélange de plusieurs cailloux, & qui n'ayant point de veines, de même que les autres, se cassent comme par *Breches*. Voici les différents especes de ce *Marbre*. *Breche antique*. C'est une *Breche* qui est mêlée par taches rondes d'inégale grandeur, de blanc, de bleu, de rouge, de gris & de noir [...]. *Breche coralline* [...]. *Breche grosse*, ou *Grosse Breche*. Breche qui est formée de taches rouges, noires, grises, jaunes, bleues & blanches [...] »¹²⁴⁸. Peut-être que le « cailloutage » évoqué à Pin, plus qu'une

¹²⁴⁵ *Id.*, p. 108-109.

¹²⁴⁶ F. Dal Falco et G. Arditì, *Stili del razionalismo : anatomia di quattordici opera di architettura*, Rome, 2002.

¹²⁴⁷ A.-C. d'Aviler, *op. cit.*, 1720, p. 690.

¹²⁴⁸ La liste est encore longue avec la « Breche Isabelle », ou encore la « Breche des Pyrenées ». (A.-C. d'Aviler, *Dictionnaire d'architecture civile et hydraulique, et des arts qui en dépendent : Comme la Maçonnerie, la Charpenterie, la Menuiserie, la Serrurerie, le Jardinage, &c. la construction des Ponts & Chaussées, des Ecluses, & de tous les ouvrages hydrauliques*. Par Augustin-Charles d'Aviler. Ouvrage

indication quant à la couleur, correspondrait à l'aspect donné au stuc : les commanditaires, ne connaissant pas le mot exact à employer, auraient tout aussi bien pu utiliser un mot approchant et à la signification bien claire¹²⁴⁹.

Une autre variété de marbre pouvait être imitée, il s'agit de de la brocatelle « [...] dont les fragments sont beaucoup moindres [...] » et que l'on distingue du marbre brèche, « [...] qui présente de gros fragments [...] »¹²⁵⁰.

Comme on le voit, si aucune preuve décisive ne peut être apportée pour confirmer que les Marca ont copié tel ou tel marbre, un faisceau de preuves se crée, qui tend à montrer que leur région d'origine, fertile en nombreuses variétés de marbres, a dû les inspirer largement, de même que des marbres ou pierres plus précieux (porphyre, marbres de Carrare), ou tout simplement à la mode. Cela paraît d'autant plus probant que les commanditaires italiens ont pu désirer des imitations de marbres qu'ils ne pouvaient pas se payer.

III-4.2.5 Les marbres imités dans la production franc-comtoise

Cette situation paraît se transposer en Franche-Comté, où il est possible que les commanditaires aient demandé souvent du Damparis¹²⁵¹ (et, dans une moindre mesure,

servant de suite au Cours d'Architecture du même Auteur. Nouvelle édition Corrigée, & considérablement augmentée, Paris : Charles Antoine Jombert, 1755, p. 123).

¹²⁴⁹A. Furetière, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts* [...]. *Le tout extrait des plus excellents Auteurs anciens et modernes*, troisième édition, revue, corrigée et augmentée [...] tome premier, Rotterdam : Reiniers Leers, 1708.

D'après le dictionnaire de l'académie : « CAILLOUTAGE n.m. XVII^e siècle, d'abord *caillottage*. Dérivé, sous l'influence de *caillou*, de *caillot*, « caillou ». **1.** TRAV. PUBL. Action de caillouter ; résultat de cette action. *Le cailloutage des routes, des chemins. Un mauvais cailloutage.* - **BÂT.** Sorte de béton constitué de cailloux noyés dans un mortier. **2.** Décoration faite de cailloux. *Grotte de cailloutage.* **3.** CÉRAMIQUE. Pâte de faïence fine, formée d'argile et de silex ou de quartz pulvérisés ; objet fabriqué avec cette pâte (on dit aussi *Caillouté*).

Définition en ligne à l'adresse suivante :

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/renvoi.exe?26;s=2991442230;a=69420;r=maca2;f=/RENV;>

¹²⁵⁰H. Landrin, *Dictionnaire de minéralogie, de géologie, et de métallurgie*, Paris, 1852, p. 238.

¹²⁵¹ « En 1863, Delesse signale, sous l'appellation de *Saint-Ylie*, le calcaire de Damparis - ou *Pierre du Jura* [...]. Il est extrêmement compact et prend très-bien le poli ; toutefois, sa couleur est peu éclatante, jaunâtre, offrant par places une teinte rosâtre ou rougeâtre [...] c'est beaucoup moins comme marbre que comme pierre de construction que le calcaire de Saint-Ylie doit être signalé. Indépendamment de ce que ce calcaire est exempt de cavités, il est très pur, non argileux, et par conséquent il n'absorbe pas l'humidité ». Et d'ajouter « qu'il se laisse travailler, sculpter et tourner avec une grande netteté [...] ». »

L. Poupard (dir.), *Marbres et Marbreries, Jura*, Paris, 1997.

du Sampans¹²⁵²). Nous en avons la preuve au moins pour le cas de Pin. Il se peut que la tendance ait été généralisée tant cette pierre était appréciée. Nous traiterons ce point dans la partie consacrée à la tradition comtoise de l'usage de pierres marbrières locales.

À la fin du XVIII^e siècle, Charles Marca signe le devis des travaux du nouveau théâtre de Besançon dessiné par Ledoux. Les commanditaires demandent au stucateur un « [...] bon stuc dur et d'une bonne composition, solide et imitant la couleur de la pierre du pays [...] »¹²⁵³. Malheureusement, un incendie a emporté la totalité des décors réalisés par les Marca à la fin du XVIII^e siècle. Nous ignorons donc à quoi correspond cette « [...] pierre du pays [...] ». S'agit-il de la pierre de Chailluz, caractérisée par sa bichromie ocre et bleue, extraite en périphérie de la ville et employée systématiquement dans les constructions et que l'on retrouve justement dans l'élévation de la salle de comédie ?

Les Italiens s'inspiraient aussi de ce qui semble avoir été de grands modèles, des marbres et des pierres connus que les commanditaires souhaitaient voir imités sur leurs retables. À Pin, par exemple, les Marca devaient reproduire du « [...] marbre de Gênes [...] »¹²⁵⁴.

Deux remarques s'imposent, lorsque l'on étudie les imitations de marbre chez les Marca. Premièrement, les faux marbres ne sont pas censés seulement donner l'illusion du marbre « en général », mais bel et bien de marbres précis. Il en découle que ces marbres devaient être bien choisis, soit dans des exemples locaux, soit dans de grands marbres très connus, tels ceux de Carrare. Deuxièmement, les marbres locaux ont une grande importance : ce sont ceux que l'on cherche en priorité à imiter. On en conclut qu'une différence dans l'emploi des marbres et des couleurs s'opère nécessairement dans la dynastie des Marca, à cause de ce seul transfert d'une région de travail à une autre.

Si des marbres locaux ou plus « internationaux » étaient employés, peut-on en conclure qu'on les utilisait en fonction de qualités ou de symboliques qu'on leur associait individuellement ? Existait-il dès lors une hiérarchie dans l'emploi des marbres ? Dans sa thèse, Elena di Majo démontre que le choix des couleurs pouvait avoir une portée symbolique. Cependant, les œuvres qu'elle étudie sont destinées à un public plus cultivé

¹²⁵² La pierre de Sampans est extraite dans la région doloise. Les principales carrières se situent dans les communes de Sampans, de Damparis, mais aussi de Champvans, de Choisey et de Foucherans. Le Sampans « [...] présente une coloration variant du rose pâle au rouge carminé (Rouge antique du Jura). Elle peut aussi offrir des marbrures sur fond jaune, avoir un aspect veiné, granité ou en grain d'orge. ». *Id.*

¹²⁵³ A.D.D. 1C 2404, salle de comédie de Besançon, « Devis instructif des Ouvrages de gypserie Couverture, maçonnerie en briques pour les cheminées, Carrelage, plafond en enduit propre à recevoir la peinture à fresque, Enduits, Crépissage [...] », 6 avril 1780.

¹²⁵⁴ A.D.H.S. C 104, marché pour les dais et les travaux au retable de l'église de Pin l'Emagny, 6 mai 1776.

que celui des Marca, notamment l'aristocratie et le clergé proche du duc de Savoie. Compte tenu du public des retables des Marca, de leurs commanditaires et de la culture des artistes eux-mêmes, il n'est pas invraisemblable d'admettre que, si les marbres ou les pierres extrêmement prestigieuses comme le porphyre étaient choisis pour donner un aspect riche à l'ensemble du retable, les marbres imités étaient choisis avant tout en fonction de leurs qualités esthétiques, et leur disposition sur le retable ressort de considérations semblables : le noir est choisi pour les colonnes, etc. Cette question du choix des couleurs sera étudié en détail plus bas, dans la sous-partie « Le rôle de la polychromie ».

Ajoutons finalement que la qualité des faux marbres observés ne rivalise pas avec celle des réalisations de nombreux autres stucateurs et maîtres spécialisés dans les travaux en *scagliola*. Le résultat final obtenu par les Marca est rarement d'une grande finesse et l'aspect fictif est visible, surtout lors d'un examen rapproché. Cela n'a rien d'étonnant, car les *paliotti* des Marca faisaient preuve d'une grande simplification par rapport aux œuvres des autres *scagliolisti* et les retables sont souvent répétés d'église en église dans un souci de productivité.

Cependant, pour les fidèles du XVIII^e siècle, le résultat était sans doute convaincant, ainsi que le prouve le succès que rencontre cette dynastie, car leur appréhension des retables était radicalement différente de la nôtre. En ce qui concerne le point de vue, les fidèles ne pouvaient pas s'approcher trop près du retable majeur, ils ne pouvaient donc pas bien scruter les marbres. De plus, les faux marbres étaient mieux polis qu'ils le sont aujourd'hui, et l'éclairage vacillant de la bougie apportait une ambiance qui n'existe plus avec l'éclairage artificiel.

III-4.3 La question de la dorure

En Franche-Comté, la dorure était très appréciée et souvent employée afin de colorer les retables et autres éléments du mobilier en bois. Une tradition qui remonte à l'époque moderne et se perpétue, comme nous aurons l'occasion de le voir.

Si l'emploi de la dorure est attesté pour les œuvres sculptées dans le bois, nous émettons un doute quant à son utilisation dans les retables exécutés par les Marca et les dorures qui ornent encore les retables sont postérieures.

Premièrement, aucun document en lien avec les interventions des Marca, entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle, ne mentionne le recours à cette technique.

Certes, cet argument n'est pas suffisant dans la mesure où nous l'avons dit, ce genre de détails n'est pas toujours consigné et nous ne disposons que de quelques marchés pour l'ensemble de cette importante production. Par ailleurs, un petit détail dans le contrat de Fontain pourrait être apporté comme preuve contraire à nos propos, puisqu'il est inscrit que le marché pour les retables a été signé avec le sieur « [...] Marca doreur de profession [...] »¹²⁵⁵. Or, la transaction n'évoque nullement des dorures, mais simplement « [...] des couleurs qui imitent le marbre et la sculpture en blanc [...] »¹²⁵⁶. Par ailleurs, nous n'avons pas d'autre trace de ce soi-disant doreur de la famille Marca. Ensuite, précisons que les dénominations étaient fluctuantes et les stucateurs étaient qualifiés de multiples façons¹²⁵⁷. Enfin, si un ou plusieurs membres de cette famille avait été doreurs en Franche-Comté, pourquoi aurait-on fait appel à une doreuse afin de mettre en couleur la chaire à prêcher de Gy qu'exécute Charles Marca en 1777-1778 ? Les Marca sont connus pour leur solidarité et leur organisation familiale, cela nous semble donc contradictoire.

Nous souhaitons également apporter d'autres arguments. Dans la partie consacrée à l'organisation de cette dynastie, nous nous sommes attachés à démontrer que les stucs qu'elle produit sont très bon marché. Les Piémontais n'emploient pas de poudre de marbre et fabriquent leur matériau avec du sable, du gypse, de la pierre pilée et utilisent de la tuile ou de la brique lors de la mise en œuvre. Ainsi, ils proposent un mobilier peu coûteux et accessible au plus grand nombre. Pourquoi feraient-ils augmenter les prix en employant de la dorure ? Le matériau est dispendieux et sa mise en œuvre nécessite plusieurs étapes. Cela nous semble paradoxal. D'autant plus que des solutions alternatives existent : en effet, des stucs jaunes ou ocre bien lustrés et bien polis peuvent refléter la lumière et créer l'illusion d'une lumière céleste. D'ailleurs, à Pin, les parties du retable que l'on pourrait croire dorées, notamment la gloire du couronnement, doivent être peintes en jaune¹²⁵⁸ et l'étude des restaurateurs a démontré que les rayons de la gloire des retables de Recologne étaient ocrés¹²⁵⁹ et ils n'ont relevé aucune trace de dorure au niveau des couches originales.

Finalement, les retables italiens dont nous pensons que les couleurs sont celles d'origine ne sont pas dorés et possèdent parfois des éléments colorés en jaune, comme le

¹²⁵⁵ A.D.D. B 17002.

¹²⁵⁶ A.D.D. B 17002.

¹²⁵⁷ Se référer aux biographies en annexe.

¹²⁵⁸ Le marché passé avec Charles Marca précise que « les rayons de la gloire seront mis en jonquille ». D'après A.D.H.S. C 104.

¹²⁵⁹ S. Barton, G. Mantoux, *op. cit.*, p. 43.

retable de la Madonna del Carmine de Piane Sesia (ill.125) ou celui dédié à saint Antoine de Padoue de l'église de Sostegno (ill.121).

Ainsi, lorsque les retables sont dorés, nous devons peut-être envisager une intervention d'un autre artiste ou des paroissiens désireux d'embellir ou de mettre au goût du jour le mobilier. Il est possible que ce phénomène explique l'omniprésence de la dorure sur les stucs réalisés à Postua entre 1714 et 1721 et à Villers-Chemin-et-Mont-lès-Étrelles en 1727.

Une question se pose donc : doit-on toujours associer baroque et dorure ? Certes, les Marca importent des formes et un goût nouveau et fastueux mais rien n'implique une présence nécessaire de la dorure.

On repère là un nouveau signe d'une différence culturelle entre les sculpteurs sur bois et les stucateurs. On sait que dans les régions savoyardes où la tradition du bois est extrêmement forte, on assiste à « [...] un recours quasiment systématique à l'or, qu'il soit employé juste pour rehausser quelques sculptures, ou qu'il recouvre entièrement la structure en bois »¹²⁶⁰. On a pu penser que, voulant se conformer à l'usage comtois des retables dorés, tels ceux de Servance ou Grand'Combe-Châteleux et conclure ainsi hâtivement que les retables des Marca devaient être entièrement dorés. C'était oublier que le matériau du retable joue aussi un rôle dans le choix de l'usage de la dorure.

III-4.4 Le rôle de la polychromie dans l'œuvre des Marca

Les retables qui ont conservé leur polychromie d'origine donnent l'occasion de nous interroger sur son rôle dans le retable. Elle nous permet d'affirmer que l'art des Marca est à rapprocher de la production des ateliers qui multipliaient les retables et les décors polychromes et se démarque de celui des groupes d'artistes qui au contraire employaient essentiellement des stucs monochromes, comme à l'intérieur de l'église San Carlo alle quattro fontane à Rome¹²⁶¹ et parfois des associations de blanc et de dorure ainsi que l'illustrent les stucs de Giacomo Serpotta dans l'oratoire de Santa Cita à Palerme¹²⁶².

¹²⁶⁰ E. Charabidze, *op. cit.*, p. 162.

¹²⁶¹ A. Zamperini, *op. cit.*, p. 223.

¹²⁶² *Id.*, p. 247.

L'observation et l'analyse des restes de cette dernière nous ont permis d'essayer de comprendre comment les Italiens utilisaient la couleur. Celle-ci sert tant à magnifier la partie la plus sainte de l'église qu'à souligner l'architecture du retable. Nous allons donc maintenant nous arrêter sur ces différents emplois et les illustrer à travers plusieurs exemples.

La fonction première de la couleur est celle de produire un effet visuel de qualité dans le but d'émerveiller le fidèle. La brillance des stucs évoquait bien sûr la richesse des marbres et la lumière naturelle ou celle des cierges se reflétait sur toutes ces surfaces polies. L'aspect obtenu par les stucateurs se rapproche vraiment de celui du marbre. On remarque grâce aux marchés qu'ils s'appliquaient à lustrer et polir les stucs afin d'augmenter la ressemblance en atteignant une brillance proche de celle d'un beau marbre poli.

Les différents types de marbres employés par les Marca instaurent une polychromie participant au faste, à la richesse et à la théâtralité de la construction. Ils sont utilisés tout d'abord comme ornements lorsqu'ils sont incrustés dans les piédestaux, les soubassements, les autels et les gradins, les crédences ou parfois les entablements et les pilastres de certains retables. Une fois encore le stucateur s'applique à reproduire les marbres marquetés que l'on retrouve de façon très diffuse sur de nombreux retables et autels en Europe. Précisons que dans l'œuvre des Marca, les couleurs sont exploitées indifféremment, tant pour les éléments de la structure du mobilier, que pour les décors des parois ou les voûtes et les panneaux ornementaux. On peut donc trouver le même marbre rouge taché de blanc incrusté dans un décor de devant d'autel en Italie puis utilisé pour mettre en couleur la partie d'un soubassement d'un retable en France. Il en va de même pour les faux marbres noirs ou blancs que l'on rencontre tant dans la structure que dans les panneaux décoratifs.

Ce qui nous intéresse ici, ce sont les jeux de couleurs et les effets visuels recherchés par les stucateurs. Nous traiterons la forme et l'emplacement de ces incrustations marbrières, qui se présentent sous différentes formes géométriques, dans une réflexion plus générale sur le vocabulaire ornemental dans la production des Marca.

Nous avons déjà évoqué de nombreuses associations de couleurs dans la partie consacrée aux marbres vraisemblablement imités. Les combinaisons sont variées mais certaines particulièrement fréquentes, surtout le noir ou le blanc veiné ou non qui se détachent par rapport aux couleurs chaudes, comme le rouge, le rose, le jaune ou encore le crème voire le beige des structures. L'emploi du noir a été observé à Piane Sesia

(ill.125), Serravalle Sesia (ill.127), à Ailoche (ill.109), à Sostegno (ill.121) mais aussi à Doulaincourt-Saucourt (ill.120), où le sculpteur applique des formes noires en relief sur les faces des piédestaux en faux marbre rouge taché de blanc alors que le corps du retable de couleur crème légèrement rosé est agrémenté de panneaux du même noir que les panneaux tout juste évoqués. À Avosnes en Bourgogne (ill.113), le blanc a été préféré et il semblerait qu'à Vars la même solution ait été adoptée, de même qu'à Pin-l'Emagny, où le « marbre de Gênes » est probablement un marbre blanc¹²⁶³.

À Montigny-lès-Vesoul (ill.46), les mêmes panneaux noirs se détachent sur le rose de la base du soubassement alors que les piédestaux des colonnes sont ornés de panneaux blancs¹²⁶⁴. Cette idée d'associer des marqueteries noires et blanches se retrouve à Avilley, au retable des fonts baptismaux (ill.117) et à celui du maître-autel (ill.51). Bien que décoratifs, ces panneaux soulignent bien souvent les lignes verticales et horizontales des structures qu'ils ornent. Ces éléments sont omniprésents sur les retables et très souvent nous devinons leur forme sous les couches de peinture, comme à Savoyeux par exemple.

Par ailleurs, nous voyons clairement qu'ils utilisent la couleur afin de mettre en valeur l'architecture et les volumes des constructions, tant des *antependia* que des retables ou des chaires à prêcher. Cette observation vient confirmer l'approche totalisante que nous évoquons dans le passage consacré à la décoration des retables. Nous avançons l'idée d'une conception d'ensemble et d'une modération dans l'usage des ornements dans le but de ne pas troubler la lisibilité de l'architecture, mais au contraire de la souligner.

Le choix et la distribution des couleurs renforcent ce point de vue. Prenons le cas de trois retables majeurs conservés en Franche-Comté. Celui d'Avilley¹²⁶⁵ réalisé en 1739-1740 par Joseph Antoine et ceux de Montigny-lès-Vesoul (ill.46) et de Recologne¹²⁶⁶, construits respectivement en 1737 et en 1747-1748 par Jacques François Marca. Il s'agit de trois retables avec un corps central à trois travées, délimitées par des colonnes, au-dessus duquel s'élève un entablement. Dans les trois cas, les colonnes à fût

¹²⁶³ L. Poupard (dir.), *op. cit.*, p. 57.

¹²⁶⁴ Nous renvoyons le lecteur à la description du décor dans la typographie des retables au début de la partie III de cette étude.

¹²⁶⁵ À propos de ce retable, signalons que la présence de dorure à la base des colonnes, sur les chapiteaux, les volutes végétales du couronnement et autres détails dont les ailes des angelots, ne correspondent vraisemblablement pas à la couche picturale d'origine. Le reste des faux marbres semblent être conformes à ceux produits par l'Italien. Avant la restauration, les colonnes étaient ocre jaune et de nombreuses zones avaient été uniformisées. Les travaux entrepris ont permis de retrouver une grande partie des marbres imités par les Marca.

¹²⁶⁶ Se reporter au schéma reproduit en début de partie. Avant la restauration, les colonnes étaient ocre jaune et de nombreuses zones avaient été uniformisées. Les travaux entrepris ont permis de retrouver une grande partie des marbres imités par les Marca.

lisse sont noires tout comme la partie supérieure des volutes sommitales. Les lignes horizontales ont également été traitées de cette façon, de la base des soubassements aux entablements en passant par les balustrades au-dessus du corps intermédiaire dans les cas d'Avilley (ill.51) et de Montigny-lès-Vesoul (ill.46).

Le retable des fonts baptismaux d'Avilley (ill.117) et les deux retables mineurs de Recologne ont été colorés dans le même esprit. Nous pouvons y voir à la fois la volonté des Marca de souligner l'architecture, d'autant plus que la même symétrie caractérise l'agencement des zones colorées, mais aussi de donner à l'espace intérieur une grande homogénéité, un point sur lequel nous reviendrons rapidement.

À Sostegno (ill.121), où les stucs présentent quelques variantes, nous retrouvons de nombreux éléments communs, dont cette mise en valeur des volumes du retable. Là encore, les volutes latérales du corps central, l'entablement, le gradin de l'autel ainsi que la corniche supérieure du couronnement sont noirs. Giovanni Battista I, frère de Jacques François, emploie le même procédé comme le montrent les deux retables restaurés de l'église de Brusnengo (ill.101), dans le Piémont.

Soulignons qu'en Bourgogne, ils n'abandonnent pas non plus ce principe, ainsi que le prouve le retable de Bézouotte (ill.77) qui a été restauré et l'ensemble stucé d'Avosnes (ill.92 et 113) que nous avons évoqué plus haut.

À Bézouotte, de nombreux éléments graphiques ont été soulignés grâce à l'emploi de stuc noir, comme la base et la partie supérieure du soubassement, les quatre colonnes, le contour des niches qui flanquent le retable, le cadre du bas-relief central ou encore la frise de l'entablement et la corniche curviligne du couronnement. Trois autres types de marbre dominant : le rouge-brique essentiellement utilisé pour le second niveau du soubassement et les niches latérales, un faux marbre beige-rosé avec de multiples taches, déjà rencontré à de nombreuses reprises pour la partie plate du corps médian et certaines parties du soubassement et finalement des marbres blancs. Pour la statuaire, il s'agit d'un blanc uni alors que celui des panneaux du soubassement, des crédences, de l'autel et d'une partie de l'entablement est veiné de gris et a sûrement pour but d'imiter le marbre de Carrare.

D'une église à l'autre, les Marca pouvaient varier les couleurs, doser les proportions de chacune dans l'ensemble, inverser leur emplacement, mais en suivant les mêmes schémas invariables. Ainsi, dans l'entablement, la frise est toujours distinguée de l'architrave et de la corniche. Par exemple à Doulaincourt-Saucourt, l'entablement des retables latéraux (ill.120) présente une architrave noire, une frise blanche et une corniche

noire alors qu'à Bézouotte la solution est inversée puisque l'architrave et la corniche sont blanches et la frise noire. À Recologne, la formule adoptée pour les retables propose le rythme chromatique suivant : beige / noir brillant / beige, comme l'indique le rapport.

Ce procédé peut être rapproché de celui des sculpteurs sur marbre, comme ceux de la région de Laval. À propos de leurs constructions, Jacques Salbert déclarait que « les applications de marbre n'étaient pas seulement destinées à donner, par le jeu des couleurs, une richesse et un attrait supérieurs au retable : elles soulignent encore la structure de manière évidente, comme pour rappeler le caractère monumental dominant l'édifice. »¹²⁶⁷.

Il ajoute également que « le marbre [...] participait [...] à l'équilibre général de la construction dont il soulignait les articulations principales »¹²⁶⁸. Alessandra Zamperini, ne déclarait-elle pas qu'« il arrive souvent de trouver chez le même artiste – ou dans la même famille d'artistes – des compétences architecturales révélatrices d'une complémentarité entre le stuc et les structures des édifices »¹²⁶⁹ ?

Si les couleurs des faux marbres rencontrés ne correspondent pas toujours à celles des retables des ateliers de sculpteurs lombards, nous remarquons que l'emploi de marbre ou de stuc de couleur noire qui renforcent les éléments graphiques est un paramètre commun. C'est le cas par exemple de l'autel de l'église de San Pietro in Vulpiate à Galliate, dans la province de Novara. Les marbriers font preuve de la même volonté de souligner les volumes et les contours de la construction qui créent un contraste avec les tons plus clairs et plus chauds emprisonnés dans cette silhouette sombre.

Il est possible que cette approche soit celle qui a influencé les Marca et qu'ils conservent ce principe de construction jusque dans le dernier quart du XVIII^e siècle, comme nous venons de le voir avec ces colonnes, ces entablements et autres corniches traités de cette façon. Elena di Majo souligne que, jusqu'à la fin du XVII^e siècle, le marbre noir dans le Piémont oriental était « [...] un matériau architectonique employé pour les éléments structurels [...] » avant d'être délaissé puis abandonné à la fin du XVIII^e siècle »¹²⁷⁰.

¹²⁶⁷ J. Salbert, *op. cit.*, p. 408.

¹²⁶⁸ *Ibidem*.

¹²⁶⁹ A. Zamperini, *op. cit.*, p. 260.

¹²⁷⁰ E. Di Majo, *op. cit.*, p. 190.

Par ailleurs, même s'il est difficile de trouver une concordance avec tous les types de marbre et qu'il ne s'agit que d'hypothèses, nous pensons que le choix de certaines couleurs, dont le rose, le rouge, le noir et le blanc et l'emploi qui en est fait trouvent des parallèles dans la production lombarde, notamment avec des œuvres de la seconde moitié du XVII^e siècle produites à Milan ou à Pavie et parfois dues à des artistes venus travailler sur les chantiers des *Sacri Monti* et dans les provinces de Novara, de Biella et de Vercelli. Il est intéressant de noter que nous retrouvons entre autres le sculpteur Rusnati qui appartient au cercle de Bussola, autant de noms déjà rencontrés et qui œuvrent sur les chantiers des Monts sacrés. Nous les avons évoqués lors de tentatives de rapprochements formels avec les œuvres des Piémontais, nous les citons à nouveau à propos de la polychromie. Cela est bien la preuve que les Marca ont été influencés par les artistes lombards.

Cet emploi de tons rosés ou rouges associés à des lignes noires est peut-être à rapprocher d'autres œuvres réalisées par des ateliers de marbriers originaires de Lombardie. Nous pensons par exemple à l'autel de l'église dei Santi Francesco e Bernardino de Cavaglià, dans la province de Biella. Cet autel réalisé en 1728 par un groupe de sculpteurs menés par un certain Longhi présente différents types de marbres. Les contours sont délimités par du marbre noir et des panneaux marquetés y ont été incrustés. Probablement plus tardif mais répondant d'un même esprit, nous pouvons citer l'autel du sanctuaire de Varallino à Galliate. Un autre exemple serait le retable majeur de la basilique du Sacro Monte de Varese, que nous avons déjà cité, dont les colonnes et le soubassement roses et les chapiteaux ainsi que la statuaire blancs (ill.141) se détachent des éléments réservés en noir tels que l'entablement et le couronnement.

Toujours à ce propos, nous trouvons intéressant l'esprit qui habite le retable de la chapelle Colleoni dans le *Duomo* de Bergame¹²⁷¹ (ill.142). Cette œuvre de la fin du XVII^e siècle, que nous avons abordée dans le passage consacré aux premières œuvres de Jean Antoine, présente une polychromie obtenue par l'emploi de trois marbres blanc, rouge et noir dont les contrastes mettent en valeur la structure du retable.

Citons également le retable et les décors de la chapelle San Giacomo dans l'église Sant'Angelo de Milan. L'ensemble date probablement du début du XVIII^e siècle, comme le laisse présager la présence d'artistes tels que le peintre Legnanino ou encore le

¹²⁷¹ L. Angelini, « La famiglia bergamasca dei Manni marmorari intarsiatori », in *La Rivista di Bergamo*, 1960, pp. 5-14.

sculpteur Rusnati, un élève de Diogini Bussola que nous avons proposé comme un modèle possible pour les Marca dans la seconde moitié du XVII^e siècle¹²⁷².

Il faut par conséquent bien souligner le rôle structurel de la couleur dans les retables des Marca : elle révèle et embellit les éléments porteurs, hiérarchise les espaces et les volumes. Mais elle a aussi une seconde fonction plus globale, qui rejoint et dépasse la première, celle de créer une harmonie générale au sein du sanctuaire.

La production de nombreux autres stucateurs montre clairement la recherche d'une unité spatiale obtenue par la transformation de l'espace d'accueil grâce aux stucs. On remarque que non seulement la matière, mais également les couleurs qui lui sont données, viennent renforcer cet effet. Qu'il s'agisse des grands ensembles blancs et or ou de décors multicolores¹²⁷³, le résultat recherché est le même.

Nous pensons que les Piémontais s'inscrivent dans cette tradition où la couleur vient amplifier l'effet obtenu grâce aux décors stuqués disposés le long des parois et des voûtes ou encore autour des fenêtres et sur les pilastres. Nos constatations nous laissent penser qu'une unité de tons devait régner au sein des sanctuaires.

Encore une fois, nos hypothèses se feront à partir des récentes découvertes faites à Recologne. Les restaurateurs ont fait des sondages sur les murs de la nef, du chœur et du transept. Dans la nef, les corniches en stuc qui courent le long des murs étaient couvertes très vraisemblablement d'un « [...] faux marbre rougeâtre avec des veines plus sombres [...] »¹²⁷⁴.

¹²⁷² F. Farneti, D. Lenzi, *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Florence, 2006, p. 243.

M. Dell'omo, S. Maria Legnani, *Il legnanino*, Ozzano dell'Emilia, 1998, p. 226.

¹²⁷³ Au XVII^e siècle, les décors associant les stucs dorés et blancs fleurissent au Palais Leoni à Vicence, au Palais Pitti sous la direction de Pierre de Cortone mais aussi au Louvre où travaillent Michel Anguier et Romanelli ou encore à Vaux-le-Vicomte, où sont actifs François Giardon et Nicolas Legendre. On pense aussi aux stucs gris et bleus associés au marbre blanc de Carrare de l'ancien monastère bénédictin de San Nicolò La Rena de Catane, en Sicile, ou encore à l'association de rose, de blanc et de dorures comme dans l'église de l'abbaye de Fürstenfeld près de Graz, en Autriche (XVIII^e siècle).

¹²⁷⁴ S. Barton, G. Mantoux, *op. cit.*, p. 46.

Les murs ont également fait l'objet d'un traitement particulier, preuve du soin et de l'importance accordée aux couleurs, alors que des traces de polychromie ont été observées sur les piliers, qui étaient donc peints également¹²⁷⁵. À Doulaincourt-Saucourt, un pilier à l'entrée du chœur a été dégagé et un décor de marbrures est apparu (ill.120). À Savoyeux, les fausses boiseries du chœur, dégagées partiellement de leurs repeints, avaient été traitées dans des tons roses faisant écho aux couleurs de la chaire à prêcher et des retables (ill.167). La restauration d'Evillers a également montré que le rouge taché de blanc que l'on retrouve dans le pourtour des niches placées dans les ailes des retables a aussi été employé pour les cadres des peintures murales du chœur en alternance avec le marbre noir que l'on retrouve aussi sur les retables (ill.54).

Le marché pour les retables de Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur a également livré quelques informations au sujet de la polychromie de l'intérieur des édifices dont la décoration était confiée aux stucateurs de la Valsesia. Grâce à ce document, nous comprenons bien les effets de contraste qui pouvaient être recherchés et l'importance de la polychromie. Le document signé par Jacques François Marca en 1742 indique que

Toutes les murailles pilliers et voutes tant du sanctuaire que du cœur seront [...] blanchie en stuc blanc pour ce qui est du fond des murailles, et voutes
Et les deux pilliers en entrant dans le sanctuaire avec les quatre harrestes de la voute et les deux autres pilliers contre la muraille au fond du sanctuaire seront tous colorés en façon de marbre au choix des ha[bit]ans, de mesme que les pilliers du cœur, et redoubleaus de toutes (sic), avec les arrestes et voutes le tout jusqu'au deux collateraux [...]¹²⁷⁶

On comprend clairement que les différents espaces de l'édifice sont destinés à être mis en couleur de différentes façons. Malheureusement, nous ne connaissons pas les choix des habitants quant aux couleurs. Il aurait été intéressant de savoir si les retables et les parties « [...] colorées en façon de marbre [...] » proposaient des teintes analogues, comme à Recologne, ou non. La réponse est sûrement positive dans la mesure où les

¹²⁷⁵ *Ibidem*

¹²⁷⁶ A.D.H.S. 2° 5087.

retables contemporains présentait de telles couleurs dont les retables de Savoyeux ou de Rigny (ill.50, 100 et 122) localisés à quelques kilomètres de distance.

Si les couleurs peuvent changer d'un pays à l'autre, l'approche reste la même et la polychromie concourt à augmenter la théâtralité et la monumentalité des constructions. Dans tous ces édifices, l'ensemble des couleurs essentiellement chaudes et claires devait donner à l'intérieur de l'église un aspect joyeux et chaleureux. Un tel art devait satisfaire les habitants d'une région tournée vers Rome et dont les prélats s'attachent à appliquer les préceptes du Concile de Trente¹²⁷⁷.

Nous savons que les marbriers travaillaient la matière afin de moduler les effets obtenus grâce aux veines et aux taches ainsi qu'aux couleurs et disposaient leurs plaques de marbre de façon à obtenir des effets décoratifs. Ils pouvaient aussi associer des marbres veinés à des marbres tachés afin d'augmenter l'effet ornemental.

En est-il de même avec les Marca ? Pour eux, cette solution est extrêmement simple dans la mesure où ils peignent les stucs. Ils peuvent donc avec beaucoup d'aisance choisir la direction des veines, leurs formes, leurs tailles, ou encore leur fréquence.

Ils peuvent plus facilement choisir les taches de couleurs dans le cas des marbres multicolores. Ainsi, dans certaines zones domine le jaune, dans d'autres le rouge et finalement un certain équilibre est obtenu et on observe un jeu d'alternance et l'instauration de rythmes chromatiques. Par exemple, les médaillons à gauche et à droite de celui qui accueille le motif du sacré cœur de l'autel majeur de Sostegno sont traités de façon à imiter la marqueterie d'un marbre gris et rose. On remarque que celui de gauche propose le rythme gris-rose-gris alors que son pendant présente le rythme opposé rose-gris-rose (ill.163).

Les médaillons de faux marbre rouge taché de blanc du devant d'autel de Crevacuore ont été traités de façon à ce que les taches blanches soient dirigées pour le médaillon de gauche vers la droite, alors que pour le second elles sont orientées vers la gauche. En outre, il est clair dans le cas des *paliotti* que le rythme des motifs est souligné par le positionnement soigné de faux marbres dont les couleurs et les veines sont très proches. Ainsi, comme par un jeu de miroir, les fausses pierres marquetées semblent se répondre.

¹²⁷⁷ D'une manière générale, une utilisation aussi forte de la couleur s'explique par la chromophilie diffusée par la Contre-Réforme. L'église est une image du ciel sur la terre et le dogme de la présence réelle justifie la magnificence des couleurs, comme l'évoquait Michel Pastoureau dans « La Réforme et la couleur », *Bulletin de la société d'histoire du protestantisme français*, tome 138, juillet-septembre 1992, p. 336.

Il est bien clair que la couleur dans les retables des Marca ne se réduit pas à un simple rôle décoratif, mais qu'elle joue le rôle de révélateur de la structure générale du retable. Elle guide délicatement le regard du fidèle depuis les formes générales vers les détails. Nous avons pu observer par quelques exemples que cette manière de procéder, répandue en Italie, n'était pas inconnue en Franche-Comté, l'exemple du maître autel du Grand Séminaire de Besançon (ill.187) le prouve bien. Ainsi, l'emploi de la couleur dans les retables des Marca était tout à fait « dans l'air du temps » et jouait de références italiennes et comtoises. Plusieurs fois nous nous sommes interrogés sur les raisons du succès des Marca en Franche-Comté. Le goût de la polychromie et de l'imitation des marbres n'y est peut-être pas étranger, surtout dans une région où le catholicisme, très fervent, est particulièrement tourné vers l'Italie et Rome.

III-4.5 L'utilisation des « bonnes pierres »¹²⁷⁸ et des marbres en Franche-Comté entre le XVI^e siècle et la fin du XVIII^e siècle.

Nous allons essayer de démontrer que si le coût raisonnable des constructions des Marca a joué en leur faveur, la richesse de leur palette a également été un atout, car il existe un véritable goût pour les constructions colorées dans la province, motivé entre autres par la présence de « « bonnes pierres » tirées des nombreuses carrières de Franche-Comté »¹²⁷⁹.

Nous allons démontrer que la couleur n'était pas exclue des ouvrages religieux par les artistes comtois, bien au contraire. D'une part, se développe dès le XVI^e siècle un goût pour l'association de marbres et de pierres de couleurs différentes. D'autre part, on dénote également une tendance à peindre ou dorer, parfois les deux, le bois sculpté.

À travers quelques exemples, nous montrerons donc que les Marca n'arrivent pas dans une région où leur art allait choquer les populations. Au contraire, la province comtoise, surtout en Haute-Saône et dans le Jura, semblait prête à accueillir de nouvelles traditions qui finalement venaient se greffer aux habitudes locales.

¹²⁷⁸ J.-P. Jacquemart, *op. cit.*, p. 43.

¹²⁷⁹ *Ibidem*.

Certaines carrières étaient exploitées depuis l'Antiquité, comme celle de Damparis, semble-t-il, alors que « depuis le XV^e siècle, les carrières de Sampans étaient connues à des dizaines de lieues »¹²⁸⁰.

À partir du XVI^e siècle, se développe dans la région l'emploi de pierres et de marbres locaux colorés dans les constructions. Jean-Pierre Jacquemart rappelle dans son étude sur l'architecture de la Renaissance comtoise que « dans le domaine de l'animation architecturale des façades, les maçons, suivant en cela l'exemple des constructions alsaciennes en grès rose [...], utilisaient fréquemment la tonalité rouge sombre du marbre lorsqu'ils dressaient des colonnes ou scellaient des panneaux décoratifs. »¹²⁸¹. Il cite plusieurs exemples, dont les colonnes du portail des Cordeliers de Dole pour lesquelles on emploie le « Sampans » en 1572 ou encore la commande de « [...] quatre colonnes en marbre rouge à Sampans [...] »¹²⁸² passée par la municipalité de Besançon pour la « Maison de Céans »¹²⁸³.

La chapelle d'Andelot où travaille le Rupt¹²⁸⁴ apparaît là encore comme un bon exemple de cette exploitation de l'albâtre de Saint-Lothain, du calcaire noir à gryphées et du marbre rouge de Sampan¹²⁸⁵. « Ornemaniste, Denis le Rupt porte à son épanouissement le goût comtois pour la polychromie, alliant le blanc de l'albâtre au noir de la pierre de Miéry – issue d'un niveau géologique qui s'exploite aussi dans le Doubs à Thoraise et à Torpes, près de Besançon – et au rouge du marbre de Sampans »¹²⁸⁶.

Cependant, Jacquemart démontre que le dernier exemple connu de l'emploi de ce matériau pour des colonnes remonte à l'année 1660, lors de la construction du portail de la Chapelle des Carmélites de Dole¹²⁸⁷. Or, nous pensons que cette tradition reste présente et lors de la reprise de l'activité artistique en Franche-Comté, commanditaires et artistes s'en souviennent.

Nous en voulons pour preuve le retable de la chapelle du Grand Séminaire (ill. 187) de Besançon réalisé à la fin du XVII^e siècle. Il est intéressant pour sa polychromie basée sur une association de marbres noirs, rouges et blancs provenant de carrières proches. Le corps de la construction est taillé dans la pierre rouge-rosé alors que les colonnes des deux

¹²⁸⁰ J.-P. Jacquemart, *op. cit.*, p. 43.

¹²⁸¹ *Ibidem.*

¹²⁸² *Ibidem.*

¹²⁸³ *Ibidem.*

¹²⁸⁴ Nous pouvons aussi citer l'arc ouvrant la chapelle des jacobins de la cathédrale Saint-Jean, daté de 1630, œuvre d'Hugues Le Rupt d'après A. Deridder, *op. cit.*, 1994-1995, pp. 16-17.

¹²⁸⁵ P. Subirade, *op. cit.*, 2005, p. 69.

¹²⁸⁶ L. Poupard, *op. cit.*

¹²⁸⁷ J.-P. Jacquemart, *op. cit.*, p. 43.

niveaux, les panneaux décoratifs, dont ceux du soubassement ou de la frise ainsi que les cadres sont sculptés dans de la pierre noire brillante. Enfin, le cadre des panneaux décoratifs noirs, les frises des deux niveaux et la statuaire sont en blanc.

Nous pensons donc que cette œuvre est la preuve d'une continuité avec l'art des siècles précédents et que les Comtois s'entendaient dans l'art de la polychromie pour animer une architecture, qu'il s'agisse d'une façade ou d'un retable. C'est dans ce cadre comtois que l'art des Marca prend place au XVIII^e siècle : si les commanditaires ont pu influencer les artistes italiens dans le choix des couleurs, ceux-ci étaient empreints d'une tradition italienne plus ancienne.

Pour montrer cette parenté entre les œuvres comtoises et celles des Marca, il est intéressant de comparer terme à terme deux exemples de chacune de ces productions : un retable comtois (nous choisissons le retable du Grand Séminaire de Besançon ; ill.187) et un des Marca (nous exploitons à ce propos les termes du contrat de Pin-l'Emagny).

Si l'on n'a pas de renseignement sur la couleur des colonnes de Pin¹²⁸⁸, on voit que les colonnes du retable du Séminaire sont en noir, procédé qui n'était pas inconnu en Italie, comme nous l'avons déjà dit. Plus profondément, on remarque de nombreuses correspondances entre les couleurs du retable du Séminaire et celles du marché de Pin : architraves et corniches rouges Damparis, frise blanche à Besançon, probablement blanche également à Pin¹²⁸⁹.

Pour ce qui est de l'autel, le retable de Pin indique trois couleurs : les bas-reliefs sont en « blanc gris », les panneaux en « marbre de Gênes » et la « pierre damparis » est certainement la couleur dominante. On observe bien au Grand Séminaire que le fond de l'autel est rouge et les panneaux, blancs.

Enfin, il est bien expliqué que les piédestaux de Pin doivent être en Damparis et les panneaux de ces piédestaux doivent être en blanc de Gênes, comme à Besançon. On apprend aussi du contrat que les sculptures et figures doivent imiter « la pierre statuaire », et c'est la situation que l'on retrouve au retable du Séminaire.

Des différences existent néanmoins : les pilastres sont en blanc à Pin (et noirs dans le couronnement du retable bisontin), les « socles sous les bases » de Pin sont traités en marbre de Gênes, alors qu'ils sont en Damparis à Besançon. Au-delà de ces distinctions,

¹²⁸⁸ Le contrat indique seulement « les colonnes en cailloutages ».

¹²⁸⁹ « Les nuages nuancés, tout ce qui est en sculpture, figures, bas reliefs tant de l'autel que des à cotés seront d'un blanc gris imitant la pierre statuaire [...] ». A.D.H.S. C 104

les couleurs sont employées à peu près de la même façon, à un siècle d'intervalle, sur ces deux retables.

N'est-il pas significatif que l'on construise à partir de la fin du XVII^e siècle dans la région des autels qui « [...] allient aux marbres jurassiens (rouge et jaune de Sampans et Damparis, et noir de Miéry, presque toujours présents) des marbres étrangers (blanc de Gênes par exemple) »¹²⁹⁰ ? C'est le cas par exemple pour la Sainte-Chapelle de la collégiale de Dole où intervient Galezot en 1733, un architecte qui collabore avec les Marca, mais aussi pour la chapelle du Collège de l'Arc, toujours à Dole, où le retable de 1742 est dû à François Franque¹²⁹¹. Autre constat fort intéressant, si nous nous penchons sur le marché du mobilier de Pin l'Emagny, nous remarquons que les commanditaires demandent au sculpteur d'imiter le marbre de Gênes « [...] pour les panneaux des pieds d'estaux et du tombeau [...] »¹²⁹². Une fois encore, il est difficile de ne pas y voir un lien avec la tradition locale et l'influence des constructions prestigieuses sur le reste de la production.

L'art des Marca devait très probablement plaire et correspondre à la mentalité des constructeurs et des sculpteurs actifs au début du XVIII^e siècle. Une fois de plus, nous pensons à Dom Vincent Duchesne et à Jean-Pierre Galezot. Le premier, qui suivait de près la construction du couvent des Annonciades de Gray, avait confié la réalisation du retable à Jean-Pierre Galezot. En 1715, le sculpteur s'engage à réaliser « tous les ouvrages d'architecture et de sculpture marqués au dessein et au modèle dressés exprès »¹²⁹³ par le vanniste. La pierre marbrière est choisie pour cette construction et Duchesne donne à Galezot des indications quant à l'agencement et au choix des pierres. Annick Deridder et Patrick Boisnard, qui ont consacré une étude à Duchesne, ajoutent également que « la liste des matériaux employés suggère un retable aux structures architecturales soulignées par les oppositions de couleurs, comme ceux de facture classique, qui avaient été réalisés une vingtaine d'années auparavant au Séminaire de Besançon ou à l'église des Jacobins de Poligny »¹²⁹⁴.

¹²⁹⁰ L. Poupard, *op. cit.*

¹²⁹¹ *Id.*

¹²⁹² A.D.H.S. C 104

¹²⁹³ A. Deridder, P. Boisnard, *op. cit.*, p. 18.

¹²⁹⁴ *Ibidem.*

À l'extrême fin du XVIII^e siècle, cette tradition persiste encore. Luc Breton projette pour la chapelle sud de l'église Saint-Pierre de Besançon un décor et un autel que le marbrier Joseph Guyet réalise entre 1786 et 1788. Il a été démontré que toute une gamme de pierres et de marbres a été sélectionnée. Citons la pierre de Besançon ou celle de Saint-Romain, en Côte-d'Or, ainsi que les traditionnels marbres jurassiens provenant de Miéry, de Damparis ou encore de Chassal, mais également ceux importés de Suisse, d'Italie ou de Flandres¹²⁹⁵.

Deux contemporains de Breton et de Guyet, les frères Maderny de Salins, sculptent de 1783 à 1784 deux autels pour la cathédrale de Saint-Claude. Le devis qu'ils dressent mentionne « [...] pour le Jura les pierres de Mignovillard, Damparis, Sampans et Salins, leur devis fait aussi état de marbres de Suisse et d'Italie (Gênes et Sicile) »¹²⁹⁶. Cela n'a donc rien d'étonnant qu'à Pin, en 1776, l'on indique au stucateur Charles Marca d'imiter des pierres similaires¹²⁹⁷.

C'est ainsi que les marbres employés en Franche-Comté à partir du XVI^e siècle se rapprochent très nettement des couleurs que les Piémontais affectionnent déjà en Italie, surtout le rouge (Damparis), le noir (Miéry) et le blanc (Gênes). Ces couleurs semblables ont eu, à n'en pas douter, leur rôle à jouer dans le succès que les Marca ont rencontré en Franche-Comté. Le retable de Montigny-lès-Vesoul (ill.46), ne rappelle-t-il pas cette « trichromie » évoquée par J.-P. Jacquemart qui signalait « [...] qu'autour de Besançon, la même trichromie pouvait être obtenue par la découverte de plaques de marbre rouge à Pouilley-lès-Vignes, de pierre blanche à Rancenay et noire à Naisey »¹²⁹⁸ ?

Il semble important d'aborder à ce sujet l'ensemble stucé de la chapelle de Barain, un hameau de la commune d'Avosnes (ill.92 et 113) en Côte-d'Or, exécuté en 1756. Le décor et le mobilier en stuc, qui a peut-être été réalisé par Jacques François ou son frère Joseph Antoine, se compose de deux retables latéraux, d'un retable du maître-autel, d'un retable des fonts baptismaux ainsi que d'un cénotaphe¹²⁹⁹. D'un point de vue

¹²⁹⁵ L. Poupard, *op. cit.*

¹²⁹⁶ *Ibidem.*

¹²⁹⁷ A.D.H.S. C 104

¹²⁹⁸ J.-P. Jacquemart, *op. cit.*, p. 43.

¹²⁹⁹ Il porte une dédicace en l'honneur de Marie de Bretagne « réparatrice de cette église » morte le 27 août 1756. Marie de Bretagne était la fille de François, Baron de Grignon, seigneur d'Orain et conseiller au Parlement. « Barain eut pour seigneur les Vallon en 1570 puis les Bretagne, seigneurs de Nan-sous-Thil (Nansouty) [...]. La famille Bretagne était une famille distinguée au Parlement de Bourgogne. » D'après B. Viry, *Chapelles rurales de Côte-d'Or*, Divonne-les-Bains, 2005, p. 56.

stylistique, on retrouve le langage habituel des stucateurs italiens, cet ensemble se rattache parfaitement à la production des Marca qui œuvraient également en Bourgogne. L'attribution est confortée par les considérations que nous venons d'énoncer à propos de la polychromie. En effet, à l'intérieur de ce sanctuaire nous retrouvons les stucs roses, beiges, noirs qui caractérisent la palette des Marca et il ne peut s'agir d'une coïncidence. Le noir, par exemple, a été employé pour souligner les pilastres et les volutes des retables ainsi que les colonnes et la corniche au sommet du retable principal.

Ainsi, l'art polychrome des Marca s'implante bien en Franche-Comté, car cette tradition des retables en couleurs était déjà présente dans la région. Bien plus, des correspondances peuvent être établies entre ces régions, comme l'emploi du noir pour souligner les structures, notamment les colonnes.

III-4.6 Faux marbres et dorure dans la tradition comtoise

Lors de nos recherches, nous nous sommes aperçus, et certains auteurs l'ont indiqué dans leurs publications, que les retables en bois comtois pouvaient être peints dans le but d'imiter différents types de marbre¹³⁰⁰ ou alors dorés, voire les deux.

Dès la fin du XVII^e siècle, certains retables en bois sculptés sont peints afin de suggérer l'impression d'œuvres monumentales en marbre. On pense par exemple au retable conservé dans l'église Saint-Cyr-et-Sainte-Julitte de Champagnole dans le Jura. Cette œuvre de la fin du XVII^e qui provient du couvent des Ursulines a été rapprochée de la production d'Etienne Monnot et de son atelier.

Tout au long du XVIII^e siècle, les retables en bois sont construits et mis en couleur, comme le retable majeur de l'église de Pirey¹³⁰¹. Encore à la fin du siècle, cette tradition

¹³⁰⁰ « Marbre feints ; c'est toute Peinture, qui imite autant la diversité des couleurs, que les vènes & accidens des *Marbres*. Quand elle est sur de la Menuiserie, on lui donne l'apparence du poli par le moyen d'un vernis. » D'après A.-C. d'Aviler, *Explication des termes d'architecture, qui comprend l'architecture, les mathématiques, la géométrie, la mécanique, l'hydraulique, le dessein, la peinture, la sculpture, les mesures, les Instruments, la Coûtume, &c. La distribution, la décoration, la matière & la Construction des Edifices & leurs défauts. Les Bastiments, antiques, sacrez, profanes, champestres, de Marine, quatiques, publics & particuliers. Ensemble les Etymologies, & les Noms Latins des Termes, avec des Eexemples é des préceptes : le tout par rapport à l'art de bâtir, Nouvelle édition revûë, & beaucoup augmentée. Suite du Cours d'Architecture, Par le Sieur A.C. DAVILLER Architecte. À Paris, chez Jean Mariette, ruë saint Jacques, aux Colonnes d'Hercules, & à la Victoire, 1720, p. 108-109, p. 690*

¹³⁰¹ J. Esterle, *Œuvres d'art et restauration : dix ans de sauvegarde des objets classés monuments historiques en Franche-Comté*, Besançon, 1984, p. 19.

du bois peint était présente comme le laisse suggérer cette remarque d'Amoudru, chargé de dessiner le retable de la chapelle latérale gauche de l'église de Chenevrey, en 1784 :

[...] si les habitants ne se soucient pas que le bois reste apparent et préfèrent qu'il soit peint, soit d'une seule et même teinte d'un gris tendre, d'un vert d'eau ou d'une autre couleur quelconque, ou que même il soit peint en représentation de différents marbres l'entrepreneur fera la dessus, ce qu'ils trouveront convenir [...] ¹³⁰²

En 1750, Jacques François Marca signe un marché pour la construction d'un autel à la romaine destiné à l'église de Scey-sur-Saône. Il est précisé que le tout sera « [...] en plâtre et tuffe mis en belle couleur de marbre [...] » excepté le tabernacle « [...] qui sera de bois et peint en dedans en bleu parsemé de toile avec la porte proprement sculpté et entièrement dorée [...] » ¹³⁰³.

Si le bois pouvait être peint à la manière des faux marbres, il ne faut pas oublier que l'on faisait également appel à des doreurs afin d'embellir les ouvrages sculptés. Là encore nous pouvons remonter au moins jusqu'au XVI^e siècle afin d'en trouver des exemples. Nous savons grâce à un marché ¹³⁰⁴ conservé aux A.D.D. qu'en 1585 le retable de l'église Saint-Pierre est commandé. On y décèle déjà la volonté de mettre en couleur d'or la structure de la construction : les piédestaux, les colonnes, les frises, la corniche ou encore l'architrave.

Le retable de la basilique de Gray commandé en 1697 devait être doré « [...] suivant le dessin [...] » et les trois grande figures « [devaient] l'être entièrement [...] » ¹³⁰⁵. Quelques années plus tard, en 1702 à Rans, le tabernacle et le retable de Jean Ligier doivent être dorés ¹³⁰⁶, comme le rappelait Brigitte Legrand. En 1705, le marché pour le retable de l'église de Bresilley prévoit des figures dorées ¹³⁰⁷ alors que le tabernacle de Jean-Philippe La Seigne pour l'abbaye Saint-Vincent de Besançon est en

¹³⁰² L. Estavoyer, *op. cit.*, 1980, p. 102.

¹³⁰³ A.D.H.S. G179.

¹³⁰⁴ A.D.D. G 1903, marché du 16 juin 1585.

¹³⁰⁵ A. Deridder, *op. cit.*, 1994-1995, p. 16-17.

¹³⁰⁶ B. Legrand, *op. cit.*, p. 37.

¹³⁰⁷ *Id.*, p. 80.

« [...] bois doré [...] à la réserve des visages, des figures qui seront peints en carnation »¹³⁰⁸, preuve de la polychromie.

En plein cœur du XVIII^e siècle, les sœurs Galezot interviennent en la qualité de doreuses lors de la réalisation du mobilier de l'église Saint-Joseph de Grand'Combe-Châteleu. La chaire à prêcher de l'église paroissiale de la Nativité-de-Notre-Dame des Combes, près de Morteau dans le Doubs, a vraisemblablement été sculptée par François Renaud et dorée par Florentin Poyard¹³⁰⁹. À l'extrême fin du XVIII^e siècle, le maître-autel et le baldaquin de Gy de Jean-Baptiste Deschamps sont dorés¹³¹⁰ tout comme la chaire à prêcher de Charles Marca.

Malgré l'ensemble de ces informations, il est difficile de pouvoir comparer de façon convaincante la palette des Marca à celle des artistes locaux dans la mesure où presque tous les retables ont été repeints¹³¹¹. Nous sommes donc confrontés aux mêmes problèmes que ceux évoqués au début de ce passage sur la polychromie. Cependant, grâce aux données retrouvées dans certains marchés que nous avons cités, nous avons pu mettre en avant des divergences.

Tout d'abord, les Marca ne devraient pas leurs œuvres, sujet évoqué plus haut, alors que les œuvres en bois étaient dorées, que ce soient les figures ou les constructions, nous en avons cité plusieurs exemples (Gray, Rans, Grand'Combe-Châteleux).

Par ailleurs, il n'est pas rare que les statues soient mises en couleur. Les habits sont colorés ainsi que les membres ou les visages dans des teintes qui imitent la couleur de la peau. Des exemples de grande qualité sont conservés dans l'église Saint-Valentin de Lavoncourt¹³¹². Dans le cas des Marca, nous avons au contraire vu que la tendance allait vers l'emploi de blanc ou de pierre grise voire ocre et que les statues étaient monochromes.

¹³⁰⁸ *Ibidem*.

¹³⁰⁹ Voir le dossier « IM25000035, Les Combes, église paroissiale de la-Nativité-de-Notre-Dame », en ligne sur le site de la Base Palissy :

<http://www.culture.gouv.fr/documentation/memoire/HTML/IVR43/IM25000035/index.htm>.

¹³¹⁰ Voir le dossier « IM70000375, Gy, église Saint-Symphorien », en ligne sur le site de la Base Palissy : <http://www.culture.gouv.fr/documentation/memoire/HTML/IVR43/im70000375/index.htm>.

¹³¹¹ Le retable de l'église de Lantenne-Vertière dans le Doubs illustre bien la façon dont les œuvres en bois ont aussi été repeintes.

¹³¹² Le retable accueille une quinzaine de statues polychromes : saint Antoine ermite accompagné de son cochon et saint Joseph dans la partie centrale que survole la Colombe du Saint-Esprit ; deux saints évêques dans les ailes ; un buste de Dieu le Père et deux angelots présentant une couronne impériale dans la partie supérieure ainsi que toute une gamme d'anges dans des attitudes variées.

Ainsi, si nous ne pouvons confronter la palette des différents ateliers, nous observons une fois encore une approche distincte de la part des stucateurs italiens, ce qui n'a nullement empêché leur succès en tant que retabliers pendant près de sept décennies.

Conclusion partielle

Les Marca se sont distingués durant plusieurs décennies dans la confection de mobilier et de décors en stuc entre l'Italie et la France. Nous avons observé et analysé cette importante production et nous en avons conclu que les œuvres se rattachent à deux cultures bien distinctes. Ce phénomène s'explique par l'organisation même de la famille Marca et les événements qui marquent cette dynastie. Ainsi, Jean Antoine réalise dans un premier temps des œuvres de matrice italienne. Ses séjours répétés en Franche-Comté et la collaboration avec Galezot le mènent à créer un style hybride, que l'on voit apparaître vers 1727, qui associe des éléments de la culture italienne à un langage français. Ses fils qui se forment près de lui adoptent et adaptent ces formes qui caractérisent la production familiale jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Si les Marca importent leur technique et leur art en Franche-Comté, ils abandonnent certains types de construction, comme les *antependia*, mais en adoptent d'autres, même si cela reste occasionnel, comme les chaires à prêcher.

Au-delà de l'emploi d'un matériau différent de celui des sculpteurs locaux, les Marca se démarquent également par une série de caractéristiques bien particulières. Ils conjuguent les multiples possibilités offertes par le stuc, – pouvoir couvrant, plasticité, malléabilité, polychromie –, afin de conférer aux espaces intérieurs, qu'ils transforment, une homogénéité et une cohérence visuelle dont le but est de transporter le fidèle dans le monde divin. À la fois architectes et sculpteurs, ils mettent leur goût pour la monumentalité et la théâtralité au service des populations rurales.

Conclusion

Il faut que nos Églises soient si belles que si des Indiens qui n'auroient jamais vu d'églises, venoient en nostre diocese, en y entrant ils dissent incontinent, ce lieu n'est pas destiné à la demeure des hommes : il est trop beau, c'est pour la divinité.¹³¹³

L'affirmation de Jules Chifflet reflète bien la grande phase de reconstruction qui caractérise la Franche-Comté après la conquête de Louis XIV, et dont l'un des moteurs est l'action du clergé comtois, soucieux de faire appliquer « les prescriptions du Concile de Trente »¹³¹⁴ dans une région ravagée par une succession de guerres, de crises et d'épidémies au lendemain de son rattachement au royaume.

En raison de cette conjoncture la région apparaît alors comme un grand chantier aux yeux d'artistes et de bâtisseurs valsesiens, qui n'hésitent pas à parcourir des kilomètres afin de s'assurer la signature de contrats, selon une tradition séculaire bien établie et qui se vérifie au niveau international. Cependant, il ne s'agit pas de l'unique explication de l'arrivée des Marca, dont Jean Antoine est le premier représentant en France. En effet, nous avons montré que la présence à la fois du bénédictin Dom Vincent Duchesne, dont le champ d'action s'étend dans tout l'Est, et de commanditaires importants, dont le marquis de Broissia ou les de Bauffremont, apparaît comme un autre facteur décisif. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si les premiers chantiers de Jean Antoine dans le Jura sont liés au marquis de Broissia dans le cas de Neublans, et à l'architecte Duchesne employé par les Bernardines d'Orgelet. De surcroît, Jacques François, le fils de Jean Antoine ne s'installe-t-il pas une quinzaine d'années plus tard à Scey-sur-Saône, le fief des de Bauffremont ? Il a compris que la région pouvait lui permettre de travailler et d'échapper ainsi à la concurrence très forte qui règne en Valsesia, où artistes locaux et étrangers, notamment lombards, se disputent les contrats.

¹³¹³ A.M.B. ms 183, f. 119, collection Chifflet

¹³¹⁴ Antoine Pierre de Grammont déclarait « je me suis occupé d'ériger un séminaire selon les prescriptions du concile de Trente [...] ». Voir J. Morey, *op. cit.*, p. 39.

Les Marca importent dans la région une technique alors inconnue, celle du stuc, et ils trouvent tout à fait leur place au sein des ateliers de sculpteurs sur bois. Leur réussite, et leur réputation peut-être, leur permet ainsi de s'implanter durablement dans leur région d'accueil : les premières œuvres de Jean Antoine n'étaient que les prémices d'une activité soutenue qui se développe jusque dans les premières décennies du XIX^e siècle. Il faut en effet attendre la mort de Pierre Jacques Marca en 1834 pour voir disparaître le dernier des sculpteurs Marca en Franche-Comté. Il apparaît que la fin de l'activité de cette famille est due non pas aux choix esthétiques des commanditaires, mais au fait que la plupart des sculpteurs n'ont pas eu de descendance masculine. Pierre Jean Baptiste est mort à 26 ans, son oncle Joseph Marie est le père de deux filles alors que Pierre Jacques n'avait pas d'enfant.

Au début de 1809, nous sommes partis sur la fin de Carnaval avec comme bagages [...] 12 ciseaux à bois et d'autres petits outils. Je suis parti avec mon père et mon cousin [...]. Ma mère nous accompagna jusqu'au pont de Crevacuore. À cet endroit, après l'avoir embrassée, nous nous remîmes en route [...]. Nous sommes partis pour le Petit Saint Bernard [...]. Nous sommes arrivés jusqu'à Albertville [...]. Nous sommes allés à Queige. [...] Nous sillonnâmes les routes. [...] Nous sommes allés chez l'oncle [...] Je suis parti en prospection en Tarentaise. [...] Pour les comptes, nous avons un carnet pour l'argent que nous avons reçu [...]. Mon frère allait tous les ans passer environ 3 ou 4 mois à la maison, en y portant le gain.¹³¹⁵

Ces quelques lignes de l'émouvant témoignage de Gilardi résument une partie des points abordés dans notre seconde partie. Nous retrouvons le caractère itinérant des Marca qui, dans un premier temps, de l'Italie rejoignent le Jura et la Haute-Saône en passant peut-être par la Haute-Savoie, où Jean Antoine travaille pour les Bernardines de La-Roche-sur-Foron. Ensuite Jacques François se rapproche du village de Scey-sur-Saône, il se déplace sur les terres du diocèse de Besançon ou encore celles du diocèse de Langres. La série de cartes et le graphique que nous avons proposés illustrent bien, d'une part, les zones couvertes par un ou plusieurs membres de la dynastie entre la fin du XVII^e siècle et le début du XIX^e siècle et d'autre part, la répartition des interventions. Le Piémont, leur

¹³¹⁵ G. Gilardi, *Andrea Riche journal d'un artiste pauvre : le carnet des « campagnes » d'un sculpteur d'églises baroques en Savoie*, Aubenas, 1998 [trad. et présenté par Bogey-Rey Annick], pp. 13-16.

région d'origine, la Haute-Saône et Besançon concentrent la majorité des interventions, ce qui s'explique par la présence directe des Italiens.

Gilardi nous offre également une preuve de l'importance de la famille, qui apparaît comme une institution tant son rôle est prédominant, au sein de ces populations valsesiennes. Nous l'avons démontré, des premiers aux derniers chantiers, les associations entre pères et fils, entre oncles et neveux, entre frères ou cousins se vérifient. Une telle organisation permet de multiplier les interventions et d'affronter de lourdes charges de travail. Ils sont également en mesure de proposer aux commanditaires un ensemble de services, de la construction du mobilier à sa mise en couleurs en passant par la substitution du tableau central par un bas-relief, et ainsi être compétitifs face à leurs concurrents. Ils se prémunissent également contre les problèmes que peut entraîner la sous-traitance. Soulignons que nous n'avons retrouvé aucune trace de litige entre les membres de cette famille. Une autre conséquence de cette attitude est la transmission des pratiques et du savoir-faire transmis de génération en génération par les artistes expérimentés qui accueillent les plus jeunes. Par ailleurs, les événements importants sont également l'occasion de retrouvailles. Autant de conditions réunies afin de favoriser la cristallisation tant des techniques - la recette du stuc n'évolue pas - que des formes. Rappelons que les retables construits par Jean Antoine autour de 1727 s'imposent comme modèles aux générations suivantes et qu'une partie du vocabulaire ornemental rencontré dès la fin du XVII^e siècle est encore récurrente dans le dernier tiers du XVIII^e siècle, comme nous l'avons vu dans la troisième partie de cette étude. Malgré cet ancrage familial fort, les Marca ne sont pas isolés et s'adaptent parfaitement aux règles établies dans les régions où ils travaillent. Nous avons signalé leurs rapports a priori bons avec les architectes, qui leur ont laissé une autonomie importante, ou avec d'autres familles d'artisans dont les Paget actifs à la fin du XVIII^e siècle en même temps que Joseph Marie Marca. Rappelons également que Jacques François et Joseph Marie épousent des Franc-Comtoises, se démarquant ainsi de la tradition.

Si les Marca partagent avec Gilardi la tradition du voyage et l'importance du noyau familial, deux caractères inhérents à culture valsesienne, ils se sont spécialisés dans une autre pratique artistique. En effet, ce sont des stucateurs. Une profession très répandue dans la péninsule italienne où d'importants foyers, comme la Lombardie ou la Sicile, se sont développés. Cette technique ancestrale, malgré des étapes récurrentes dans la préparation et la mise en œuvre, est loin d'être uniforme ; elle est soumise à des

adaptations locales et propres aux ateliers. Ainsi, les Marca proposent effectivement du stuc et imitent les faux marbres, comme ceux que l'on trouve à Fontainebleau par exemple, mais leur recette n'a rien à voir avec celle employée par le Primatice. En effet, sur le chantier royal, parmi les ingrédients figure la poudre de marbre¹³¹⁶, or les Marca ne l'emploient jamais. Au contraire, leurs stucs sont extrêmement simples et sont constitués de matériaux pauvres, – chaux, sable, gypse, pierre, céramique –, que l'on trouve facilement et dont l'acheminement sur place est simple. Le mauvais état de certains retables, mais surtout les analyses de Recologne, nous ont offert la possibilité d'aborder des questions techniques, par exemple la mise en œuvre du stuc et la façon dont étaient réalisés les retables, les autels, les statues et les bas-reliefs. Les Piémontais superposent plusieurs couches, comme l'ensemble des stucateurs, de plus en plus fines afin d'obtenir une parfaite ressemblance avec le marbre, une fois que les couleurs ont été appliquées et lustrées. La découverte de deux inventaires après décès nous a donné l'occasion d'évoquer également l'outillage des stucateurs, là encore conforme aux habitudes de la plupart de leurs confrères. Si nous n'avons malheureusement aucune mention de traités ou de recueils concernant la pratique architecturale, nous avons pu démontrer le recours à des estampes afin de modeler les bas-reliefs des églises de Montain (ill.33 et 34), de Recologne (ill.35 et 36) ou de Pin-l'Emagny (ill.39 et 40). La source principale est le *Missale Bisuntinum* et cette pratique est courante dans la région. Or il apparaît que les reproductions d'œuvres de grands artistes italiens, comme Raphaël, Michel-Ange ou Carlo Maratta, voire français, comme par exemple Pierre Mignard, aient également été exploitées. C'est le cas à La-Roche-sur-Foron (ill.45), à Montigny-lès-Vesoul (ill.46) ou encore à Vitteaux (ill.110).

Enfin, cette immersion dans l'organisation de la famille Marca nous a orientés vers une analyse à partir des pièces d'archives mises au jour et d'études proches, comme celles de Jacques Salbert ou d'Olivier Geneste, des étapes « de la commande à la réalisation ». Elles concernent certes la famille piémontaise, mais apportent des renseignements généraux quant aux modes de financement ou aux rapports entre les commanditaires et les artistes. Nous estimions également intéressant de confronter certains aspects pratiques et économiques des différents types de sculpture afin d'essayer d'en comprendre les différences. Ainsi, nous avons réussi à démontrer que généralement le stuc coûte moins cher, surtout en l'absence de poudre de marbre et que les délais de

¹³¹⁶ P. Falguières, *op. cit.*, p. 64.

fabrication étaient beaucoup plus courts. Il s'agit là d'éléments qui participent à la réussite des Marca.

Nous pensons à travers cette étude avoir atteint deux objectifs que nous nous étions fixés. Premièrement, il était question de réunir au sein d'un même corpus les œuvres que nous pouvions attribuer à la famille Marca et dans la mesure du possible à un ou plusieurs artistes de la dynastie. Ainsi, nous avons réussi à associer à l'activité de Jean Antoine Marca des retables, des autels, des décors en stuc et une surprenante série d'*antependia*, répartis entre le Piémont et la Franche-Comté et dans une moindre mesure la Haute-Savoie. Après son décès en 1732, ses trois fils, qui se sont formés près de lui, adoptent la même profession et réalisent le même type de mobilier, à l'exception des *antependia* dont la production semble être abandonnée alors que les rares chaires à prêcher n'ont été localisées qu'en France. Leur activité respective n'est pas documentée de façon identique. Joseph Marca est encore sujet à de nombreuses interrogations et n'apparaît pas fréquemment, si ce n'est à Avilley en 1740 et probablement à Vitteaux en Bourgogne (ill.110). Giovanni Battista I, resté en Italie, travaille dans le même secteur que son père à quelques kilomètres au sud de la Valsesia. Jacques François s'installe en Haute-Saône et s'avère être très actif dans l'Est de la France. Son fils travaille avec lui puis voyage entre le Portugal, Paris et peut-être l'Amérique du sud et l'Océan indien. Enfin, Charles Marca, le neveu de Jacques François, arrive en Franche-Comté dans le dernier tiers du XVIII^e siècle. Ce moment correspond également au changement d'activité des Marca et nous pensons que seuls quelques retables sont alors produits, comme ceux de Brussey (ill.59) et de Champvans-lès-Gray.

C'est toute cette production que nous avons observée, étudiée et analysée afin d'essayer de comprendre à quelle culture artistique se rattachait l'art de cette famille. Il apparaît que deux grandes phases marquent cette production. La première, que nous situons entre la seconde moitié du XVII^e siècle, date des premières traces de leur activité, et les années 1725-1730, correspond à la période d'activité de Jean Antoine Marca. Ce dernier a reçu une formation dans le Nord de l'Italie. Son œuvre s'apparente en de nombreux points aux modèles véhiculés depuis Rome que partagent de nombreuses régions italiennes. L'influence lombarde est également perceptible et cela s'explique à la fois par la proximité de la Lombardie, l'appartenance jusqu'en 1706 de la Valsesia au *Stato di Milano* et à la circulation des modèles et des artistes. De cette première culture, qui est disons la langue maternelle des Marca, naît un langage hybride, mêlant à la fois ce substrat italien aux nouveautés formelles qui gagnent la Franche-Comté où Jean

Antoine, peu avant de mourir, produit ses derniers retables. Nous avons démontré que trois chantiers contemporains, – ceux de Boulton (ill. 49 et 75), de Rigny (ill.50, 100 et 122) et de Villers-Chemin-Mont-lès-Étrelles (ill.48 et 99) –, marquent ce renouveau dont nous associons l'origine à la collaboration entre Jean Pierre Galezot et Jean Antoine Marca, que l'on rencontre sur le chantier de Boulton autour de 1727-1728. Les formes alors droites et classiques sont délaissées au profit de lignes sinueuses, galbées et légères. Cependant les retables sont toujours construits selon de solides principes architecturaux et ne rompent pas complètement avec la tradition du siècle précédent. Ce « second style », que nous serions tentés de qualifier de « franco-italien », est adopté et diffusé par les enfants de Jean Antoine. Il n'évolue pas ou pratiquement pas jusque dans les années 1775-1780. Ainsi, on retrouve en Italie ou en France, une série d'œuvres dont le fonds commun est tout à fait visible, malgré les adaptations destinées à satisfaire les commanditaires. Ce constat s'applique également aux chaires à prêcher, aux autels, essentiellement galbés ou aux décors des chœurs, des nefs et des voûtes reproduits à de nombreuses reprises de Doulaincourt-Saucourt à Mouthe en passant par Tincey ou Bézouotte. L'observation des retables des Marca ont permis d'avancer plusieurs hypothèses quant aux œuvres majeures ayant eu une influence sur la production comtoise. Nous avons évoqué la parenté du retable de Bletterans (ill.44) avec celle du retable du Grand Séminaire de Besançon (ill.187) qui semble avoir orienté la production entre la fin du XVII^e siècle et le début du XVIII^e siècle. Il a également été question du retable que les Jésuites font construire dans leur église bisontine ainsi que du décor du contre-chœur de la cathédrale de Besançon.

En dernier lieu, il a été possible de dégager de ces analyses, un ensemble d'éléments qui définissent cette production familiale et de dresser des comparaisons avec les artistes locaux. Nous avons opposé la conception de la sculpture ornementale des Marca, extrêmement sobre, à celle des sculpteurs sur bois, toujours très riche et abondante. Ce même constat apparaît à travers la comparaison des colonnes des retables. Les Italiens utilisent exclusivement des fûts lisses, même dans le cas des colonnes torsées qu'ils abandonnent vers 1725-1730. En revanche, les autres sculpteurs multiplient d'abord les colonnes torsées richement ornées de pampres de vigne, d'oiseaux et autres motifs. Le recours au fût hélicoïdal recule ensuite et la colonne cannelée est de plus en plus employée par les sculpteurs sur bois. Bien que moins « riche », elle leur permet encore de sculpter de nombreux détails. Nous expliquons cette particularité des Marca par une volonté de simplification et d'optimisation des délais, mais aussi par une

conception « totalisante » des retables que la polychromie, dernier point abordé, vient renforcer avec une distribution, semble-t-il, scientifique de la couleur.

Cette étude avait pour but de faire la lumière sur les membres, l'organisation et la production de la famille Marca, dont l'œuvre « [...] constitue une trace de l'histoire spirituelle et artistique de notre patrimoine »¹³¹⁷.

Nous avons analysé les retables, mais nous nous sommes limités à certains critères que nous avons définis au moment d'aborder notre typologie. À l'avenir, il pourrait être intéressant de procéder à un relevé systématique de la taille d'éléments qui constituent la structure, – colonnes, chapiteaux, entablements – et les décors des retables et du mobilier. Un tel travail demande des compétences et un matériel spécifiques, mais permettrait d'apporter encore des précisions quant à la production des Marca.

Volontairement, nous avons limité notre étude de la production au mobilier religieux. Nous avons cependant à présent les outils, comme les biographies et un corpus, qui permettront de porter dans le futur un regard plus approfondi sur les décors stuqués produits par les Marca à partir du dernier quart du XVIII^e siècle. Notre curiosité a été éveillée à de nombreuses reprises lors de promenades au cœur de Besançon, où de nombreuses constructions du XVIII^e siècle conservent encore des frises, des rosaces, des cassolettes et autres motifs sculptés dans le plâtre ou le stuc. Nous avons vu que les Italiens étaient appréciés par les architectes Bertrand et Colombot ou encore le sculpteur Luc Breton et que l'idée d'une collaboration fréquente ne semble pas incongrue. En outre, leur expérience et leur organisation ainsi que leur installation dans la ville sont autant d'éléments qui nous laissent envisager une activité féconde entre la fin du XVIII^e siècle et le début du siècle suivant, même si la Révolution a très certainement porté un coup d'arrêt à l'activité artistique.

En 1984, Jacques Esterle déclarait à propos du mobilier en Franche-Comté qu'« [...] une étude approfondie rest[ait] à faire : évolution du style, grands courants, ateliers locaux [...] »¹³¹⁸. Hélas peu de travaux sont venus compléter nos connaissances à ce sujet depuis. Ainsi, en 2004, René Duvernoy répétait que l'« on connaît peu de chose sur l'histoire de ces familles d'artisans qui manièrent la gouge avec tant de virtuosité [...]

¹³¹⁷ P. Fréchar (dir.), *Augustin Fauconnet, Maître menuisier-sculpteur (sa vie - son œuvre) et l'église de Lizine*, Besançon, 2004, p. 1.

¹³¹⁸ J. Esterle *et al.*, *op. cit.*, p. 17.

»¹³¹⁹. Une situation qui apparaît paradoxale pour une région qui possède un patrimoine riche et qui à travers les siècles, à l'inverse de celui d'autres régions, a résisté aux destructions de la Révolution française ou encore celles qui furent malheureusement commises au lendemain du Concile de Vatican II. La présence encore *in situ* des œuvres est une chance et devrait inciter les chercheurs à entreprendre de telles études. Le mobilier des églises comtoises s'inscrit certes dans les grandes campagnes de construction encouragées par le Concile de Trente, mais il est aussi le fruit d'un contexte régional particulier et une étude systématique permettra de démontrer que si ces œuvres « s'apparentent à première vue à d'autres productions européennes, [elles] révèlent à l'issue d'un examen minutieux, l'originalité de cette production et son intérêt »¹³²⁰.

Nous espérons donc que cette étude sera suivie d'autres travaux qui permettront de comprendre, de valoriser et de faire connaître le patrimoine de la Franche-Comté et plus particulièrement le mobilier des églises rurales, qui montre que la « [...] recherche de Dieu n'a cessé d'occuper une place prépondérante dans la société comtoise en quête de spiritualité »¹³²¹.

Ces études ouvrent de nombreuses perspectives et ne se limitent pas à l'aspect religieux. Elles nous renseignent sur les groupes d'artistes et les ateliers ainsi que sur les comportements des hommes des siècles étudiés. D'autre part, une étude systématique des figures, majeures ou mineures, qui occupent la scène artistique locale entre la fin du XVII^e siècle et la Révolution nous donnera la possibilité d'analyser et de comprendre les transformations du mobilier comtois dans son ensemble. En effet, il sera intéressant de comprendre comment les sculpteurs sur bois étaient organisés et quels étaient leurs sources et leurs modèles. La comparaison entre les intervenants, qu'ils soient étrangers comme les Marca ou autochtones comme Augustin Fauconnet ou les frères Deschamps, sera un excellent révélateur des pratiques alors en usage dans la province. En outre, un regard approfondi sur la production des architectes, à l'instar des travaux de Jean-Louis Langrognet, qui a publié cette année un ouvrage consacré à l'architecte Amoudru, doit

¹³¹⁹ P. Frécharde (dir.), *op. cit.*

Citons également René Tournier selon qui « toute une attachante étude serait à écrire sur ces œuvres innombrables des XVII^e et XVIII^e siècles », in R. Tournier, *Les églises comtoises des origines au XVIII^e siècle*, Paris, 1954, p. 373 ou encore A. Deridder : « si les artistes sont bien identifiés, peu de chercheurs se sont préoccupés de connaître leur origine, leur formation, les liens qu'ils pouvaient avoir entre eux et la place qu'ils ont occupée dans l'art comtois. Ces données pourraient permettre de comprendre dans quelles circonstances leurs œuvres ont été réalisées. », in A. Deridder, *op. cit.*, p.1994-1995, pp. 15-28.

¹³²⁰ E. Charabidze, *op. cit.*, p. 295.

¹³²¹ B. Gaulard, *op. cit.*, p. 483.

être encouragé. Nous l'avons vu, ils occupent une place importante dans les décisions prises à propos de l'ameublement des édifices. Un croisement des données concernant tous ces acteurs est donc indispensable.

Au-delà des considérations régionales, multiplier de telles études permet aussi de confronter la production de différentes aires géographiques et de déceler de possibles interpénétrations et divergences stylistiques. Dans le cas de la Franche-Comté des comparaisons avec la Bourgogne, la Haute-Savoie ou la Lorraine seraient très enrichissantes¹³²². Signalons que pour cette dernière, il est intéressant d'évoquer la situation proche du contexte comtois dans la mesure où, à l'instar de la Franche-Comté, les églises sont élevées et meublées d'autels et de retables durant le XVIII^e siècle, « [...] époque du rétablissement [...] au lendemain des guerres du XVII^e siècle »¹³²³.

De surcroît, d'autres familles de stucateurs ont œuvré dans les actuels départements de la Corse ou des Alpes-Maritimes. Il serait intéressant de porter un regard approfondi sur leurs origines, leur organisation, leur recette de stuc ainsi que sur leur production.

Enfin, il serait également pertinent d'essayer de localiser l'ensemble des artistes de la Valsesia ayant œuvré sur l'actuel territoire français et de voir quels ont été les rapports entre eux et de comprendre leurs interactions avec les populations locales. Certains auteurs se sont intéressés à d'autres familles de la Valsesia, comme Sylvain Laveissière qui a rédigé les notices à propos des Caristia installés en Bourgogne ou encore Elisabeth Hardouin-Fugier qui s'est intéressée aux Gabbio actifs dans le Forez. D'un point de vue plus général, il s'agirait alors d'étudier les échanges et les déplacements d'artistes entre la France et l'Italie non plus à travers de grands noms, comme Andrea del Sarto, Sebastiano Serlio ou encore Rosso au XVI^e siècle voire Gian Lorenzo Bernini sous le règne de Louis XIV, mais à la lumière d'artistes plus modestes dont l'art était également destiné à des populations plus humbles.

¹³²² « Si la production du Haut-Doubs présente des liens avec celle de la Savoie et de l'Italie, celle des bordures du Plateau de Langres et des Vosges Saônoises est assez fortement influencée par la production Lorraine, surtout dans le dernier tiers du XVIII^{ème} siècle ». D'après J.-L. Langrognet, *op. cit.*, 2001, p. 8.

¹³²³ C. Hiegel, M.-F., *op. cit.*, p. 212.

Sources manuscrites

I-1.1 Archives Départementales du Doubs

Série B – Cours de justice d'Ancien Régime

1B – Chambre des comptes

B 630, f° 303, BB 938, Dons, provisions et privilèges accordées par le roi (1703-1766)

BEF Maîtrises des Eaux et Forêts et grueries

B 17002 ; B 17006, Registres des actes importants. 1698-1780

Série C – Administrations avant 1790

Sous-série 1C – Intendance de Franche-Comté

Tutelle des communautés

1C 2404, Salle de spectacles (1775-1783)

1C 2498, Labergement-du-Navoy – Lanterne (1733-1790)

Série E – Féodalité ; archives familiales ; corporations

Sous-série 5^E – Confréries et corporations

5^E 49, Corporations diverses, Besançon (1584-1785)

Série F – Fonds privés

7F Fonds La Vernet

7F1, Titres de propriétés des immeubles successifs du n°1 de la rue du Lycée (1652-1784)

7F2, Mémoires et marchés de construction pour l'hôtel du n°1 de la rue du Lycée (1789-1792)

Série G – Clergé séculier (anciens diocèses, chapitres cathédraux, paroisses, cures) ; Églises paroissiales et familiarités

GG 18, Baume-les-Dames (1340-1788)

GG 90, Bénéfices séculiers, cures et chapelles (1270-1792)

Série H – Clergé régulier

1 H 1, copie par Jules Gauthier d'un manuscrit de la bibliothèque municipale de Vesoul :

« Histoire de l'abbaye royale de Saint-Vincent de Besançon écrite par Dom Constance Guillo »,

Besançon, 1720, 145 pages

135 H Refuge de Besançon

135 H 7 (1709-1780)

Série J – Fonds privés

53 J, Prieuré de Rosey (1120-1793)

Série Q – Domaines ; enregistrement ; hypothèques

5Q à 7Q Bureau de l'Enregistrement de Besançon

7Q157, f° 121, Tables sépultures et décès (Juillet 1819-décembre 1822)

Série EAC – Archives communales déposées

EAC 527 S 22 Reconstruction et travaux à l'église particulière de Dompnel, reconnaissances, procédures (1761-1790)

Série 3E – Archives des notaires et des tabellions

3°34/81, f°58, notaire Bélamy Jean-Joseph-Baptiste (1816)

3°20/32, notaire Bélamy Jean-Joseph-Baptiste (janvier – mai 1822)

3°6/24, notaire Jean-Joseph Lemoine (janvier – juin 1826)

3°6/16, notaire Gaume Léonard Martin et Emmanuel Félicité Caseau (1820)

I-1.2 Archives Départementales de Haute-Saône

Série B – Cours de justice d'Ancien Régime

B 5664 ; B 5665, Sentences et requêtes au bailliage de Vesoul (1508-1792)

Série C – Administration d'ancien régime

C 3, Minutes des ordonnances de l'Intendant rendues en diverses matières d'administration (1687 – 1743)

C 75, Affaires secrètes des familles (1718 – 1780)

C 104, (1777 – 1781), Devis, procès-verbaux d'adjudication et visites des travaux communaux de Pin

Série E Titres féodaux et de familles, commune, état civil, officiers publics
Sous-série 2^E – Notaire

2° 346, f°2, notaire Claude Vincent (1746 – 1822)

2° 2528, notaire François Deleule (1747)

2° 5087, notaire Jean-François Carret (1742)

Série E dépôt – Archives Communales et Intercommunales

282 e supp 350, mémoires des livraisons faites par Ménand pour la chaire à prêcher, Gy (1774)

282 e supp 96, enregistrement du marché pour la chaire à prêcher de Gy (1774)

482 e supp 37, paiements à Charles Marca des travaux réalisés, Scey-sur-Saône (1771)

Série G – Clergé régulier (anciens diocèses, chapitres cathédraux, paroisses, cures)

G 179, f°1v, église paroissiale, Scey-sur-Saône (1751)

Série Mi – Microfilms

5Mi 24 R2, Table des mariages de Scey-sur-Saône (1578 à 1765)

Série J – Archives d'origine privée

Ray 360, 385 et 394, Archives privées du château de Ray-sur-Saône

I-1.3 Archives Départementales du Jura

Série C – Administration provinciales, Intendances, Subdélégations, Élections et autres divisions administratives ou financières, Bureaux des finances, etc.

C 1081, Rapports d'experts faits par des maîtres particuliers de la maîtrise des eaux et forêts de Poligny (1779)

Série E – Familles, communautés d'habitants, corporations, confréries, état civil, notaires

Sous-série 1E – Titres féodaux et papier (1252 – 1792)

E 143, Seigneurie de Neublans (1716 – 1720)

Série Mi – Microfilms

5 Mi 617, Table des décès de Lons-le-Saunier (1814)

Sous-série 5 E – Archives communales déposées

5° 286-159, Villevieux (1716)

5° 217, Bletterans (1717)

5° 387/16, Auxange (1720-1735)

I-1.4 Archives Municipales de Besançon

Série BB – Administration communale

Registre des délibérations municipales (1290 – 1790)

BB 195, f°75 (1^{er} janvier – 31 décembre 1778)

BB 198, f°114 (1^{er} janvier 1782 – 31 décembre 1784)

Série CC – Finances, impôts et comptabilité

Comptes de la ville, recettes et dépenses (1388-1790),

CC 336, chapitre V, f°38 (1786)

Registres de Capitation

CC 419 (1785)

Série DD – Biens communaux. Eaux et forêts. Travaux publics. Voirie

DD 35, f°84, Bannière de Chamars : Nouvelle Intendance, Salle de spectacle (1767 – 1786)

Série E – Etat civil

Registre de Besançon (1792 – 1912)

1E 511, f°8, Divorces, paroisse Saint Jean, ans I et II (1793 – 1794)

1E 22, f°22, Paroisse Saint-Jean, registre des mariages an III (1794 – 1795)

1E 606, Registre des décès (1^{er} janvier – 9 avril 1814)

1E 628, acte n°800, Registre des décès (1820)

1E 634, acte n°106, Registre des décès (1822)

1E 566, f°8, Promesses de mariage, ans II et III (1793 – 1795)

Série GG – Cultes. Instruction publique. Assistance publique

GG 29, f°29, Paroisse Saint-jean-Baptiste, baptêmes, mariages, sépultures (1776 – 1780)

GG 30, f°47, Paroisse Saint-jean-Baptiste, baptêmes, mariages, sépultures (1781 – 1784)

Série HH – Agriculture, Industrie, Commerce

Corporations et métiers (1562 – 1787)

HH 28, Corporations et métiers. Réglements municipaux (1565 – 1787)

HH 30, Corporations et métiers (1729 – 1776)

I-1.5 Bibliothèque municipale de Besançon

ms 183, f. 119, collection Chifflet

I-1.6 Varallo Sesia, sezione Archivio di Stato di Vercelli

Notaio (Notaire) Giovanni Battista Bertolini di Campertogno,

m. 9857 (1712)

m. 9858 (1718)

m. 10016 (1720)

m. 10017 (1723)

m. 10020 (1732)

Notaio (Notaire) Rocco Selletti di Campertogno

m. 10021 (1735)

I-1.6 Autre

Fonds Deridder : ensemble de photos et de pages manuscrites rassemblées par Annick Deridder

Sources imprimées

AVILER Augustin-Charles d', *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, avec des commentaires, les figures et descriptions de ses plus beaux bâtimens, et de ceux de Michel-Ange... et tout ce qui regarde l'art de bâtir, avec une ample Explication par ordre alphabétique de tous les termes / par le sieur A.-C. Daviler, architecte*, Paris : Nicolas Langlois, 1691

AVILER Augustin-Charles d', *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole, Avec des Commentaires, les Figures & Descriptions de ses plus beaux Bâtimens, & de ceux de Michel-Ange, plusieurs nouveaux desseins, Ornaments & Preceptes, contenant la Distribution, la Décoration, la Matière & la Construction des Edifices, la Maçonnerie, la Charpenterie, la Couverture, la Serrurerie, la Menuiserie, le Jardinage & tout ce qui regarde l'art de bâtir, avec une ample explication par ordre alphabétique de tous les termes par le Sieur A.C D AVILER Architecte. Revû & augmenté de plusieurs Desseins & Préceptes conformes à l'usage present, & d'un grand nombre de Termes & de Remarques. Première Partie*, Paris : Jean Mariette, 1720

AVILER Augustin-Charles d', *Dictionnaire d'architecture civile et hydraulique, et des arts qui en dépendent : Comme la Maçonnerie, la Charpenterie, la Menuiserie, la Serrurerie, le Jardinage, &c. la construction des Ponts & Chaussées, des Ecluses, & de tous les ouvrages hydrauliques. Par Augustin-Charles d'Aviler. Ouvrage servant de suite au Cours d'Architecture du même Auteur. Nouvelle édition Corrigée, & considérablement augmentée*, Paris : Charles Antoine Jombert, 1755

BARBET Jean, *Livre d'Architecture d'Autels et de Cheminees. Dedié à Monseigneur l'Eminentissime Cardinal de Richelieu*, Paris : Melchior Tavernier, 1663

BORROMEO CARLO, *Instructions de S. Charles Borromée, Archev. de Milan, aux Confesseurs de sa ville et de son diocèse, tradte d'ital. en français. - ensemble la manière d'administrer le sacrement de pénitence, avec les canons pénitentiaux, suivant l'ordre du décalogue et l'ordonnance du même saint, sur l'obligation des paroissiens d'assister à leurs paroisses*, Paris : Grégoire du Puis, 1700 [7^e édition]

CATANEO Pietro, *L'architettura...*, Venise : Manuce, 1567

CARRA Jean Louis, *Mémoires historiques et authentiques sur la Bastille: dans une suite de près de trois cens emprisonnemens, détaillés & constatés par des pieces, notes, lettres, rapports, procès-verbaux, trouvés dans cette forteresse, & rangés par époques depuis 1475 jusqu'à nos jours, &c. Avec une planche*, Paris : Buisson, 1789, vol. 3

CUENOT François, *Livre d'architecture dédié à Leurs Altesses Royales*, Annecy, 1659

BLONDEL François, *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture*, Paris : Auboin et Clouzier, 1675-1683, 1 vol.

DELORME Philibert, *l'Architecture*, Tome I, Paris, F. Morel, 1567-1568

DE ROSSI Domenico, *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate fianchi piante e misure de piu celebri architetti date in luce da Gio : Giacomo de Rossi nella sua stamparia in Roma alla Pace. Con Privilegio del Sommo Pontefice*, Rome, 1684

DE ROSSI Domenico, *Studio d'Architettura civile sopra gli ornamenti di Porte e Finestre tratti da alcune Fabbriche insigni di Roma con le Misure Piente Modini, e Profili. Opera de più celebri architetti de nostri tempi pubblicata sotto gl'auspicij della Sta Di N.S. Papa Clemente XI da Domenico de Rossi erede di Gio : Giac : de Rossi in Roma alla Pace con privil. Del Sommo Pont. E licenza de Sup. Première partie*, Rome, 1702

Encyclopédie méthodique ou par ordre de matières par une société de gens de lettres, de savants et d'artistes ; précédée d'un Vocabulaire universel, servant de Table pour tout l'Ouvrage, ornée des Portraits de MM. Diderot et d'Alembert, premiers Éditeurs de l'Encyclopédie, Paris : Panckoucke, 1791

FELIBIEN André, *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture ; de la Peinture, et des autres Arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire des Termes propres à chacun de ces Arts. Seconde Edition*, Paris : Veuve de Jean Baptiste Coignard et Jean Baptiste Coignard fils, 1690

FURETIERE Antoine, *Dictionnaire universel : contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts*, La Haye et Rotterdam : Arnaout et Reiners Leers, 1690, 3 vol.

FURETIERE Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts [...]. Le tout extrait des plus excellens Auteurs anciens et modernes, seconde édition, revue, corrigée et augmentée [...]* tome premier, La Haye et Rotterdam : Arnaout et Reiners Leers, 1701

FURETIERE Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts [...]. Le tout extrait des plus excellens Auteurs anciens et modernes, troisième édition, revue, corrigée et augmentée [...]* tome premier, Rotterdam : Reiners Leers, 1708

GILARDI Giuseppe, *Andrea Riche journal d'un artiste pauvre : le carnet des « campagnes » d'un sculpteur d'églises baroques en Savoie*, Aubenas, 1998 [trad. et présenté par BOGEY-REY Annick]

JOMBERT Charles-Antoine *Éléments de peinture pratique. Célèbre traité de peinture, édition entièrement refondue & augmentée considérablement*, Amsterdam et Leipzig : Arkstee et Merkus, 1776

JOUSSE Mathurin, VIATOR Jean Pélerin dit, *La perspective positive de Viator latine et françoise. Reveüe augmentée et réduite de grand en petit*, La Flèche : Griveau, 1635

LABBEY BILLY DE Nicolas-Antoine, *Histoire de l'Université du Comté de Bourgogne et des différents sujets qui l'ont honorée ; pour faire suite aux Ouvrages historiques de M. Dunod*, Tome premier, Paris : Scherff, 1670

LE PAUTRE Jean, *Nouveaux dessins d'auteles a la romaine*, Paris : Pierre Mariette, ca. 1665

MENAGE Gilles, JAULT Augustin François, *Dictionnaire étymologique de la langue françoise*, Tome second, Paris : Briasson, 1750

Missale Bisuntinum de novo recognitum, D. Ant. Petri de Grammont, jussu editum, Vesuntione ; Besançon : typis Rigoiniorum, 1694

Missale Bisuntinum ex antiquo recognitum, et illustriss. ac reverendiss. D. Ant. Petri de Grammont, archiep. Bisunt., S. R. imp. principis, jussu editum, Epomanduoduri ; Mandeurre : ex officin. Claud. Hyp, 1667

Missale Bisuntinum. Ex romano iuxta SS. Concilii Trident decretum recognito, quoad fieri potuit, restitutum, Et R.mi D. Ferdinandi a Rya archiepiscopi Bisuntini jussu editum, Bisuntii : per Janum Exerterium et Jacobum Foillet, 1589

Missale ludgunensis ecclesiae, primae galliarum sedis, Lyon : Rousselet, 1620

NATIVELLE Pierre, *Nouveau traité d'architecture, contenant les cinq ordres suivant les quatre auteurs les plus approuvez, Vignole, Palladio, Philibert de Lorme et Scamozzi, sur le principe desquels sont composez differents sujets, sur chacun de leurs ordres, enrichi de cent vingt-cinq plaches*, Paris : Grégoire Dupuis, 1729

PASSARINI, *Nuove inventioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi utili ad argentieri intagliatori ricamatori et altri professori delle buone arti del disegno. Inventati et intagliati da Filippo Passarini. Si Stampano in Roma alla Pace da Domenico de Rossi erede di Gio. Giacomo de Rossi con licenza de Superiori, e Privilegio*, Rome, 1698

PERRAULT Claude, *Les dix livres d'architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en françois, avec des notes et des figures*, Paris : Jean-Baptiste Coignard, 1673

PLINE L'ANCIEN, *Naturalis historia. Liber XXXVI* ; [éd. consultée : Histoire naturelle. Livre XXXVI, texte établi, traduit et commenté par a. Rouveret, Paris, les Belles Lettres, 1981].

POZZO Andrea, *Perspectiva pictorum et architectorum*, Rome : Komarek, 1693-1700, 3 vol.

QUATREMERE DE QUINCY Antoine Chrysostome, *Encyclopédie Méthodique*, tome premier, Paris : Panckoucke, 1788

QUATREMERE DE QUINCY Antoine Chrysostome, *Encyclopédie Méthodique*, tome troisième, Paris : Panckoucke, 1825

SERLIO Sebastiano, *Libro primo d'architettura... Il secondo libro di prospettiva.... Con nuova aggiunta delle misure*, Venise : Giovanni Battista et Melchior Sessa, 1560

SPRENGEN Peter Nathanael, OTTO Ludwig, *P. N. Sprengels Handwerke und Künste in Tabellen : Mit Kupfern ; Neunte Sammlung: Bearbeitung der Erd- und Steinarten*, Berlin : Verlag der Buchhandlung der Realschule, 1772

THIERS Jean-Baptiste, *Dissertation sur les principaux autels des églises, les jubés des églises, la clôture du chœur des églises*, Paris : Antoine Dezallier, 1688

VASARI Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, 1568 ; [éd. consultée : trad. et éd. commentée sous la dir. d'André CHASTEL, Arles, 2005].

VIGNOLA, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, Rome : s.n., 1562

VILLALPANDO Juan Baptista, PRADO Jeronimo, *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac templi Hierosolymitani commentariis et imaginibus illustratus*, Rome : Zannetti, 1596-1605, 3 vol.

VITRUVÉ, *De l'architecture* ; [éd. consultée : *Architecture ou Art de bien bastir de Marc Vitruve Pollion, mis de latin en françois par Jean Martin*, Paris, J. Gazeau, 1547].

VOLTAIRE, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII*, (1756), éd. René Pomeau, Paris, Garnier, vol. I, 1963

YOUNG Arthur, *Voyage en Italie pendant l'année 1789, par Arthur Young ; traduit de l'Anglais par François Soulés, Traducteur des Voyages en France du même auteur*, Paris, J.-J. Fuchs, 1796

Bibliographie

A

ALIPRANDI Laura et Giorgio, « Les Alpes et les premières cartes – itinéraires au XVI^e siècle », in *Revue de géographie alpine*, n°3, Milan, 2002

ALLOUCHE Sabine, « Le « marbre feint » aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles », in Julien Pascal (dir.), *Marbres des rois*, actes du colloque organisé au Château de Versailles, Versailles, 22-24 mai 2003, Aix-en-Provence, 2013, pp. 267-281

ANGELINI Alessandro, *La scultura del Seicento a Roma*, Milano, 2005

ANGELINI Luigi, « La famiglia bergamasca dei Manni marmorari intarsiatori », in *La Rivista di Bergamo*, 1960, pp. 5-14

ANTOINE Michel, *Le conseil royal des finances au XVIII^e siècle et le registre E 3659 des archives nationales*, Paris-Genève, 1973

ANTONY Daniel, *Nicolas Perrenot de Granvelle : premier ministre de Charles Quint*, Besançon, 2006

ATKINS Peter, JONES Loretta, *Chimie, Molécules, Matière, Métamorphoses*, trad. par André Pousse, Bruxelles, 1998 [3^e édition 1997]

B

BARBERI Giuseppe Filippo, *Gran Dizionario Italiano-Francese e Francese-Italiano col disegno del tutto nuovo compilato da G.F. Barberi continuato e finito da Nicolao Basta (o Basti) e A. Cerati. Nuova edizione, Tomo secondo. Parte Italiana-Francese. Paris, Garnier Frères, 1854*

BARBICHE Berbard, CHATENET Monique, *L'édition des textes anciens XVI^e – XVIII^e siècle*, Paris, 1990

BARTON Sophie, MANTOUX Gilles, *Rapport de l'étude de l'ensemble stuqué de l'église paroissiale Saint-Barthélémy de Recologne (25170)*, Vesoul, 2011

BAUD Henri, BINZ Louis, *Le diocèse de Genève-Annecy*, Genève-Annecy, 1985

BAUDRY Marie-Thérèse, BOZO Dominique, *Sculpture, méthode et vocabulaire, inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*, Paris, 1978

BAZIN Germain, *Destins du baroque*, Paris, 1970

BEARD Geoffrey, *Stucco and plasterwork in Europe*, London, 1983

BEAUQUIER Charles, *Vocabulaire étymologique des provincialismes usités dans le département du Doubs*, Besançon, 1881

BEAUVALOT Yves, *Jacques Gabriel à Dijon*, Dijon, 1983

BELAVAL Yvon, BOUREL Dominique (dir.), *Le siècle des Lumières et la Bible*, Paris, 1986

BELLINI Paolo (a cura di), *L'opera incisa di Carlo Maratti*, cat. expo. , Museo Civico Castello Visconteo de Pavie, novembre – décembre 1977, Castello Sforzesco de Milan, avril – mai 1978, Gabinetto nazionale delle stampe de Rome, Milan, 1977

BENOIT Joseph-Paul-Augustin, *Histoire de l'abbaye et de la terre de Saint-Claude*, Imprimerie de la Chartreuse de Notre-Dame de près, 1892

BENEVOLO Leonardo, La chiesa parrocchiale di Campertogno, in *Palladio*, 1951, pp. 81-90

BENEVOLO Leonardo, « Le chiese barocche valsesiana », in *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura*, n°22, 23 et 24, 1957, pp. 1-68

BERGAMINI Giuseppe, GOI Paolo (a cura di), *L'arte dello stucco in Friuli nei secoli XVII-XVIII : storia, tecnica, restauro, interconnessioni*, actes du colloque international, Udine, 24-26 février 2000, Udine, 2001

BERGBAUER Bertrand, BROCK Maurice *et al.* , *Bronzino : déploration sur le Christ mort : chroniques d'une restauration*, cat. expo. , M.B.A.A. de Besançon, 7 décembre 2007-24 mars 2008, Besançon, 2007

BERGIER Jean-Baptiste, *L'histoire de la communauté des prêtres missionnaires de Beaupré et des missions faites en Franche-Comté depuis 1676 jusqu'en 1850*, Besançon, 1853

BERTRAND Claude, *Un château néo-classique en Franche-Comté : Moncley*, mémoire de Maîtrise préparé sous la direction de C. Derozier, Besançon, 1977

BIANCHI Federica, AGUSTONI Edoardo, *I Casella di Carona*, Lugano, 2002

BIDEAULT Maryse, LAUTIER Claudine, *Ile-de-France gothique : Les églises de la vallée de l'Oise et du Beauvaisis*, Tome I, Paris, 1987

BOESPFLUG François, BORN Annick, D'HAINAUT-ZVENY Brigitte *et al.*, *L'Europe des retables*, actes du colloque du Mans, 13-16 octobre 2004, volume I, XV^e-XVI^e siècles, Châtillon-sur-Indre, 2007

BOISNARD Patrick, « La reconstruction de l'abbaye des Clarisses-Urbanistes de Montigny-lès-Vesoul au XVIII^e siècle », in *Bulletin SALSA*, nouvelle série, n°26, Vesoul, 1994, pp. 34 à 51

BONFANTINI Mario, *La Valsesia : arte, natura e civiltà*, Novara, 1958

BONNET Dominique, *Églises et retables baroques de Haute-Saône*, Châtillon-sur-Chalaronne, 2001

BONNET Dominique, CHOCAT Lyonel, *Églises et retables baroques du Doubs*, Châtillon-sur-Chalaronne, 2002

BONNET Jean-Louis, « Jean-Jacques Mélair et les sculpteurs audois du XVII^e siècle », in *Bulletin de la société d'Etudes Scientifiques de l'Aude*, 1987, pp. 49 à 74

BOTTINEAU Yves, *L'art baroque*, Paris, 1986

BOTTINEAU Yves, *Les Bourbons d'Espagne (1700-1808)*, Paris, 1994

BOUCHER Bruce, MOTTURE Peta *et al.*, *Earth and Fire: Italian Terracotta Sculpture from Donatello to Canova*, Londres, 2011

BOURDIEU Catherine, « Les peintres doreurs en Bigorre et Quatre Vallées », in *Lavedan et Pays Toy* (Argelès-Gazost, 65), tome XVI, 1994, pp. 87-91.

BOURDIEU Catherine, *Pierre Affre et la sculpture toulousaine de 1630 à 1670*, Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Yves Bruand, Université de Toulouse 2, Lille, 1994

BOUYSSOU Léonce, *Retables de Haute-Auvergne, XVII^e-XIX^e siècles*, Clermont-Ferrand, 1991

BRAULT-LERCH Solange, *Les orfèvres de la Franche-Comté et de la Principauté de Montbéliard du Moyen-Age au XIX^e siècle*, Genève, 1976

BRAYDA Carlo, COLI Laura, SESIA Dario, *Ingegneri e architetti del Sei e Settecento in Piemonte*, Turin, 1963

BREJON DE LAVERGNEE Arnaud (dir.), *Settecento, le siècle de Tiepolo, Peintures italiennes du XVIII^e siècle exposées dans les collections publiques françaises*, cat. expo. , Musée des Beaux-Arts de Lyon, octobre 2000 – janvier 2001, Paris, 2000

BRICE Catherine, *Histoire de l'Italie*, Paris, 2002

BRUNE Paul, *Dictionnaire des artistes et ouvriers de la Franche-Comté*, Paris, 1912

BRUNET Jacqueline, TOSCANO Gennaro (dir.), *Les Granvelle et l'Italie au XVI^e siècle : le mécénat d'une famille*, actes du colloque international, Besançon, 2-4 octobre 1992, Besançon, 1996

BURTHER D'ANNELET André, « Églises et monuments classés », in *Bulletin monumental*, vol. 109, Paris, 1951, pp. 325-336

C

CARACCILO Maria Teresa, LE MEN Ségolène (dir.), *L'illustration. Essai d'iconographie*, Actes du Séminaire CNRS (GDR 712), Paris, 1993-1994, Paris, 1999, pp. 1-412

CARAMELLINO Carlo, « Paliotti in scagliola nel territorio biellese », in OTTINA Cinzia (a cura di), *Antichità ed arte nel biellese*, actes du colloque, Biella, octobre 1989, 1991-1992, pp. 313-323

CARBONARA Sabrina, « La chiesa : ricerca storica e lettura architettonica dai restauri settecenteschi agli interventi del XX secolo », in RICCHIETTO Maria, MURATORE Oliva (a cura di), *La storia e il restauro del complesso conventuale dei Santi Bonifacio e Alessio all'Aventino*, Rome, 2004

CARBONERI Nino, *Andrea Pozzo, architetto (1642-1709)*, Trente, 1961

CASALIS Goffredo, *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli stati di s.m. il re di Sardegna : Piemonte*, Bologne, Vol. X, 1871

CASTAN Auguste, *Notes sur l'histoire municipale de Besançon*, 1898

CHARABIDZE Elise, *Les retables des Alpes de Piemont-Savoie aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Thèse de doctorat d'Histoire de l'art moderne dirigée par Christian Michel, Université Paris X – Nanterre, 2009

CHASTEL André, *Dictionnaire des églises de France, Belgique, Luxembourg, Suisse, Paris*, volume II, Paris, 1966

CHASTEL André, CASTELNUOVO Enrico (préf. De), *La pala ou le retable italien des origines à 1500*, Paris, 1993

CHASTEL André, *Histoire du retable italien*, Paris, 2005

CLAERR Christiane, JACOBS Marie, PERRIN Joël, « L'autel et le tabernacle, de la fin du XVI^e siècle au milieu du XIX^e siècle », in *Revue de l'art*, n°71, Paris, 1986, pp. 47 à 70

CLAERR-ROUSSEL Christiane, « Notre-Dame de Gray, la vie mouvementée du retable », in *Monuments Historiques*, n°183, spécial Franche-Comté, septembre-octobre 1992, pp.30 à 32

COLLECTIF, *Il santuario della Beata Vergine delle Grazie alla Novareia di Portula in diocesi di Biella*, Biella, 2000

COLLECTIF, *Dictionnaire des communes du Doubs*, Paris, 2001, Tome I et II

COLLECTIF, *Luxeuil-les-bains. Histoire et patrimoine*, Luxeuil, 2011

COLLI Dante, GARUTI Alfonso, PELLONI Romano, *La scagliola carpigiana e l'illusione barocca*, Carpi, 1990

COMETTI VALLE Michela, *Iconografia del Sacro Monte di Varallo, disegni, dipinti e incisioni dal XVI al XX secolo*, Varallo, 1984

Comité départemental du tourisme de la Haute-Saône, *La Haute-Saône des retables : un langage artistique et symbolique des XVII^e et XVIII^e siècles au service du sacré*, Besançon, 2003

COPPA Simonetta (dir.), *Lombardia Barocca*, Milan, 2009

COUSIN Maurice, *Un procès à l'époque révolutionnaire à propos de l'incendie du château de Scey-sur-Saône*, Vesoul, 1933

COUSINIE Frédéric, « Voir le Sacré : perception et visibilité des maîtres-autels parisiens du XVII^e siècle », in *Histoire de l'art*, n°28, décembre 1994 et n°29, mai 1995, pp. 33-49

COUSINIE Frédéric, « « Vaste fracas d'ornement » » ou « fiction symbolique »: le motif de la gloire dans les églises parisiennes des XVII^e et XVIII^e siècles », in Patrice CECCARINI, Jean-Loup CHARVET COUSINIE Frédéric *et al.* (dir.), *Histoires d'ornement*, actes de colloque de l'Académie de France à Rome, Villa Medici, 27-28 juin 1996, Paris-Rome, 2000, pp. 171 à 201

COUSINIE Frédéric, *Le Saint des Saints - Maîtres-autels et retables parisiens du XVII^e siècle*, Aix-en-Provence, 2006

CREMASCHI Rossella, *L'arte della scagliola carpigiana nei secoli XVII, XVIII e XIX*, Carpi, 1977

D

DA CONCEIÇÃO Sabrina (dir.), *Gypseries : gipiers des villes, gipiers des champs*, actes de colloque, Digne-les-Bains, octobre 2003, Grâne, 2005

DAGUERRE DE HUREAUX Alain et PENENT Jean (dir.), *L'âge d'or de la sculpture. Artistes toulousains du XVII^e siècle*, cat. exp., Musée des Augustins, Toulouse, 14 décembre 1996 – 31 mars 1997, Paris, 1996

DAL FALCO Federica, ARDITI Gloria, *Stili del razionalismo : anatomia di quattordici opera di architettura*, Rome, 2002

DARDANELLO Giuseppe, « Stuccatori luganesi a Torino, disegno e pratiche di bottega, gusto e carriere », in DI MACCO Michela (a cura di), *Ricerche di storia dell'arte, Dedicato a : il mestiere dell'artista*, n° 55, 1995, pp. 53 à 76

DARDANELLO Giuseppe (a cura di), *Sculture nel Piemonte del Settecento. « Di differente e ben intesa bizzarra »*, Turin, 2005

DARDANELLO Giuseppe (a cura di), *Paliotti. Scagliole intarsiate nel Piemonte del Sei e Settecento*, Turin, 2012, pp. 65-70.

DE FILIPPIS Elena (a cura di.), *Gaudenzio Ferrari : la Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, Turin, 2006

DEBIAGGI Casimiro, *Dizionario degli artisti valsesiani dal secolo 14. al 20*, Varallo, 1968

DEL FRATE Angelo, *Il Santuario del Sacro Monte sopra Varese : canni e spiegazioni popolari*, Varese, 1962

DELL'OMO Marina, *Stefano Maria Legnani, il legnanino*, Ozzano dell'Emilia, 1998

DELL'OMO Marina, FIORI Flavia, *I tesori degli emigrati*, Novara, 2004

DELSALLE Paul, *La Franche-Comté au temps des Archiducs Albert et Isabelle, 1598-1633*, Besançon, 2002

DELSALLE Paul, *Lexique pour l'étude de la Franche-Comté à l'époque des Habsbourg (1493-1674)*, Besançon, 2004

DEMARCHI Alberto, *Luoghi di culto a Fara Novarese*, Novara, 1995

DERIDDER Annick, « Les sculpteurs bisontins Ligier, Doby, Choye, Chambert et Laseigne, fin XVII^e-début XVIII^e siècles », in *Bulletin du centre de recherches d'art comtois*, n°8, 1994-1995, pp. 15-27

DERIDDER Annick, « Jean-Pierre Galezot, architecte et sculpteur (1686-1742) », in *Mémoires de la Société d'Emulation du Doubs*, n°42, 2000, pp. 77-102

DERIDDER Annick, « Constructeurs entre Lorraine et Franche-Comté au XVIII^e siècle », in *Mémoires de la Société d'Emulation du Doubs*, n°48, 2006, p. 197.

DERIDDER Annick, BOISNARD Patrick, « Dom Vincent Duchesne, inventeur et architecte (1661-1724) », in *Haute-Saône Salsa*, supplément annuel au n°60, Octobre-Décembre 2005, pp. 5 à 62

DROZ Séraphin, *Recherches historiques sur la ville de Besançon. Collège. Première époque. Les Jésuites*, Besançon, 1868

DUCHET-SUCHAUX Gaston, PASTOUREAU Michel, *La Bible et les Saints. Guide iconographique*, Paris, 1999 (nouv. éd. augm.)

DUHEM Sophie (dir.), *L'art du village : la production artistique des paroisses rurales, XVI^e-XVIII^e siècle*, Rennes, 2009

DU PAYS Augustin Joseph, *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Italie et de la Sicile*, Paris, 1855

DUVERNOY René, « La sculpture religieuse sur bois », in *Augustin Fauconnet. Maître menuisier-sculpteur (sa vie-son œuvre) et l'église de Lizine*, Besançon, 2004

E

ECRÉMENT Louis, *Essai historique sur la ville et l'abbaye de Luxeuil*, Imprimerie d'Abel Bettend, Lure, 1863

EQUIPE DES CAHIERS DE L'INSTITUT UNIVERSITAIRE D'ETUDE DU DEVELOPPEMENT (dir.), *Vers un ailleurs prometteur--: l'émigration, une réponse universelle à une situation de crise ?*, Genève, 1993

ERLANDE-BRANDENBURG Alain et LOURS Mathieu, *Cathédrales d'Europe*, Paris, 2011

ESTAVOYER Lionel *et al.*, *Architectures en Franche-Comté au XVIII^e siècle : du classicisme au néo-classicisme, la production architecturale des créateurs comtois du XVIII^e siècle, à Besançon et dans l'actuel département de la Haute-Saône*, cat. expo., Arc-et-Senans et Musée du temps de Besançon, 1980, Besançon, 1980

ESTAVOYER Lionel, *Claude Nicolas Ledoux à Besançon. Quelques documents à la mémoire d'un si beau théâtre*, Besançon, 1984

ESTAVOYER Lionel, GAVIGNET Jean-Pierre, *Église Saint-Pierre de Besançon*, Besançon, 1984

ESTAVOYER Lionel, GAVIGNET Jean-Pierre, *Besançon, ses rues, ses maisons*, Besançon, 1989

ESTERLE Jacques, *Œuvres d'art et restauration : dix ans de sauvegarde des objets classés monuments historiques en Franche-Comté*, Besançon, 1984

ESTERLE Jacques, « Les retables comtois et leur mise en valeur », in *Monuments historiques, Franche-Comté*, n°183, 1992, pp. 26 à 29

F

FALGUIÈRES Patricia, *Le maniérisme : une avant-garde au XVI^e siècle*, Paris, 2004

FARNETI Fauzia, LENZI Deanna, *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Florence, 2006

FAVALE Giuseppe (publiée par), *Gazzetta piemontese*, Turin, 1833

FEBVRE Lucien, *Philippe II et la Franche-Comté*, Paris, 1912

FIETIER Roland (dir.), *Histoire de la Franche-Comté*, Lille, 1977

FLORINDO Piolo, *Storia del comune di Serravalle Sesia*, Grignasco, 1995

FRÉCHARD Patrick (dir.), *Augustin Fauconnet. Maître menuisier-sculpteur (sa vie-son œuvre) et l'église de Lizine*, Besançon, 2004

FUNCK-BRENTANO Frantz, *Les lettres de cachet à Paris. Etude suivie d'une liste des prisonniers de la Bastille (1659 - 1789)*, Paris, 1903

FURLOTTI Barbara, RABECCHINI Guido, *The Art of Mantua*, 2008, pp.196-171

G

GABRIEL Martin R., *Le dictionnaire du Christianisme : The Dictionary of Christian Words*, Paris, 2007

GALLET Michel, *Claude-Nicolas Ledoux : 1736-1806*, Paris, 1980

GARSTANG Donald, *Giacomo Serpotta and the stuccatori of Palermo, 1560-1790*, Palerme, 1984

GARSTANG Donald, *Giacomo Serpotta e i serpottiani stuccatori a Palermo, 1656-1790*, Palerme, 2006

GATIN Jean Henri, BESSON Louis Franc, *Histoire de la Ville de Gray et de ses monuments*, Paris, 1892

GARIN Joseph, *Le Beaufortain : une belle vallée de Savoie*, Montmélian, 1996

GAULARD Bénédicte, *Création artistique et réforme catholique en Franche-Comté (1571-1654). "Connaître Dieu invisible par les choses visibles"*, thèse de doctorat sous la direction de Paulette Choné, Université de Bourgogne, 1998, multigr.

GAUTHIER Jules, *Répertoire archéologique du Doubs, canton de Baume-les-Dames*, Besançon, 1882

GAUTHIER Jules, « L'église paroissiale de Pesmes (Haute-Saône) et ses monuments », in *Compte rendu du 58e Congrès archéologique de France*, Paris, 1894, pp. 284-325

GAUTHIER Jules, *La sculpture sur bois en Franche-Comté, du XV^e au XVIII^e siècle*, Paris, 1895

GAUTHIER Jules, *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790 : archives ecclésiastiques : série G : n° 1 à 1139*, tome I, Besançon, 1900

GENESTE Olivier, *Les Duhamel: Sculpteurs à Tulle aux 17^e et 18^e siècles*, Limoges, 2002

GÉRARD Louis, *La guerre de Dix Ans : 1634-1644*, Paris, 1998

GILARDI Giuseppe Andrea, *Riche journal d'un artiste pauvre*, Aubenas, 1998

GIRARDOT DE NOZERROY Jean, *Histoire de dix ans de la Franche-Comté de Bourgogne (1632-1642)*, Besançon, 1843

GIOT Fabrice, *Les Moretti, stucateurs tessinois dans les anciens Pays-Bas autrichiens au XVIII^e siècle : étude historique et approche stylistique de leur œuvre*, mémoire de licence sous la direction de Vandevivere Ignace, Université catholique de Louvain, 1993

GIOT Fabrice, « Les Moretti, stucateurs de Riva San Vitale en Belgique au XVIII^e siècle », in *Archivio Storico Ticinese*, n°120, Bellinzona, 1996, pp. 219-238

GIOT Fabrice, « Giovanni Antonio Caldelli (1721-1790) dans les Pays-Bas », in *Archivio Storico Ticinese*, n°130, Bellinzona, 2001, pp. 255-274.

GORCE DE LA Jérôme, THUILLIER Jacques (préf.), *Bérain : dessinateur du Roi soleil*, Paris, 1986

GRAPPIN Pierre-P., *Mémoire sur l'abbaye de Faverney par un bénédictin de la congrégation de saint-Vanne et saint-Hydulphe*, Besançon, 1776

GRAPPIN Pierre P., *Histoire abrégée de Bourgogne : à l'usage des collèges*, Besançon, 1760

GRASSER Jean-Paul, *Une histoire de l'Alsace*, Paris, 1998

GREGORI Mina et BANDERA BISTOLETTI Sandrina, *Pittura a Como e nel Canton Ticino: dal Mille al Settecento*, Milan, 1994

GRESSET Maurice, DEBARD Jean-Marc, SOLNON Jean-François *et al.* , *Le Rattachement de la Franche-Comté à la France, 1668-1678. Témoins et témoignages*, Besançon, 1978

GRESSET Maurice (dir.), *La Franche-Comté à la veille de la Révolution*, Paris, 1988

GRIBAUDI Dino *et al.* , *Storia del Piemonte*, vol. 2, Turin, 1960

GRIVEL Marianne, *Le Commerce de l'estampe à Paris au XVII^e siècle*, Paris, 1986

GROSPERRIN Bernard, *L'Influence française et le sentiment national français en Franche-Comté : De la conquête à la Révolution (1674-1789)*, Paris, 1967

GUICHONNET Paul, *Nouvelle Encyclopédie de la Haute-Savoie*, Montmélian, 2007

GUIRAUD Joël-Claude, « Le Baroque religieux comtois », in *Cahiers de la ligue urbaine et rurale*, n° spécial, 59, 2^e trimestre 1978, pp. 11 à 14

GUIRAUD Joël, MALFROY Michel, OLIVIER Bernard, *Histoire religieuse de Pontarlier et du Haut-Doubs*, Besançon, 1985

H

HARDOUIN-FUGIER Elisabeth *et al.* , *Naissance de la ville industrielle : les Dalgabio en Forez, 1760-1831*, Saint-Etienne, 1988

HAUTECOEUR Louis, *Histoire de l'architecture classique en France. Tome premier, deuxième partie : L'architecture sous Henri IV et Louis XIII*, Paris, 1945

HELIE Jérôme, *Petit atlas historique des Temps modernes*, Paris, 2000

HIEGEL Charles, JACOPS Marie-France, « Œuvres lorraines des Martersteck, menuisiers-sculpteurs à Woelfling-les-Sarreguemines au XVIII^e siècle », in *Le Pays Lorrain*, Journal de la Société d'archéologie lorraine et du musée historique lorrain, 1983-1984, Nancy, pp. 193-220.

HUBERT Jean, *L'art préroman*, Paris, 1938

HUOT-MARCHAND Charles, *Evillers-sous-Usier : Quelques souvenirs de la vie paroissiale aux siècles passés, avec une petite notice historique sur le Val d'Usier...*, Besançon, 1897

I

J

JACQUEMART Jean-Pierre, *Architectures comtoises de la Renaissance en Franche-Comté. 1525-1636*, Besançon, 2007

JEANNEZ Louis, *Notes historiques sur N.-D. de Montroland: et sur le prieuré de Jouhe*, Lons-Le-Saunier, 1856

JULIEN Pascal, *Marbres : de carrières en palais*, Manosque, 2012

JULLIEN COURCELLES DE Jean-Baptiste Pierre, *Histoire Généalogique et héraldique des pairs de France. Des grands dignitaires de la couronne, des principales familles nobles du royaume, et des maisons princières de l'Europe, précédée de la généalogie de la maison de France*, Tome IV, Paris, 1826

L

LACROIX Pierre, « Bletterans et Villevieux : histoire, monuments, stalles gothiques », in *Société d'émulation du Jura*, 1986

LANA Girolamo, *Guida ad una gita entro la Vallesesia per cui si osservano alcuni luoghi e tutte le parrocchie che in essa vi sono ; promesse diverse notizie generali intorno la medesima valle colla sua carta geografica*, Novare, 1840

- LANDRIN Henri, *Dictionnaire de minéralogie, de géologie, et de métallurgie*, Paris, 1852
- LANGE Christine, PALOUZIE Hélène (dir.), *Regards sur les retables : architecture ou théâtres d'images*, actes du colloque de l'Association des conservateurs des antiquités et objets d'art de France, Perpignan, 9-11 octobre 2003, Arles, 2004
- LANGE Santino, PENSA Alberto, PACCIAROTTI Giuseppe, *Il Sacro Monte: esperienza del reale e spazio virtuale nell'iconografia della Passione a Varallo*, Milan, 1991
- LANGE Santino, PACCIAROTTI Giuseppe, *Barocco alpino : arte e architettura religiosa del Seicento : spazio e figuratività*, Milano, 1994
- LANGROGNET Jean-Louis, *L'œuvre des architectes de la maîtrise particulière des eaux et des forêts de Gray*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université de Besançon, 1979
- LANGROGNET Jean-Louis, « Haute-Saône : le prodigieux trésor des retables du XVIII^e siècle », in *Le Jura Français*, n° 252, Octobre- Décembre 2001, pp.3 à 9
- LANGROGNET Jean-Louis, « Les retables des églises comtoises au XVIII^e siècle », in *Bulletin du centre de recherche d'art comtois*, n°3, 1989-1990, pp.27 à 35
- LANGROGNET Jean-Louis, « L'œuvre de l'architecte dolois Anatoile Amoudru (1739-1812) », in *Société d'émulation du Jura*, Lons-le-Saunier, 1990
- LANGROGNET Jean-Louis, *Anatoile Amoudru (1739-1812) architecte ou Les bois devenus pierres*, Dole, 2013
- LANZI Luigi, *Histoire de la peinture en Italie, depuis la Renaissance des Beaux-Arts, jusques vers la fin du XVIII^e siècle* [traduite de l'Italien sur la 3^e édition par M^{me} Armande Dieudé], Tome 3, Paris, 1824
- LAURENT Louis, « Les Bernardines d'Orgelet et leur monastère », in *Société d'émulation du Jura*, 1993
- LAVEISSIERE Sylvain, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de Bourgogne*, Paris, 1980, p.95
- LEBOLE Delmo, *La chiesa biellese nella storia e nell'arte*, vol.II, Biella, 1962
- LEBOLE Delmo, *Storia della chiesa biellese. Le confraternite*, vol.II, Biella, 1972
- LEBOLE Delmo, *Storia della chiesa biellese. La pieve di Cossato*, vol.I, Biella, 1981

LEBOLE Delmo, *Storia della chiesa biellese. La pieve di Cossato*, vol.II, Biella, 1982

LEBOLE Delmo, *La scultura : arte sacra nella diocesi di Biella*, Biella, 2007

LEGRAND Brigitte, *Etude historique et artistique de retables du XVII^e siècle en Franche-Comté*, mémoire de Maîtrise sous la direction de M. Müller, Besançon, 1996

LERCH Charles-Henri, « Décorations en stucs des Marca », in *Vieilles Maisons Françaises*, n°37, 1968, pp.65 à 70

LONGO Pier Giorgio, « Chiesa, cattolici ed emigrazione in Valsesia », in *Quaderni di storia dell'emigrazione dei valsesiani nell'Ottocento*, Borgosesia, 1992

M

MABILLON Jean, DE MONTFAUCON Bernard et PASQUIER Quesnel, *Correspondance inédite de Mabillon et de Montfaucon avec l'Italie : contenant un grand nombre de faits sur l'histoire religieuse et littéraire de 17^e siècle*, Tome I, Paris, 1847

DI MAJO Elena, *Altari in marmo fra stato sabauda e ducato di milano. Modelli, maestranze e materiali nel lungo Settecento*, thèse de doctorat sous la direction de Cinzia Maria Sicca Bursill-Hall, Università degli studi di Pisa, 2010

MALE Emile, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1949

MALE Emile, *L'Art religieux du XII^e au XVIII^e siècle*, Paris, 1945

MALE Emile, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1949

MALLÈ Luigi, *Figurative Art in Piedmont: From the seventeenth century to the nineteenth*, Turin, Vol. 2, 1972

MANCHET Michèle, « L'Hôtel de Lavernette-Saint-Maurice », in *Vieilles Maisons Françaises*, n° 92, avril 1982, p.36

MAROT Pierre, « L'architecte Jean Betto (1640- 1722) », in *Le Pays lorrain*, 1931, p.70

MARZIANO Bernardi (a cura di), *Il Sacro Monte di Varallo*, Turin, 1960

MATTEUCCI ARMANDI Anna Maria, *I decorati di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento : da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milan, 2002

MENARD Michel, *Une histoire des mentalités religieuses aux XVII^e et XVIII^e siècles : Mille retables de l'ancien diocèse du Mans*, Paris, 1980

MERGNAC Marie-Odile, *Débuter une recherche généalogique*, Paris, 2006

MICHAUD Joseph François et Louis Gabriel, *Biographie universelle, ancienne et moderne; ou, Histoire, par ordre alphabétique: de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes*, Paris, vol. 12, 1814

MICHAUX Gérard, « Dom Didier de La Cour et la réforme des Bénédictins de Saint-Vanne », in DAUZET Dominique-Marie, PLOUVIER Martine (dir.), *Les Prémontrés et la Lorraine : XVII^e – XVIII^e siècle*, actes du XXIII^e Colloque du Centre d'Études et de Recherches Prémontrés, Pont-à-Mousson, Octobre 1997, Paris, 1998, pp. 129-146

MILAM Jennifer D., *Historical Dictionary of Rococo Art*, Lanham, 2011

MILLOUX Jean, *Histoire d'une petite ville de Franche-Comté : Bletterans*, vol.1, Lons-le-Saunier, 1960

MINISSALE Simonetta, FELTRE Alessandro (a cura di), *Calvario : Monte Sacro di Domodossola*, Turin, 2009

MOLINO Gianni, *Campertogno : vita, arte e tradizioni di un paese di montagna e della sua gente*, Turin, 1985

MOLINO Gianni, *Mollia (La Mòjia). Tre secoli di storia e di tradizioni di un paese dell'alta Valsesia*, Magenta, 2006

MONTAGU Jennifer, *Roman Baroque Sculpture: The Industry of Art*, New Heaven – Londres, 1992 [2nde éd.]

MOREY Joseph, *Le diocèse de Besançon au dix-septième siècle. Visite pastorale d'Antoine Pierre de Grammont (1665-1668)*, Besançon, 1869

MOUSSU LE Clara, *Des théâtres d'images dans le bocage virois : autels et retables des XVII^e et XVIII^e siècles de l'ancienne élection de Vire*, Thèse de doctorat d'histoire de l'art dirigée par Marianne Grivel, Université de Rennes II, Lille, 2008

MOUGIN Élise, *Églises et paroisses de Montain et Lavigny (Jura)*, Le Louverot, 1979

MÜLLER Stéphanie, « Les récréations d'optiques », in SENNEQUIER Geneviève, ICKOWICZ Pierre, ZAPATA-AUBÉ, Nicole (dir.), *Miroirs, jeux et reflets depuis l'Antiquité*, Paris, 2000, pp. 231-236

MUSY Jean, *Mouthe, histoire du prieuré et de la terre seigneuriale*, Pontarlier, 1930

N

NATALI Carmen, LORENZINI Giuseppe, « Le « ricette » degli stucchi in Italia settentrionale dal XV al XX secolo. Il rapporto tra le indicazioni contenute nella letteratura architettonica con le indagini di laboratorio », in BISCONTIN Guido Biscontin, DRIUSSI Guido (a cura di), *Lo stucco : cultura, tecnologia, conoscenza*, Marghera-Venise, 2001, pp. 219-243 [en ligne]

NICOLAS Jean et Renée, *La vie quotidienne en Savoie aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1979

Nouveau dictionnaire des communes, 6 vol, Vesoul, SALSA, 1969-1974

Nuova Enciclopedia popolare ovvero dizionario generale di scienze, lettere, arti, storia, geografica, ecc. ecc. opera compilata sulle migliori in tal genere inglesi, tedesche e francesi coll'assistenza e col consiglio di scienziati e letterati italiani corredata di molte incisioni in legno inserite nel testo e di tavole in rame, Tome huitième, Turin, Giuseppe Pomba, 1847

Nuovo dizionario universale tecnologico o di arti e mestieri e della economia industriale e commerciante compilato dai signori Lenormand, Payen, Molard Jeune, Laugier, Francoeur, Robiquet, Dufresnoy, ecc., ecc. Prima traduzione italiana fatta da una società di dotti e d'artisti, con l'aggiunta della spiegazione di tutte le voci proprie delle arti e dei mestieri italiani, di molte correzioni, scoperte e invenzioni, estratte dalle migliori opere pubblicate recentemente su queste materie. Opera interessante ad ogni classe di persone, corredata di un copioso numero di tavole in rame dei diversi utensili, apparati, stromenti, macchine ed officine, Tome LIX, Venise, Giuseppe Antonelli, 1858

O

ORLANDONI Bruno, *Architettura in Valle d'Aosta : dalla Riforma al XX secolo. La Valle d'Aosta da rea centrale a provincia periferica 1520-1900*, Ivree, 1996

ORLANDONI Bruno, *Artigiani e artisti in Valle d'Aosta dal XIII secolo all'epoca napoleonica*, Aoste, 1998

OTTONE Giovanni Antonio, *Storia antica della Vallesesia*, Varallo, 1833

OURSEL Raymond, *Les chemins du sacré : L'art sacré en Savoie*, Montmélian, 2008, p. 271

P

PARDAILHE-GALABRUN Annick, « Gravures et retables aux XVII^e et XVIII^e siècles », in Collectif, *Études européennes-Mélanges offerts à Victor L. Tapié*, Paris, 1973, pp. 53-64

PASTOUREAU Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, 2004

PASTOUREAU Michel, « La Réforme et la couleur », *Bulletin de la société d'histoire du protestantisme français*, tome 138, juillet-septembre 1992, p. 323-342

PECO Luigi, *La grande carta della « Valle di Sesia » del 1759, miniere e boschi nel primo rilevamento topografico della valle*, Borgosesia, 1988

PERNOT François, *La Franche-Comté espagnole : à travers les archives de Simancas, une autre histoire des Franc-Comtois et de leurs relations avec l'Espagne de 1493 à 1678*, Besançon, 2003

PEROUSE MONTCLOS DE Jean-Marie, *Architecture : méthode et vocabulaire*, 2007, Paris [6^e édition]

PERRIN Joseph César, *Inventaire des archives des Challant*, Aoste, 4 volumes, 1974-1977

PFULG Gérard, *L'atelier des frères Reyff, Fribourg (1610-1699) : un foyer de sculpture baroque au XVII^e siècle*, Saint-Paul, 1994

POUPARD Laurent (dir.), *Marbres et Marbreries, Jura*, Paris, 1997

POUSSOU Jean-Pierre et al., *Regards sur les sociétés du XVII^e siècle : Angleterre, Espagne, France*, Paris, 2007

PUISAIS Joël, *Encyclopédie de la Plâtrerie, le Staff et le Stuc*, 2 tomes, Paris, 1995

Q

QUARRÉ Pierre, « Le Christ de la Mise au tombeau de Langres », in *Revue de l'Art*, n° 13, 1971, pp. 68-71

R

REALE Giovanni, SGARBI Elisabetta, *Il Gran teatro del Sacro Monte di Varallo*, Milan, 2011

REGNAULT Henri-Victor, *Cours élémentaire de chimie. À l'usage des facultés, des établissements d'enseignement secondaire, des écoles normales et des écoles industrielles*, 1853

RENAUD Marie-Paule, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs et graveurs de Franche-Comté*, 2004

REY Maurice (dir.), *Les diocèses de Besançon et de Saint-Claude*, Paris, 1977

RICHARD Hugues, « La forêt communale de Givry (Saône-et-Loire) : droits des habitants, droits des forains, d'après les procès du XVIII^e siècle », in CHABIN Jean-Pierre, CHAPUIS Robert (dir.), *La forêt dans tous ses états : de la préhistoire à nos jours*, actes du colloque de l'Association interuniversitaire de l'Est, Dijon, 16-17 novembre 2001, Besançon, 2005, pp. 237 à 247

RICHARD Jean-François Nicolas, *Histoire des diocèses de Besançon et de Saint-Claude*, Besançon, Tome I, 1847

RIGAL Pauline Juliette, *Introduction à l'étude des boiseries religieuses comtoises aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, 1950

RITTAUD-HUTINET Jacques, LECLERC Chantal, *Encyclopédie des arts en Franche-Comté : peinture, dessin, sculpture, gravure*, 2004

RIZZI Enrico (a cura di), *Lingua e comunicazione simbolica nella cultura walser*, actes du VI^e colloque international, Gressoney-Saint-Jean, 14-15 octobre, Gressoney-Saint-Jean, 1988

ROBBE Marie-Agnès, *Les retables de bois sculpté en Tarentaise aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Chambéry, 1939

ROFFIDAL-MOTTE Émilie, *Histoires sacrées : mobiliers des églises marseillaises et aixoises au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, 2008

ROMANO Giovanni (a cura di), *Disegnare l'ornato : Interni piemontesi di Sei e Settecento*, Turin, 2007

ROMERIO Giulio, *Il sacro monte di varallo sesia*, Varallo Sesia, 1949

ROSCI Marco, STEFANI PERRONE Stefania, *Borsetti e gli Orgiazzi : decorazione rococò in Valsesia*, Bourg-Sesia, 1983

ROUSSEL Christiane, « Entre tradition et modernité : les hôtels à Besançon de 1730 à 1750 », in *In Situ* n°6, septembre 2005, pp. 1 à 26

ROUSSEL Christiane, « Enquête sur les marbres de la Chapelle du Christ Mort dans l'église Saint-Pierre de Besançon (1785-1791) », in *Ex quadris lapidibus. La pierre et sa mise en œuvre dans l'art médiéval* (Mélanges d'Histoire de l'art offerts à Éliane Vergnolle), 2011, pp. 511-526

ROUSSET Alphonse, *Dictionnaire Géographique, Historique et statistique des communes de la Franche-Comté et des hameaux qui en dépendent, classés par département : département du Jura*, Besançon, 1853, volume 1

ROUSSET Alphonse, *Dictionnaire géographique, historique et statistique des communes de la Franche-Comté et des hameaux qui en dépendent, classés par département*, Besançon, 1855, Tome III

ROUSSET Alphonse, "Histoire et description de l'église de Bletterans", in *Travaux de la S.E.J.*, Lons-le-Saunier, 1894

ROY LE Robert et QUERRET Jean, *J. Querret: un architecte pas comme les autres, XVIII^e siècle en Fr. Comté*, Besançon, 1995,

S

SALBERT Jacques, *Les ateliers de retableurs lavallois aux XVII^e et XVIII^e siècles : Etude historique et artistique*, Paris, 1976

SANCHEZ Pierre, *Dictionnaire des Artistes exposant dans les Salons des XVII^e et XVIII^e siècles à Paris et en Province (1673-1800)*, Dijon, 2004

SANDRET Louis Sandret (dir.), *Revue Historique, Nobiliaire et biographique. Recueil de Mémoires et documents*, tome cinquième, Paris, 1869

SAPIN Christian (dir.), *Le stuc. Visage oublié de l'art médiéval*, cat. expo. , musée Sainte-Croix de Poitiers, 16 Septembre 2004 – 16 Janvier 2005, Paris - Poitiers, 2004

SESMAT Pierre, *Les églises-halles en Lorraine aux XV^e et XVI^e siècles*, thèse de doctorat sous la direction de Carol heitz, Univeristé Paris X-Nanterre, 1995

SESMAT Pierre, « Les églises-halles : histoire d'un espace sacré (XII^e-XVIII^e siècle) », in *Bulletin Monumental*, 2005, pp. 3-78

SITZIA Giuseppe, SITZIA Paolo, « La chiesa di Santa Maria in Bovagliano », in *Bollettino Storico per la Provincia di Novara*, Anno LXXII, n°1, Novara, 1981

SITZIA Giuseppe, SITZIA Paolo, « La parrocchiale di Grignasco : documenti e cronaca del cantiere », in *Bollettino d'arte*, n°53-54, Rome, 1989

SITZIA Giuseppe, SITZIA Paolo et VENTUROLI Paolo, *Il pittore Pier Francesco Gianoli a Grignasco e in diocesi di Novara*, Novara, 2001

SOLNON Jean-François, *Quand la Franche-Comté était espagnole*, Paris, 1989

SPALLA Floriana et al. , *Il santuario della Beata Vergine del Monte Carmelo a Montevicchia*, Côme, 1995

SPALLA Floriana, *Render forma del cantare al Signore. Stucchi e scagliole: le opere degli architetti e dei decoratori intelvesi-ticinesi in Austria dal 16. al 18. secolo*, Lugano, 1996

SPALLA Floriana et al. , *La chiesa di S. Zeno e Benedetto Antelami nelle terre intelvesi e ticinesi. Fede, storia, leggenda, tradizioni*, Lugano, 2000

SPIRITI Andrea, « Stuccatori dei laghi a Firenze. Scelte strategiche e casi individuali », in G. Mollisi (a cura di), *Svizzeri a Firenze : nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia*, Lugano, 2010, pp. 84-99

SUBIRADE Patricia, *La Franche-Comté du temps des Archiducs à la Révolution française : aspects religieux et artistiques (XVII^e XVIII^e siècles)*, Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Jean Delumeau, Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne, Ecole doctorale d'histoire de l'Université de Paris 1, U.F.R. d'histoire, 2005

SUBIRADE Patricia, « Le Verbe et l'Image. L'Église de Besançon et les images du XVI^e au XVIII^e siècle », in PIERROT Nicolas (dir.), *Hypothèses*, séminaire de l'École doctorale d'histoire de l'Université Paris I, Paris, 2001, pp.125-138

SUCHET Jean-Marie, *La cathédrale de Saint-Jean pendant la Révolution (1790-1800)*, Besançon, 1900

T

TAPIE Victor-Lucien, *Baroque et Classicisme*, Paris, 1957

TAPIE Victor-Lucien, *Retables baroques de Bretagne et spiritualité du XVII^e siècle : étude sémiographique et religieuse*, Paris, 1972

TAPIE Victor-Lucien, *Que sais-je ? Le Baroque*, Paris, 2002

TERZAGO D. Giuseppe, *Il santuario di Postua e le chiese che gli fanno corona*, Turin, 1917

TESTORI Giovanni, *Il gran teatro montano : saggi su Gaudenzio Ferrari*, Milan, 1965

TESTORI Giovanni, STEFANI PERRONE Stefania, *Artisti Valsesiani, artisti del legno : La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, Borgosesia, 1985

THIÉBAUD Jean-Marie, *Les députés des villes et villages de Franche-Comté aux assemblées du Tiers Etat en 1789*, Besançon

THIOU Eric, *Les citoyens de Besançon sous l'ancien régime (1677-1790)*, Versailles, 2006

THIOU Eric, *Besançon et les bisontins à la veille de la Révolution. Annuaire et étude socio-topographique de la population bisontine*, Besançon, 2012

TOCQUEVILLE DE Alexis, *L'Ancien Régime et la Révolution*, Editions Flammarion (Ed. rev. et corr.), Paris, 1973

TOMAS François *et al.* , *Variations autour du patrimoine. Un cas d'école dans le Forez*, Saint-Etienne, 2004

TOMAN Rolf (a cura di), *Il Barocco. Architettura. Scultura. Pittura*, trad. par Eugenia Fera, Milan, 1999 [1^{ère} éd. Allemande 1997]

TONETTI Federico, *Storia della Vallesesia e dell'alto Novarese*, Borgosesia, 1972

TOURING CLUB ITALIANO, *Biella et provincia*, 2002

TOURNIER René, *L'expansion urbaine de Besançon au XVIII^e siècle*, Besançon, 1946

TOURNIER René, *Les églises comtoises des origines au XVIII^e siècle*, Paris, 1954

TOURNIER René, « Les architectes bisontins Jean-Charles Colombot (1719-1782) et Claude-Antoine Colombot (1747-1821) », in *Mémoires de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Besançon*, 1963

TOURNIER René, *Maisons et hôtels privés du XVIII^e siècle à Besançon*, Paris, 1970

TRIBOUT MOREMBERT DE Henri « Le conventionnel Becker et sa famille », in *Les Cahiers Lorrains* n°1, 1962

U

UZINO Antonio Maria, *Guida per ben visitare la nuova Gerusalemme del Sacro Monte di Varallo*, varallo, 1809

V

VASSELIN Martine, SALVAN-GUILLOTIN Marc, LE BŒUF François *et al.*, *L'Europe des retables*, actes du colloque du Mans, 13-16 octobre 2004, volume II, XVI^e-XVIII^e siècles, Châtillon-sur-Indre, 2008

VIOLETT-LE-DUC Eugène-Emmanuel, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Tome huitième, Paris, A. Morel, 1869

VIRY Bernard, *Chapelles rurales de Côte-d'Or*, Divonne-les-Bains, 2005

W

WAQUET Jean-Claude, *Les grand maîtres des eaux et forêts de France : de 1689 à la Révolution. Suivi d'un dictionnaire des grands maîtres*, Genève-Paris, 1978

WITTKOWER Rodolf, *Arte e architettura in Italia : 1600-1750*, trad. par Laura Maria Nardini et Maria Vittoria Malvano, Turin, 1972 [1^{ère} éd. américaine 1958]

VOLTZ Eugène, « L'abbaye de Saint-Clément à Metz. Esquisse de son histoire architecturale », in *M.A.M.*, 1965-1966, pp. 46-47

VON WIEBEKING Carl Friedrich, *Architecture civile théorique et pratique, enrichie de l'histoire descriptive des édifices anciens et modernes les plus remarquables et de leurs dessins exacts. Dédiée à sa Majesté l'Empereur et Roi Nicolas I. Par le Chevalier C. F. De Wiebeking [...]*, Tome cinquième, Munich : Lindauer, 1829

X

Y

Z

ZAMPERINI Alessandra, *Les stucs : Chefs-d'œuvre méconnus de l'histoire de l'art*, Paris, 2012

ZECCHINI Alfredo, *Arte della Scagliola sul Lario*, Milan, 1997

ZITO Mickaël, *Les Marca, une famille itinérante de stucateurs piémontais présente en Franche-Comté au XVIII^e siècle*, mémoire de Master II sous la direction de Catherine Chédeau, Université de Besançon, 2008, multigr.

Sitographie

Site de l'académie de Grenoble :

<http://www.ac-grenoble.fr/histoire/academie/savoisien/baroque/baroque3.pdf>

A.S.E.I. Archivio Storico dell'Emigrazione Italiana :

<http://www.asei.eu>

Base Lombardia BeniCulturali :

<http://www.lombardiabeniculturali.it/>

Base Palissy :

<http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/>

Bibliothèque de Zurich (ETH-Bibliothek Zürich) :

<http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/2741286>

B.N.F. :

<http://ccfr.bnf.fr>

Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, Université François-Rabelais, Tours :

<http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/index.asp?param>

Musée national du Moyen Âge de Cluny :

http://www.musee-moyenage.fr/pages/page_id18362_u112.htm

Dictionnaire de l'Académie française (neuvième édition, version informatisée) :

<http://atilf.atilf.fr/academie9.htm>

Journal en ligne du CNRS :

<http://www2.cnrs.fr/journal/4044.htm>

Site de la Comunità Montana Lario Intelvese

[http://www.lariointelvese.it/default.asp?sec=191.](http://www.lariointelvese.it/default.asp?sec=191)

Revue en ligne *In situ* :

<http://insitu.revues.org/1049#text>

Base Ornamentalprints :

[www.Ornamentalprints.](http://www.Ornamentalprints)

Table des Figures

Figure 1 : Organisation judiciaire et administrative de la Franche-Comté avant la conquête.	25
Figure 2 :L'Europe au XVI ^e siècle	26
Figure 3 : Organisation judiciaire et administrative de la Franche-Comté à la fin du XVII ^e siècle (après la Conquête).....	36
Figure 4 : Quantité d'autels, de retables et de chaires à prêcher construits dans les départements du Doubs, de la Haute-Saône et du Jura, avant et après la conquête française (1678), d'après les fiches en ligne de l'Inventaire.	53
Figure 5 : Graphique « Émigrants – Âge au moment du départ ».....	82
Figure 6 : Graphique « Âge et patrimoine selon la profession ».....	84
Figure 7 : Carte des départements français ainsi que de la ville de Paris où les Marca ont été localisés entre le début du XVIII ^e siècle et le début du XIX ^e siècle.	124
Figure 8 : Les interventions et les œuvres attribuées aux Marca en Franche-Comté	125
Figure 9 : Les interventions et les œuvres attribuées aux Marca dans le département du Doubs (25).....	126
Figure 10 : Les interventions et les œuvres attribuées aux Marca dans le département de la Haute-Saône (70) (première partie)	128
Figure 11 : Les interventions et les œuvres attribuées aux Marca dans le département de la Haute-Saône (70) (deuxième partie).....	129
Figure 12 : Les interventions et les œuvres attribuées aux Marca dans le département du Jura (39).....	130
Figure 13 : Les interventions et les œuvres attribuées aux Marca dans le département de la Côte-d'Or (21)	131
Figure 14 : L'œuvre attribuée à Jean Antoine Marca dans le département de la Haute-Savoie (74)	132
Figure 15 : Les interventions et les œuvres attribuées aux Marca dans le département de la Haute-Marne (52)	133
Figure 16 : Les interventions et les œuvres attribuées aux Marca dans la Vallée d'Aoste et le Piémont	134

Figure 17 : Répartition de la présence des Marca selon les départements français, Paris, les provinces italiennes, le Portugal et l'Amérique du Sud.....	135
Figure 18 : Tableaux chronologique des sommes reçues par les Marca selon les travaux réalisés	205
Figure 19 : Bilan quantitatif des retables majeurs et mineurs, des chaires à prêcher et des <i>paliotti</i> produits par les Marca en France et en Italie entre 1675 et 1775 environ.	246
Figure 20 : Couronnements de la niche de Serravalle Sesia et du retable latéral gauche de Recologne	354
Figure 21 : Les provinces du Piémont et leur chef-lieu ainsi que la commune de Varallo Sesia	389
Figure 22 : Signatures retrouvées sur les <i>antepenìa</i> de Sostegno	392
Figure 23 : Carte des provinces de Novara, Vercelli et Biella ainsi que les communes où sont conservés les <i>paliotti</i> des Marca	393
Figure 24 : Structure avec division tripartite et sans les motifs du décor de l'autel dédié à saint Antoine, église paroissiale de Roasio Santa Maria, 1 ^{er} tiers du XVIII ^e siècle,	394
Figure 25 : Structure avec division tripartite et sans les motifs du décor de l'autel dédié à saint Antoine, église San Lorenzo de Sostegno, 1 ^{er} tiers du XVIII ^e siècle,	394
Figure 26 : Structure avec division unique sans les motifs du décor de l'autel dédié à la Madonna del Carmine, église San Lorenzo de Sostegno, 1 ^{er} tiers du XVIII ^e siècle,	394
Figure 27 : Structure et motifs du décor de l'autel du Sacré-Cœur, église Sant'Antonio à Sostegno, 1 ^{er} tiers du XVIII ^e siècle, Jean Antoine Marca (attr. à)	397
Figure 28 : Structure et motifs du décor de l'autel dédié à la Vierge au Rosaire, église paroissiale de l'Assunta à Crevacuore, 4 ^e quart du XVII ^e siècle - 1 ^{er} tiers du XVIII ^e siècle, Jean Antoine Marca (attr. à)	397
Figure 29 : Structure et motifs du décor de l'autel dédié à saint Jean-Baptiste, église S. Sisinio à Muronico, 1 ^{er} quart du XVIII ^e siècle, atelier des Solari.	398
Figure 30 : Structure et motifs du décor de l'autel dédié à sainte Marguerite, église Sainte Marguerite à Pigra, <i>ca.</i> 1630, atelier des Solari.	398
Figure 31 : Structure et motifs du décor de l'autel dédié à la Vierge Marie, église S. Sisinio à Muronico, milieu du XVII ^e siècle.	398

Figure 32 : Autel de la Madonna del Carmine, église San Lorenzo à Sostegno	399
Figure 33 : Motif encore visible du décor de l'autel dédié à sainte Catherine d'Alexandrie, église Saint Cyr et Sainte Julite, moitié du XVIII ^e siècle, Savoyeux.....	400
Figure 34 : Décor de l' <i>antépenium</i> de Savoyeux (à gauche). Et décor de l' <i>antependium</i> de l'église Sant'Antonio à Sostegno (à droite).	400
Figure 35 : Tableau comparatif des proportions de l'entablement, du piédestal et de la colonne du retable majeur de Recologne, calculées d'après la règle de Vignole et d'après les mesures des restaurateurs.	435
Figure 36 : Tableau comparatif des proportions de l'entablement, du piédestal et de la colonne du retable latéral droit de Recologne, calculées d'après la règle de Vignola et d'après les mesures des restaurateurs.	436
Figure 37 : Coupe d'un retable de la fin du XVII ^e siècle	441
Figure 38 : Colonne torsée garnie, retable de La Demie (Haute-Saône), début XVIII ^e siècle et colonne à fût lisse, retable de Villevieux (Jura), début XVIII ^e siècle .	445
Figure 39 : Restitution de la polychromie originale du retable principal de Recologne d'après les analyses des restaurateurs	477
Figure 40 : Restitution de la polychromie originale du retable principal de Recologne d'après les analyses de l'ensemble stucqué de Recologne	478
Figure 41 : Restitution de la polychromie originale du retable latéral gauche de Recologne d'après les analyses des restaurateurs	479
Figure 42 : Restitution de la polychromie originale de la chaire à prêcher de Recologne d'après les analyses des restaurateurs	480

AVERTISSEMENT	1
REMERCIEMENTS	2
ABRÉVIATIONS	4
RÉSUMÉ	5
ABSTRACT	6
INTRODUCTION GÉNÉRALE	7
PREMIÈRE PARTIE :	21
L'ARRIVÉE DES MARCA EN FRANCHE-COMTÉ, UN CONTEXTE FAVORABLE	21
Chapitre I : La Franche-Comté entre la fin du XV^e siècle et la fin du XVII^e siècle	24
I-1 La Franche-Comté sous l'autorité des Hasbourg	24
I-2 1595, les premières menaces sur la stabilité	29
I-3 La Guerre de Dix Ans (1636-1644)	29
I-4 Crises et peste au XVII ^e siècle	31
I-5 Les conséquences de ces événements tragiques	33
I-6 La conquête de Louis XIV (1668-1674)	34
Chapitre II : Le diocèse de Besançon et l'action des archevêques entre la fin du XVI^e siècle et la première moitié du XVIII^e siècle	37
II-1 Ferdinand de Rye et les réformes du Concile de Trente	40
II-2 Claude d'Achey (1636-1654)	43
II-3 Antoine-Pierre de Grammont	44
II-4 Les archevêques veillent à la reconstruction.	45
II-5 « Une spectaculaire campagne de reconstruction [...] »	48
II-5.1 Reconstruire les édifices	49
II-5.2 Renouveler le mobilier	51
Chapitre III : Une ouverture d'esprit favorable aux innovations techniques et stylistiques	57
III-1 Les religieux maintiennent la construction au XVII ^e siècle	57
III-2 Dom Vincent Duchesne	59

III-2.1 Dom Vincent Duchesne « [...] un père bénédictin qui s'entend parfaitement à l'architecture [...] »	60
III.2.2 L'apport de Dom Vincent Duchesne	62
III.2.3 Duchesne et la communauté piémontaise	66
III-3 La Famille de Bauffremont	70
Chapitre IV : « Le phénomène séculaire de l'émigration des habitants de la Valsesia [...] »	73
IV-1 Histoire sommaire de la Valsesia	73
IV-1.1 La Valsesia durant l'Antiquité	74
IV-1.2 Du XI ^e au XV ^e siècle	74
IV-1.3 Du XVI ^e au XXI ^e siècle	77
IV-2 La migration des Valsesians : les mécanismes de ce phénomène	78
IV-2.1 Les raisons de cette migration	79
IV-2.2 Quelques chiffres	81
IV-2.3 Les conséquences de l'émigration	82
IV-2.4 L'organisation du voyage	86
IV-2.4.1 Comment rejoindre la Franche-Comté depuis la Valsesia ?	86
IV-2.4.2 Un voyage difficile	87
IV-2.5 Un voyage placé sous la protection de la Providence	88
Chapitre V : Les familles valsésianes en France	93
V-1 Les Valsesians actifs dans l'arc alpin : Savoie et Haute-Savoie	95
V-2 Les Gabbio dans le Forez	97
V-3 Les Caristie en Bourgogne	99
V-4 Les Spinga en Lorraine	102
V-5 Les familles Malbert, Bounder, Genolti en Franche-Comté	103
V-5.1 La famille Bounder	104
V-5.2 La famille Gianoli	106
V-5.3 Les Malbert les Albert	107
V-5.4 Autres familles	108
V-6 La famille Marca	111
V-6.1 « [...] Un maître-sculpteur Italien [...] » actif dans le Jura ou le premier témoignage de la présence d'un Marca en Franche-Comté.	111
V-6.2 La famille Marca, cinq générations de stucateurs actifs entre le Piémont et la France	117
Conclusion partielle	120
DEUXIÈME PARTIE :	121

ORGANISATION ET PRATIQUE D'ATELIER : AU CŒUR DE LA DYNASTIE DES MARCA

121

Chapitre I : L'organisation des Marca	122
I-1 Des artistes itinérants : localisation de l'activité des Marca entre l'Italie et la France	122
I-2 La famille au cœur de l'organisation	140
I-2.1 Formation et collaboration, les rapports entre les différents membres de la dynastie	140
I-2.2 Hiérarchie et organisation de l'équipe de stucateurs	144
I-3 Les Marca et les autres corps de métiers	145
I-3.1 La collaboration avec les architectes	146
I-3.2 Les « [...] couvreurs, gissiers et blanchisseurs » de la ville de Besançon	149
I-3.3 Les Paget de Besançon	153
I-4 Les famille de l'aristocratie locale	155
I-4.1 Les de Bauffremont	156
I-4.2 Les autres familles	157
Chapitre II : La technique du stuc	159
II-1 Le stuc	162
II-1.1 Bref historique	162
II-1.2 Étymologie	166
II-1.3 Définition	167
II-2 Les stucs des Marca : matériaux, recettes et mise en œuvre	170
II-2.1 Les matériaux	170
II-2.2 Mise en place des stucs	176
II-2.3 Armature et consolidation	179
II-2.4 Moulage et modelage	181
II-2.5 L'outillage des Marca d'après les inventaires après décès de Joseph Marie et de Pierre Jean Baptiste II	184
II-3 Délais de fabrication et prix	193
II-3.1 La chaire à prêcher de Gy	195
II-3.2 Exemples de chantiers localisés en France et en Italie	196
II-3.3 L'utilisation du stuc, un gain de temps	199
II-3.4 Le choix des matériaux, leur préparation et le transport	200
II-3.5 La comparaison des prix	203
II-3.6 La sous-traitance	207
Chapitre III : « De la commande à la réalisation »	211
III-1 Financement et choix de l'artiste, les étapes préliminaires à toute commande	211
III-1.1 Les modes de financement :	211
III-1.2 Le choix de l'artiste	216
	553

III-2 Présentation et analyse d'un marché	219
III-2.1 Le marché, un document officiel	220
III-2.2) Nature de la commande et prix :	221
III-2.3) les dates de livraison des ouvrages :	224
III-2.4 Les prix et les modalités de paiement	225
III-2.5 Matériaux, fournitures et main-d'œuvre	227
III-3 Le dessin	228
III-4 La définition de la commande	232
III-5 Litiges et procès	235
III-5.1 Bletterans 1717 – 1724 (?)	236
III-5.2 Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejux-et-Quitteur	237
III-5-3 Scey-sur-Saône 1750-1754	237
III-5.4 L'affaire Du Cheylard	238
Conclusion partielle	239
TROISIÈME PARTIE :	243
LA PRODUCTION DES MARCA	243
Chapitre I : Les retables	253
I-1 Typologie des retables	253
I-2 Analyse des retables	313
I-2.1 Les retables réalisés entre <i>ca.</i> 1675 et <i>ca.</i> 1727	313
I-2.1.1 Retables de matrice italienne	313
I-2.1.2 Le retable de Bletterans	333
I-2.1.3 Les « retables niches »	343
I-2.2 Les retables réalisés entre <i>ca.</i> 1727 et <i>ca.</i> 1785	359
I-2.2.1 Le laboratoire de Boulton, apparition de formes nouvelles <i>ca.</i> 1727	359
I-2.2.2 Explication des nouveaux <i>stimuli</i>	370
I-2.2.3 L'héritage paternel : la production de Jacques François et de ses frères entre <i>ca.</i> 1732 et <i>ca.</i> 1785	380
Chapitre II : Autour du retable et décors stuqués	387
II-1 Les <i>antependia</i>	387
II-1.1 Définition d'un devant d'autel	390
II-1.2 Les devants d'autel des Marca	391
II-1.3 La technique de la <i>scagliola</i>	405
II-2 Les autels	410
I-3 Le stuc « un instrument de construction de l'espace »	423
	554

Chapitre III : Quelques éléments caractéristiques de la production des Marca	430
III.1 Des retables proportionnés selon les principes de Vignola ?	430
III-2 Les colonnes torsées et cannelées : un usage presque exclusif dans les églises rurales en Franche-Comté.	437
III-2.1 La colonne torsée un usage restreint et limité dans le temps	442
III-2.2) Une opposition entre des colonnes richement sculptées et des colonnes à fûts lisses.	444
III-2.3 L'emploi de la colonne cannelée	448
III-3 La sculpture ornementale dans l'œuvre des Marca et des artistes locaux : deux approches différentes.	451
III-3.1 L'abondance ornementale, une tradition montagnarde ,	453
III-3.2 Un goût particulier pour le détail et le bois sculpté ?	457
III-3.3 Les Marca, une approche plus architecturale ?	460
III-4 La polychromie dans l'art des Marc	466
III-4.1 Les limites de l'étude de la polychromie.	469
III-4.2 Les « [...] stuc[s] colorés en façon de marbre artificiel [...] »	473
III-4.2.1 D'où vient le goût de la couleur chez les Marca ?	473
III-4.2.2 La gamme chromatique générale des retables	475
III-4.2.3 Les marbres imités	482
III-4.2.4 Les marbres imités dans la production italienne.	482
III-4.2.5 Les marbres imités dans la production franc-comtoise	485
III-4.3 La question de la dorure	487
III-4.4 Le rôle de la polychromie dans l'œuvre des Marca	489
III-4.5 L'utilisation des « bonnes pierres » et des marbres en Franche-Comté entre le XVI ^e siècle et la fin du XVIII ^e siècle.	498
III-4.6 Faux marbres et dorure dans la tradition comtoise	503
Conclusion partielle	506
CONCLUSION	507
SOURCES MANUSCRITES	516
SOURCES IMPRIMÉES	521
BIBLIOGRAPHIE	524
SITOGRAFIE	546

Université de Bourgogne
U. F. R. SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES

THESE

Pour obtenir le titre de
Docteur de l'Université de Bourgogne

HISTOIRE DE L'ART MODERNE

Par
Mickaël ZITO

le 29 novembre 2013

Les Marca (fin XVII^e – début XIX^e siècles). Itinéraires et activités d'une dynastie de
stucateurs piémontais en Franche-Comté et en Bourgogne.

**

Directeur de thèse
Mademoiselle Paulette CHONÉ, Professeur (ém.) à l'Université de Bourgogne

Jury :
Monsieur Pascal JULIEN, Professeur à l'Université de Toulouse II-le Mirail, rapporteur
Monsieur Pierre SESMAT, Professeur à l'Université de Lorraine, rapporteur
Madame Catherine CHEDEAU-ARABEYRE, Maître de conférences à l'Université de Franche-
Comté
Madame Alessandra ZAMPERINI, Professeur à l'Università degli Studi di Verona (Italie)

Avertissement

Ce catalogue recense l'ensemble des interventions ou des témoignages de l'activité des Marca que nous avons localisés entre la seconde moitié du XVII^e siècle et le début du XIX^e siècle. Nous avons mentionné indifféremment tous les travaux des Marca, – retables, autels, décors en stuc, sculptures ou chaires à prêcher –, les interventions en la qualité d'architecte et tout autre type d'activités dont celles de graveur ou de forgeron.

Nous avons décidé de l'organiser selon un ordre chronologique. Ces petites fiches succinctes permettent d'illustrer l'activité de cette dynastie italienne. Elles sont toutes organisées de la même façon. Nous retrouvons des indications géographique, – nom de la commune, numéro du département ou initiales de la province et la région suivie du pays, l'édifice de conservation dans le cas de mobilier ou de décor stucqué, puis viennent le nom du ou des auteurs lorsqu'ils sont connus et nous mentionnons également les attributions que nous avons faites et qui reposent sur l'observation et l'analyse des œuvres, résultat de nos recherches. De plus, nous détaillons la nature de l'intervention et la datation. Finalement, nous précisons les sources associées aux œuvres en question, à savoir essentiellement des pièces d'archive, des signatures ou des références bibliographiques. Ajoutons que les matériaux ne sont pas précisés, sauf cas exceptionnels, dans la mesure où les Marca employaient exclusivement le stuc.

À la suite de ces informations nous proposons des photographies, généralement des vues d'ensemble pour le mobilier, prises la plupart par nos soins. Signalons cependant que certains de nos clichés, résultant comme difficilement exploitables¹, ont été remplacés par d'autres trouvés sur le Web² et dans un tel cas la source sera bien évidemment indiquée dans la liste des crédits à la fin. En outre, certains édifices n'ayant pu être visités, nous nous sommes appuyés sur des clichés de bonne qualité.

¹ Le manque d'éclairage dans de nombreux édifices et le matériel non professionnel dont nous disposions expliquent en grande partie la mauvaise qualité de certains clichés. Ainsi les photos que nous avons prises, et que l'on retrouve dans le volume des illustrations, étaient très utiles pour notre étude mais nous ne les avons pas toujours jugées suffisamment bonnes pour illustrer ce catalogue.

² Des sites amateurs sur le patrimoine de nos régions ou encore les bases de données comme la base Palissy.

Exemple d'une fiche vierge :

Fiche n° x

Commune :

Édifice :

Auteur(s) :

Nature de l'intervention :

Datation(s) :

Source(s) :

Quelques précisions

Nous avons précisé le nom des différents intervenants lorsque nous avons des informations en rapport avec les chantiers concernés. C'est le cas par exemple à Bettole Sesia où les signatures de Giacomo Marca et de son fils, Jean Antoine, ont été retrouvées. Il en va de même en plein cœur du XVIII^e siècle, à Casapinta, puisque nous savons grâce aux comptes de chantier que Giovanni Battista I travaille avec son fils. À la fin du XVIII^e siècle, Joseph Marie et Jean Baptiste II Marca collaborent ensemble à plusieurs reprises. Nous l'avons indiqué lorsque cela était possible. En l'absence de documents, nous avons mentionné l'artiste que nous considérons comme le responsable de l'équipe au moment des travaux ou alors les artistes susceptibles d'avoir œuvré lorsque plusieurs maîtres étaient présents dans la même ville. Ainsi à partir des années 1715-1720, il se peut que Jean Antoine ait été accompagné de ses enfants alors âgés d'une quinzaine d'années, or nous n'indiquons que ce dernier. Il en va de même avec ses deux fils autonomes après sa mort en 1732. En revanche, à la fin du XVIII^e siècle, les trois maîtres sculpteurs Charles Marca, Joseph Marie et Jean Baptiste II ne collaboraient pas systématiquement ensemble. Pour les attributions contemporaines à ces trois stucateurs nous emploierons l'expression « atelier des Marca » et nous mentionnerons à la suite les possibles intervenants. Finalement quelques œuvres ne permettent pas de tenter un rapprochement vers un artiste précis et nous nous limiterons à la seule notion « atelier des Marca ».

Malheureusement, toutes les interventions n'ont pu être datées avec précision. Nous avons donc à plusieurs reprises été contraint de les situer dans une fourchette chronologique plus ou moins restreinte que nous avons établie grâce à des critères stylistiques, – emploi de colonnes torsées, facture de la statuaire, formes générales des retables –, et/ou historiques, – dates de l'activité d'un artiste en cas d'attribution, dates de construction ou de reconstruction de l'édifice d'accueil. Autant d'éléments évoqués dans notre troisième partie.

Ainsi, nous pensons par exemple que certaines œuvres, dont les *paliotti*, ont été sculptées entre le dernier quart du XVII^e et le premier tiers du XVIII^e. Cela correspond à la datation des premiers, à savoir ceux de Bettola Sesia et celle des derniers, conservés à Sostegno. En outre, cette chronologie correspond à celle de l'activité de Jean Antoine en qui nous voyons le principal auteur de ces ouvrages. Il en va de même pour plusieurs retables.

Se posait alors la question de l'organisation du catalogue. En effet, comment organiser les données précises et celles plus vagues ?

Nous avons opté pour la solution suivante : les œuvres datées sont placées chronologiquement et nous avons rejeté juste après les autres. Ainsi les *paliotti* non datés que nous attribuons à Jean Antoine apparaissent après celui de Sostegno (1729) avec l'indication : « **Datation** : entre le dernier quart du XVII^e siècle et le premier tiers du XVIII^e ».

Dans d'autres cas, comme pour Tincey par exemple nous replaçons la construction du mobilier entre 1749, date de la fin des travaux et 1767, date à partir de laquelle Jacques François, à qui nous en attribuons la réalisation, a quitté la Franche-Comté. Dans ce cas-là, la première date est prise en compte et la fiche vient se placer avant les œuvres réalisées à partir de 1750.

Nous présentons également la production rattachée aux stucateurs actifs à la fin du XVIII^e siècle qui ornent essentiellement les intérieurs des hôtels privés, des châteaux et de quelques édifices publics. Nous ne les avons pas analysés dans notre troisième partie et nous les signalons afin de proposer un catalogue le plus complet possible.

Fiche n°1

Commune : Borgosesia ; frazione Bettole Sesia (Vc), Piémont, Italie

Édifice : Église paroissiale du Santo Nome di Maria

Auteur(s) : Giacomo Marca et Jean Antoine Marca

Nature de l'intervention : décor stucqué ; maître-autel et *antependium*

Datation(s) : 1687 - 1692

Source(s) : Signatures : « IOANES/ ANTONIVS/ MARCHA/ DE. CHAMPER/ TONV. F.// » ; « L'ANNO/ .1.6.87./ IACOBVS/ MARCHA// » ; G. Dardanello (a cura di), *Paliotti. Scagliole intarsiate nel Piemonte del Sei e Settecento*, Turin, 2012, pp. 65-70

Fiche n°2

Commune : Borgosesia, frazione Montrigone, Piémont, Italie

Édifice : Oratoire de San Grato

Auteur(s) : Jean Antoine Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : *antependium* de l'autel majeur

Datation(s) : *ca.* 1687 - av. 1732

Source(s) : Signature : G. Dardanello, *op. cit.*, 2012, p. 67

Fiche n°3

Commune : Crevacuore, frazione Montrigone (Bi), Piémont, Italie

Édifice : église paroissiale de l'Assunta

Auteur(s) : Jean Antoine Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : *antependium* de l'autel de la Madonna del Rosario

Datation(s) : *ca.* 1687 - av. 1732

Source(s) : Signature : G. Dardanello, *op. cit.*, 2012, p. 67

Fiche n°4

Commune : Roasio Santa Maria, frazione Santa Maria (Vc), Piémont, Italie

Édifice : Eglise paroissiale de Santa Maria

Auteur(s) : Jean Antoine Marca

Nature de l'intervention : *antependium* de l'autel de saint Jacques ; *antependium* de l'autel de saint Antoine ; autel et *antependium* du Calvaire

Datation(s) : 1695

Source(s) : G. Dardanello, *op. cit.*, 2012, p. 67

Fiche n°5

Commune : Valdengo (Bi), Piémont, Italie

Édifice : Eglise paroissiale de San Biagio

Auteur(s) : Jean Antoine Marca

Nature de l'intervention : autel et retable de saint Antoine de Padoue

Datation(s) : 1697

Source(s) : D. Lebole, *La scultura : arte sacra nella diocesi di Biella*, Biella, 2007, pp. 212-213

**Clichés non disponibles*

Fiche n°6

Commune : Bioglio (Bi), Piémont, Italie

Édifice : Eglise paroissiale de la Beata Vergine Assunta

Auteur(s) : Jean Antoine Marca

Nature de l'intervention : décor stucqué, autel et retable de la chapelle de saint Félix ;
décor stucqué, autel et retable de la chapelle du Calvaire (attr. à)

Datation(s) : 1699 - 1700

Source(s) : D. Lebole, *op. cit.*, 2007, pp. 212-213





Fiche n°7

Commune : Casapinta (Bi), Piémont, Italie

Édifice : Eglise paroissiale de San Lorenzo

Auteur(s) : Jean Antoine Marca

Nature de l'intervention : autel et retable du Sacré-Cœur (autrefois dédié à saint Grat)

Datation(s) : 1702 - 1703

Source(s) : D. Lebole, *Storia della chiesa biellese. La pieve di Cossato*, vol.II, Biella, 1982, p. 190

Fiche n°8

Commune : Trivero, frazione Cereie (Bi), Piémont, Italie

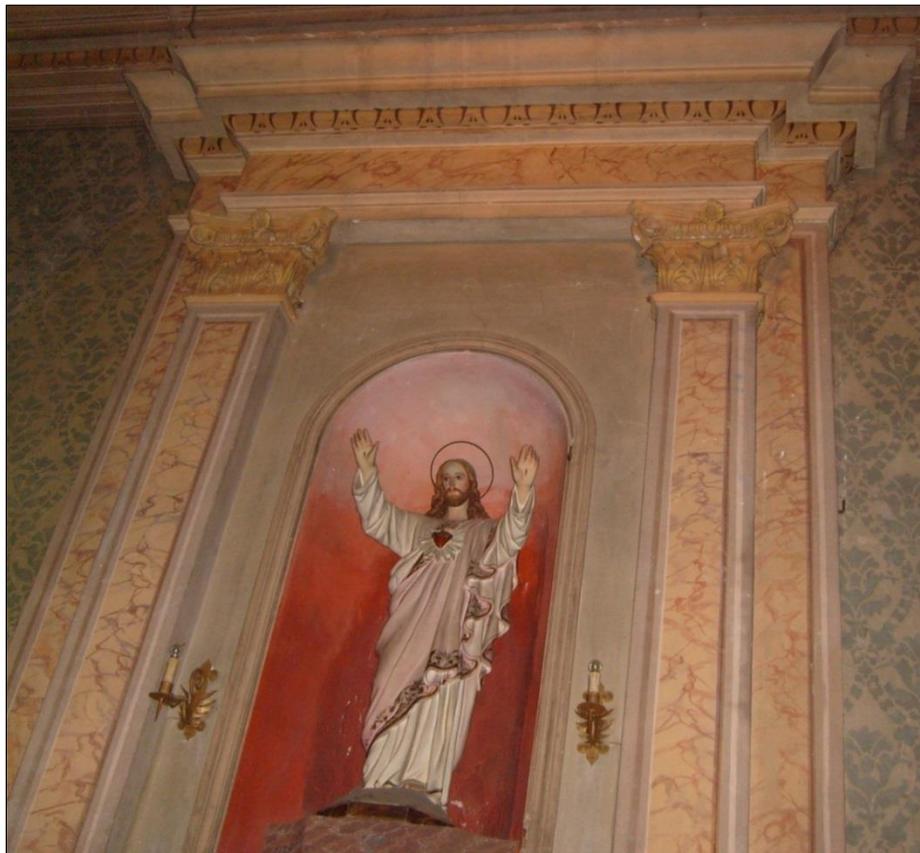
Édifice : Ancien oratoire devenu, en 1839, église paroissiale de la Santissima Trinità

Auteur(s) : Jean Antoine Marca

Nature de l'intervention : retable du Sacré-Cœur

Datation(s) : 1704

Source(s) : D. Lebole, *op. cit.*, 2007, pp. 212-213



Fiche n°9

Commune : Portula (Bi), Piémont, Italie

Édifice : Église du Sanctuaire de la Novareja

Auteur(s) : Jean Antoine Marca

Nature de l'intervention : plans de l'église du Sanctuaire ;
Retable du maître-autel (attr. à)

Datation(s) : 1713 - 1714

Source(s) : D. Lebole, *op. cit.*, 2007, pp. 212-213





Fiche n°10

Commune : Postua (Vc), Piémont, Italie

Édifice : Église du sanctuaire de la Vergine dell'Addolorata

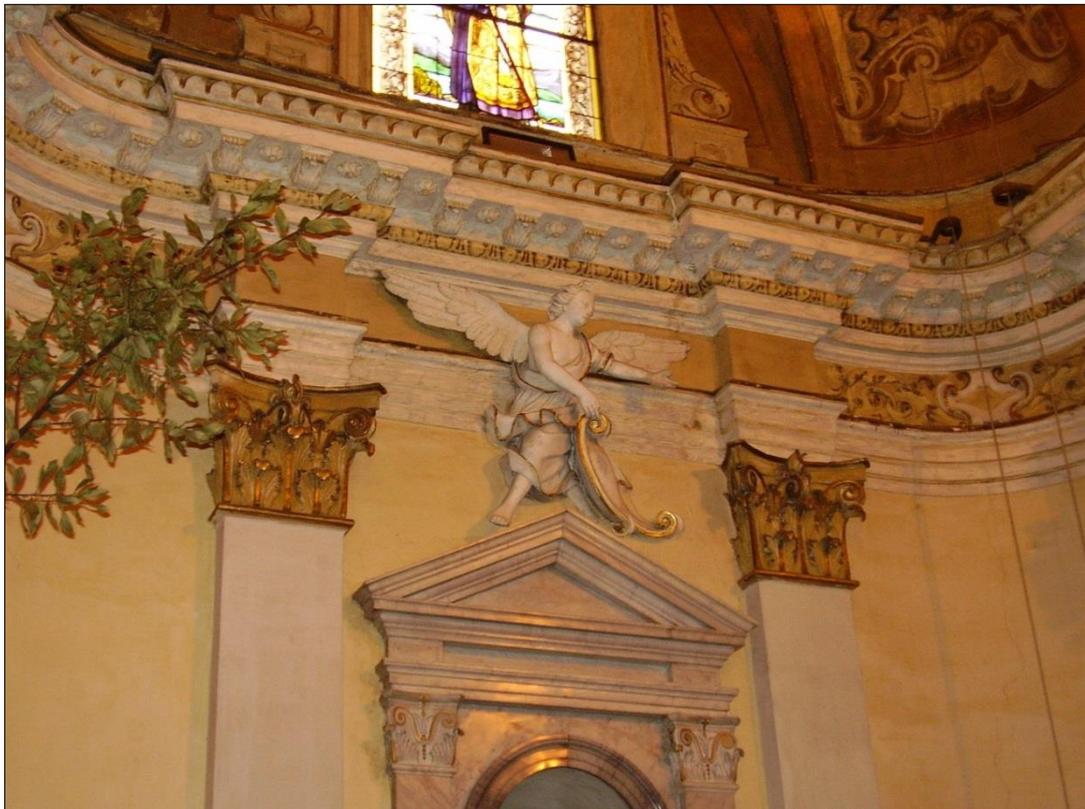
Auteur(s) : Jean Antoine Marca

Nature de l'intervention : décor stucqué de l'église

Datation(s) : 1714 - 1721

Source(s) : Signature : « A MARCHA F »





Fiche n°11

Commune : Trivero, frazione Bulliana (Bi), Piémont, Italie

Édifice : Eglise paroissiale de San Fabiano et San Sebastiano

Auteur(s) : Jean Antoine Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : retable et autel majeurs ; retable et autel du Calvaire ; retable et autel du mariage de la Vierge ; décor stucqué

Datation(s) : *ca.* 1715 - av. 1732

Source(s) : néant

Fiche n°12

Commune : Orta (No), Piémont, Italie

Édifice : Basilique San Giulio

Auteur(s) : Jean Antoine Marca (attrib. de S. Langè et G. Pacciarotti)

Nature de l'intervention décor stucqué

Datation(s) : ca. 1715 - av. 1732

Source(s) : S. Langè et G. Pacciarotti, *Il Sacro Monte: esperienza del reale e spazio virtuale nell'iconografia della Passione a Varallo*, Milan, 1991, p. 225





Fiche n°13

Commune : Bonnay (25), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Lazare

Auteur(s) : Atelier des Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : décor stucqué (en partie disparu)

Datation(s) : ap. 1715

Source(s) : néant

Fiche n°14

Commune : Villevieux (39), Franche-Comté, France

Édifice : Eglise paroissiale de La-Conversion-de-Saint-Paul

Auteur(s) : Jean Antoine Marca

Nature de l'intervention : Retable et autel de saint Vernier ; Retable et autel du Rosaire ; bas-relief et dais des fonts baptismaux

Datation(s) : 1716

Source(s) : A.D.J., 5^e 286-159





Fiche n°15

Commune : Bletterans (39), Franche-Comté, France

Édifice : Eglise paroissiale de La-Conversion-de-Saint-Paul

Auteur(s) : Jean Antoine Marca

Nature de l'intervention : Retable du maître-autel

Datation(s) : 1716 - 1717

Source(s) : Signature « I.A. MARCA. F 1717 » ; A.D.J., 5° 217



Fiche n°16

Commune : Neublans (39), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Etienne

Auteur(s) : Jean Antoine Marca

Nature de l'intervention : Retable d'une chapelle latérale (aujourd'hui disparu) ;
décor du chœur et retable du maître-autel (attr. à)

Datation(s) : 1716 ou 1717 - 1721

Source(s) : A.D.J., E 143 ; dossier M.H.



Fiche n°17

Commune : Orgelet (39), Franche-Comté, France

Édifice : Chapelle du couvent des Bernardines

Auteur(s) : Jean Antoine Marca

Nature de l'intervention : Retable du maître-autel (aujourd'hui détruit)

Datation(s) : 1717

Source(s) : L. Laurent, « Les bernardines d'Orgelet et leur monastère », in *Société d'émulation du Jura*, 1993, pp. 111-112

**Cliché non disponible*

Fiche n°18

Commune : Saint-Baraing (39), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Bénigne

Auteur(s) : Jean Antoine Marca (hypothèse d'Emmanuel Buselin partagée par l'auteur)

Nature de l'intervention : bas-relief des fonts baptismaux

Datation(s) : *ca.* 1717 (?)

Source(s) : néant



Fiche n°19

Commune : Montain (39), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Pierre-et-Saint-Paul

Auteur(s) : Jean Antoine Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : décor du chœur et retable majeur

Datation(s) : 1718

Source(s) : néant

Fiche n°20

Commune : Serravalle Sesia, frazione Piane Sesia (Vc), Piémont, Italie

Édifice : Eglise paroissiale San Giacomo

Auteur(s) : Jean Antoine Marca

Nature de l'intervention : retable et *antependium* de l'autel de la Madonna del Carmine

Datation(s) : 1722

Source(s) : C. Debiaggi, *Dizionario degli artisti valsesiani dal secolo 14. al 20*, Varallo, 1968, p. 108 ; Dardanello, *op. cit.*, 2012, p. 67

Fiche n°21

Commune : Ailoche (Bi), Piémont, Italie

Édifice : Église du Sanctuaire della Brugarola

Auteur(s) : Jean Antoine Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : décor en stuc de la façade ; Retable et autel principal ; deux retables latéraux

Datation(s) : *ca.*1722

Source(s) : néant

Fiche n°22

Commune : Serravalle Sesia, (Vc), Piémont, Italie

Édifice : Oratoire de Sant'Antonio

Auteur(s) : Jean Antoine Marca

Nature de l'intervention : décor stucqué ; retable de l'autel saint Antoine

Datation(s) : 1723

Source(s) : C. Debiaggi, *op. cit.*, p. 108



Fiche n°23

Commune : Campertogno (Vc), Piémont, Italie

Édifice : Église paroissiale San Giacomo

Auteur(s) : Jean Antoine Marca

Nature de l'intervention : consultation suite à un conflit entre le bâtisseur Janni et les fabriciens de Campertogno

Datation(s) : 1725

Source(s) : L. Benevolo, "Le chiese barocche valsesiane", in *Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura*, n°22, 23 et 24, 1957, pp. 1-68

**Clichés non disponibles*

Fiche n°24

Commune : La-Roche-sur-Foron (74), Rhône-Alpes, France

Édifice : Ancienne chapelle des Bernardines

Auteur(s) : Jean Antoine Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : Retable et autel principal

Datation(s) : 1726

Source(s) : date inscrite sur le retable

Fiche n°25

Commune : Villers-Chemin-et-Mont-lès-Etrelles (70), Franche-Comté, France

Édifice : Eglise paroissiale de La-Nativité-de-Notre-Dame

Auteur(s) : Jean Antoine Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : Retable et autel principal ; retable et autel de sainte Marie-Madeleine ; retable et autel de sainte Catherine d'Alexandrie ; décor en stuc

Datation(s) : 1727

Source(s) : C.-H. Lerch, « Décorations en stucs des Marca », in *Vieilles Maisons Françaises*, n°37, 1968, pp.65 à 70





Fiche n°26

Commune : Boulton (70), Franche-Comté, France

Édifice : Eglise paroissiale Saint-Martin

Auteur(s) : Jean Antoine Marca

Nature de l'intervention : Retable principal ; retable et autel du Scapulaire ; retable et autel du Rosaire ; retable des fonts baptismaux ; retable et autel de saint Claude ; décor en stuc

Datation(s) : 1727 - 1728

Source(s) : A.D.H.S., C3, église de Boulton





Fiche n°27

Commune : Rigny (70), Franche-Comté, France

Édifice : Eglise paroissiale de Saint-Etienne

Auteur(s) : Jean Antoine Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : Retable et autel principal ; Retable et autel de l'Immaculée Conception ; Retable et autel de la Nativité

Datation(s) : *ca.* 1727 - av.1732

Source(s) : néant





Fiche n°28

Commune : Barbirey-sur-Ouche (21), Bourgogne, France

Édifice : Église Saint-Martin

Auteur(s) : Atelier des Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs

Datation(s) : *ca.* 1727 - *ca.* 1775

Source(s) : néant

Fiche n°29

Commune : Bourguignon-lès-Conflans (70) Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Georges

Auteur(s) : Atelier des Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable latéral de l'Immaculée Conception (excepté les statues)

Datation(s) : *ap.* 1727 - *ca.* 1775

Source(s) : néant

Fiche n°30

Commune : Cohons (52), Champagne-Ardenne, France

Édifice : Église Notre-Dame-de-la-Nativité

Auteur(s) : Atelier des Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs ; autels et retables latéraux de saint Joseph et de l'Immaculée Conception (excepté les statues centrales)

Datation(s) : *ap.* 1727 - *ca.* 1775

Source(s) : néant

Fiche n°31

Commune : Cours-Saint-Maurice (25), Franche-Comté, France

Édifice : Chapelle du cimetière

Auteur(s) : Atelier des Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs (le couronnement a été modifié) ; décor stucqué

Datation(s) : ca. 1727 - ca. 1775

Source(s) : néant



Fiche n°32

Commune : Nozeroy (39), Franche-Comté, France

Édifice : Ancienne église des Annonciades

Auteur(s) : « Marca l'italien » (Joseph Marc Marca ?)

Nature de l'intervention : un retable latéral (aujourd'hui disparu)

Datation(s) : 1728

Source(s) : A.D.J., 123 H 9

**clichés non disponibles*

Fiche n°33

Commune : Sostegno (Bi), Piémont, Italie

Édifice : Eglise Sant'Antonio

Auteur(s) : Jean Antoine Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : *antependia* de l'autel majeur, de l'autel du Sacré-Cœur et de l'autel de la Madonna del Carmine

Datation(s) : 1728

Source(s) : Signature : "1728 marcha pixit (?) ; G. Dardanello, *op. cit.*, 2012, p .67

Fiche n°34

Commune : Sostegno (Bi), Piémont, Italie

Édifice : Eglise San Lorenzo

Auteur(s) : Jean Antoine Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : *antependium* et retable de l'autel saint Antoine ; *antependia* de l'autel de l'Immacolata et de San Giuseppe

Datation(s) : 1729

Source(s) : Signature : " Il Marcha F // di Valle Sesia // 1729 » ;
G. Dardanello, *op. cit.*, 2012, p. 67

Fiche n°35

Commune : Nozeroy (39), Franche-Comté, France

Édifice : Ancienne église des Annonciades

Auteur(s) : Joseph Marc Marca

Nature de l'intervention : blanchiment de l'église

Datation(s) : 1730

Source(s) : P. Brune, *Dictionnaire des artistes et ouvriers de la Franche-Comté*, Paris, 1912, p. 179

**clichés non disponibles*

Fiche n°36

Commune : Granges-la-Ville (70), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Pierre

Auteur(s) : Joseph Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs ; décor stucqué

Datation(s) : ap. 1732 - av. 1764

Source(s) : néant

Fiche n°37

Commune : Achey (70), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Martin

Auteur(s) : Jacques François Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs

Datation(s) : ap. 1732 - av. 1768

Source(s) : néant

Fiche n°38

Commune : Chalezeule (25) Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Bénigne

Auteur(s) : Jacques François Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel (?) et retable majeurs (l'ensemble a fait l'objet de restaurations)

Datation(s) : ap. 1732 - av. 1768

Source(s) : néant

Fiche n°39

Commune : Marchaux (25) Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Martin

Auteur(s) : Jacques François Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs ; autels et retables latéraux (détruits) ; bas-relief des fonts baptismaux

Datation(s) : ap. 1732 - av. 1768

Source(s) : néant





Fiche n°40

Commune : Moncley (25) Franche-Comté, France

Édifice : Église Sainte-Catherine d'Alexandrie

Auteur(s) : Jacques François Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs ; chaire à prêcher

Datation(s) : ap. 1732 - av. 1768

Source(s) : néant

Fiche n°41

Commune : Montot (70), Franche-Comté, France

Édifice : Eglise paroissiale de l'Assomption

Auteur(s) : Jacques François Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : retable et autel principal ; autels et retables du Bon Pasteur et de l'ange délivrant les prisonniers

Datation(s) : ap. 1732 - av. 1768

Source(s) : néant





Fiche n°42

Commune : Vars(70), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-André

Auteur(s) : Jacques François Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs ; autels et retables latéraux dédiés à la Sainte Famille et à l'Institution du Rosaire

Datation(s) : ap. 1732 - av. 1768

Source(s) : néant





Fiche n°43

Commune : Villers-la-Combe (25) Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Lazare

Auteur(s) : Jacques François Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs

Datation(s) : ap. 1732 - av. 1768

Source(s) : néant

Fiche n°44

Commune Doulaincourt-Saucourt (52), Champagne-Ardenne, France

Édifice : Eglise paroissiale Saint-Martin

Auteur(s) : Jacques François Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : retable principal ; retable latéral de saint Roch ; retable latéral de la Vierge à l'Enfant ; décor en stuc

Datation(s) : ap. 1733 - av. 1768

Source(s) : néant

Fiche n°45

Commune : Tromarey (70) Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Pierre

Auteur(s) : Jacques François Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs ; autel et retable latéral du Sacré-Cœur (?) (excepté la statue centrale) ; autel et retable latéral de l'Immaculée Conception (excepté la statue centrale)

Datation(s) : ap. 1735 - av. 1768

Source(s) : néant

Fiche n°46

Commune : Montigny-lès-Vesoul (70), Franche-Comté, France

Édifice : Ancienne abbaye et église des Clarisses-Urbanistes

Auteur(s) : Jacques François Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : retable et autel principal ; décor stucqué de l'église et des bâtiments conventuels

Datation(s) : 1737

Source(s) : Signature : « JFS MARCA 1737 »

Fiche n°47

Commune : Villers-Saint-Martin (autrefois Villers-le-Sec) (25), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Martin

Auteur(s) : Joseph Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : retable et autel principal ; autels et retables du Rosaire et de saint Michel ; retable des fonts baptismaux

Datation(s) : *ca.* 1737

Source(s) : A.D.D., B 17 496

Fiche n°48

Commune : Pin-l'Emagny (70), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Martin

Auteur(s) : Jacques François Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs ; deux bas-reliefs ; chaire à prêcher

Datation(s) : ap. 1737 - av. 1768

Source(s) : néant





Fiche n°49

Commune : Recologne-lès-Rioz (70), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Laurent

Auteur(s) : Jacques François Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : retable et autel principal

Datation(s) : 1738

Source(s) : Base Palissy



Fiche n°50

Commune : Avilley (25), Franche-Comté, France

Édifice : Eglise paroissiale Saint-Symphorien

Auteur(s) : Joseph Antoine Marca

Nature de l'intervention : retable et autel principal ; autels et retables de l'Annonciation et du Rosaire; bas-relief des fonts baptismaux

Datation(s) : 1740

Source(s) : Signature : « 1740 Joseph Marca »





Fiche n°51

Commune : Mollia (Vc), Piémont, Italie

Édifice : Via Crucis

Auteur(s) : Pietro Giovanni Battista I Marca

Nature de l'intervention : dressage de la via Crucis (« rizzatura della via Crucis »)

Datation(s) : 1742

Source(s) : Archives paroissiales de Mollia

**clichés non disponibles*

Fiche n°52

Commune : Beaujeu-Saint-Vallier-Pierrejeux-et-Quitteur (70), Franche-Comté, France

Édifice : Ancienne église paroissiale de l'Assomption (détruite au XIX^e siècle)

Auteur(s) : Jacques François Marca

Nature de l'intervention : retable et autel principal ; deux autels et retables latéraux ; blanchiment de l'édifice ; décor stucqué (ensemble détruit au XIX^e siècle)

Datation(s) : 1742

Source(s) : A.D.H.S., 2e 5087

**clichés non disponibles*

Fiche n°53

Commune : Vesoul (70), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Georges

Auteur(s) : Jacques François Marca

Nature de l'intervention : blanchiment de l'édifice et soumission d'un dessin pour la coupole

Datation(s) : 1744

Source(s) : A.D.H.S., église de Vesoul

**clichés non disponibles*

Fiche n°54

Commune : Angirey (70) Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Martin

Auteur(s) : Jacques François Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs ; autel et retable latéral dédié à saint Joseph (excepté la statue au centre) ; autel et retable latéral de l'Immaculée Conception (excepté la statue au centre)

Datation(s) : ap. 1744 - av. 1768

Source(s) : néant





Fiche n°55

Commune : Vallemosso (Bi), Piémont, Italie

Édifice : Église Sant'Eusebio

Auteur(s) : Giovanni Battista I Marca

Nature de l'intervention : autel et retable de saint Antoine de Padoue (un autre autel avait été commandé la même année mais il a été détruit depuis)

Datation(s) : 1745

Source(s) : D. Lebole, *op. cit.*, 2007, pp. 212-213



Fiche n°56

Commune : Scey-sur-Saône (70), Franche-Comté, France

Édifice : Ancien château des Bauffremont

Auteur(s) : Jacques François Marca et Antoine François Marca

Nature de l'intervention : travaux au château

Datation(s) : ap. 1746

Source(s) : A.D.H.S. 2^E 346

**clichés non disponibles*

Fiche n°57

Commune : Recologne (25), Franche-Comté, France

Édifice : Eglise paroissiale de Saint-Laurent-et-Saint-Barthélémy

Auteur(s) : Jacques François Marca

Nature de l'intervention : retable et autel principal ; autels et retables de l'Immaculée Conception et de saint Joseph ; chaire à prêcher ; décor en stuc ; bas-relief des fonts baptismaux ; cycle de sept bas-reliefs

Datation(s) : 1747 - 1748

Source(s) : A.D.H.S., 2° 2528







Fiche n°58

Commune : Bioglio (Bi), Piémont, Italie

Édifice : Eglise paroissiale de la Beata Vergine Assunta

Auteur(s) : Giovanni Battista I Marca

Nature de l'intervention : autel et retable de saint Charles Borromée (aujourd'hui dédié au Sacré-Cœur ; la statue est postérieure) et autel et retable du Rosaire

Datation(s) : 1748

Source(s) : D. Lebole, *op.cit.*, 2007, pp. 212-213



Fiche n°59

Commune : Brusnengo (Bi), Piémont, Italie

Édifice : Eglise paroissiale Sant'Eusebio

Auteur(s) : Giovanni Battista I Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable de saint Joseph (excepté la statue) ;
autel et retable de sainte Anne (excepté la statue)

Datation(s) : 1748

Source(s) : La date est inscrite sur le retable de sainte Anne



Fiche n°60

Commune : Saint-Broing (70), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Georges

Auteur(s) : Jacques François Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : retable majeur (autel détruit ?) ; bas-relief des fonts baptismaux ;
décor en stuc

Datation(s) : ap. 1749 - av. 1768

Source(s) : néant





Fiche n 61

Commune : Tincey (70), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Martin

Auteur(s) : Jacques François Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs ; fonts baptismaux ; décor stucqué

Datation(s) : ap. 1749 - av. 1768

Source(s) : néant





Fiche n°62

Commune : Scey-sur-Saône (70), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Martin

Auteur(s) : Jacques François Marca

Nature de l'intervention : autel à la romaine (détruit) et décor du chœur ; autel et retable latéral dédié à saint Claude ; autel et retable latéral disparu dont il reste deux statues (?)

Datation(s) : 1750-1751

Source(s) : A.D.H.S., G 179, marché pour un autel à la romaine, Scey-sur-Saône, 1750





Fiche n°63

Commune : Vitteaux (21), Bourgogne, France

Édifice : Chapelle de l'Hôpital Saint-Nicolas

Auteur(s) : Joseph Antoine Marca

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs ; décor et statues en stuc ;

Pietà située au-dessus de l'entrée de la chapelle (en pierre d'après la notice en ligne sur le site de la base Palissy)

Datation(s) : *ca.* 1750

Source(s) : archives de l'hôpital, dossier de travaux

Fiche n°64

Commune : Mouthe (25), Franche-Comté, France

Édifice : Église de l'Assomption

Auteur(s) : Jacques François Marca

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs ; autels et retables latéraux dédiés au Scapulaire et au Rosaire

Datation(s) : 1751

Source(s) : J. Musy, *Mouthe, histoire du prieuré et de la terre seigneuriale*, Pontarlier, 1930, p.68





Fiche n°65

Commune : Fretigney-et-Velloreille (70) Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Julien

Auteur(s) : Jacques François Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs ; quatre autels et retables latéraux (dédicaces inconnues) ; fonts baptismaux ; décor en stuc

Datation(s) : ca. 1751

Source(s) : A.D.H.S., B 9328, in J.-L. Langrognet, *op. cit.*, 1979, p. 45







Fiche n°66

Commune : Longecourt-en-Plaine (21), Bourgogne, France

Édifice : Château

Auteur(s) : « Frères Marca »

Nature de l'intervention : Décors en stuc de la façade

Datation(s) : 1752 - 1757

Source(s) : S. Da Conceição, (dir.), *Gypseries : gipiers des villes, gipiers des champs*, actes de colloque, Digne-les-Bains, octobre 2003, Grâne, 2005, p.25

Fiche n°67

Commune : Lisbonne, Portugal

Édifice : néant

Auteur(s) Antoine François Marca

Nature de l'intervention : architecte (?) ; sculpteur (?)

Datation(s) : ca.1752

Source(s) : G. Lana, *Guida ad una gita entro la Vallesesia per cui si osservano alcuni luoghi e tutte le parrocchie che in essa vi sono ; promesse diverse notizie generali intorno la medesima valle colla sua carta geografica*, Novare, 1840, p. 182 ;
C. Debiaggi, *op. cit.*, p.108

**clichés non disponibles*

Fiche n°68

Commune : Paraguay (?), Amérique du Sud ; Ile Bourbon (?)

Édifice : néant

Auteur(s) : Antoine François Marca

Nature de l'intervention : architecte (?) ; sculpteur (?)

Datation(s) : ap. 1752 - av. 1763

Source(s) : G. Lana, *op. cit.*, p. 182

**clichés non disponibles*

Fiche n°69

Commune : Champlitte (70), Franche-Comté, France

Édifice : Église des Annonciades célestes

Auteur(s) : Jacques François Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs (détruits)

Datation(s) : 1754

Source(s) : la date apparaissait sur le retable avant sa destruction



Fiche n°70

Commune : Rosey (70), Franche-Comté, France

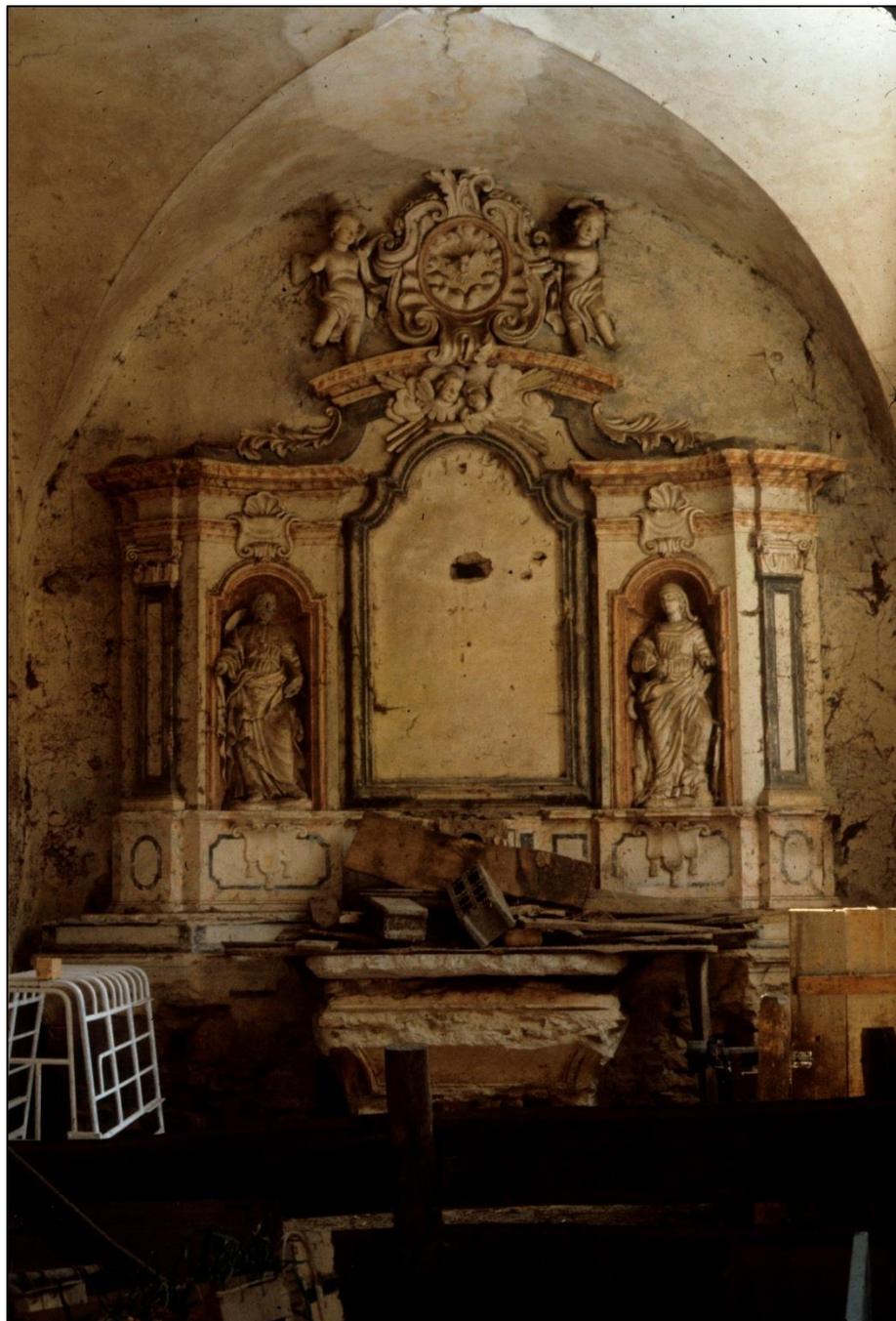
Édifice : Église du prieuré des Augustins

Auteur(s) : Jacques François Marca

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs

Datation(s) : 1755-1756

Source(s) : A.D.D., fonds de l'hôpital de Besançon, GG 90 et 53 J



Fiche n°71

Commune : Evillers (25), Franche-Comté, France

Édifice : Eglise paroissiale de l'Assomption

Auteur(s) : Jacques François Marca

Nature de l'intervention : retable et autel principal ; retable latéral de saint Joseph (son pendant a été détruit au XIX^e siècle) ; décor en stuc, bas-relief des fonts baptismaux

Datation(s) : 1756

Source(s) : C. Huot-Marchant, *Evillers-sous-Usier : Quelques souvenirs de la vie paroissiale aux siècles passés, avec une petite notice historique sur le Val d'Usier...*, Besançon, 1897, pp. 45-46





Fiche n°72

Commune : Avosnes (21), Bourgogne, France

Édifice : Église dite Chapelle du hameau de Barain

Auteur(s) : Atelier des Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs ; autels et retables latéraux ; fonts baptismaux ; monument à la mémoire de Marie de Bretagne

Datation(s) : 1756

Source(s) : La date est inscrite sur le monument à la mémoire de Marie de Bretagne

Fiche n°73

Commune : Casapinta (Bi), Piémont, Italie

Édifice : Église San Lorezno

Auteur(s) : Giovanni Battista I et Charles Marca

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs (détruits)

Datation(s) : 1756

Source(s) : D. Lebole, *op. cit.*, 2007, pp. 212-213

**clichés non disponibles*

Fiche n°74

Commune : Savoyeux (70), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Cyr-et-Saint-Julitte

Auteur(s) : Jacques François Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs ; *antependium* et retable de sainte Catherine d'Alexandrie ; autel et retable de l'Immaculée Conception ; chaire à prêcher ; décor en stuc ; relief des fonts baptismaux

Datation(s) : ca. 1756

Source(s) : néant







Fiche n°75

Commune : Gray (70), Franche-Comté, France

Édifice : Basilique Notre-Dame

Auteur(s) : Jacques François Marca

Nature de l'intervention : « Ornaments « *en gis* » des fonts baptismaux »

Datation(s) : 1759

Source(s) : P. Brune, *op. cit.*, p. 179

Fiche n°76

Commune : Nantilly (70), Franche-Comté, France

Édifice : Église de la Nativité-de-Notre Dame

Auteur(s) : Atelier des Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs ; autels et retables latéraux ; bas-reliefs des fonts baptismaux

Datation(s) : *ca.* 1760

Source(s) : néant





Fiche n°77

Commune : Oisilly (21), Bourgogne, France

Édifice : Eglise Saint-Léger

Auteur(s) : Atelier des Marca

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs ; chaire à prêcher (cuve restaurée)

Datation(s) : 1761

Source(s) : Signature : « Marca fatto 1761 » ; fonds Deridder



Fiche n°78

Commune : Champvans-lès-Gray (70), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Pierre-et-saint-Paul

Auteur(s) : Jacques François Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autels et retables latéraux ; bas-reliefs des fonts baptismaux

Datation(s) : *ca.* 1761 - *ca.* 1767

Source(s) : néant

Fiche n°79

Commune : Paris (75), France

Édifice : néant

Auteur(s) : Antoine François Marca

Nature de l'intervention : « Vue perspective de la Grande Place de Lisbonne, nouvellement bâtie sur les Dessesins de François Marca »

Datation(s) : 1763 - 1770

Source(s) :

Fiche n°80

Commune : Bezouotte (21), Bourgogne, France

Édifice : Eglise Saint-Martin

Auteur(s) : Jacques François Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs

Datation(s) : 1764

Source(s) : fonds Deridder



Fiche n°81

Commune : Domprel (25) Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Martin

Auteur(s) : Charles Marca

Nature de l'intervention : Proposition de nouveaux plans pour l'église

Datation(s) : 1764 - 1765

Source(s) : A.D.D., B 17442 « Changements jugés nécessaires par l'architecte Marca » ;

A.D.D. EAC 27 S 22 (1761 - 1790)



Fiche n°82

Commune : Pin-l'Emagny (70), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Martin

Auteur(s) : Charles Marca

Nature de l'intervention : autels et retables latéraux

Datation(s) : *ca.* 1764 - av. 1776

Source(s) : A.D.H.S., C 104



Fiche n°83

Commune : Fontain (25), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Pierre

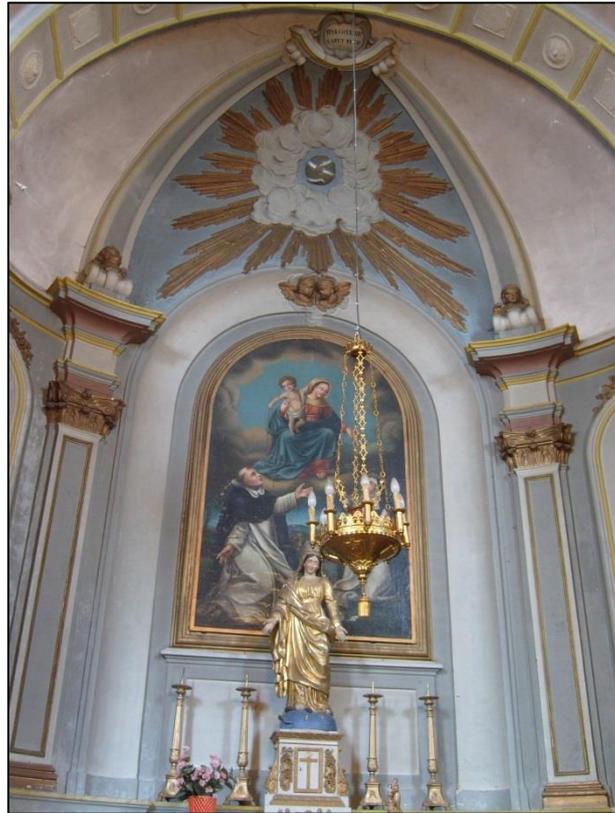
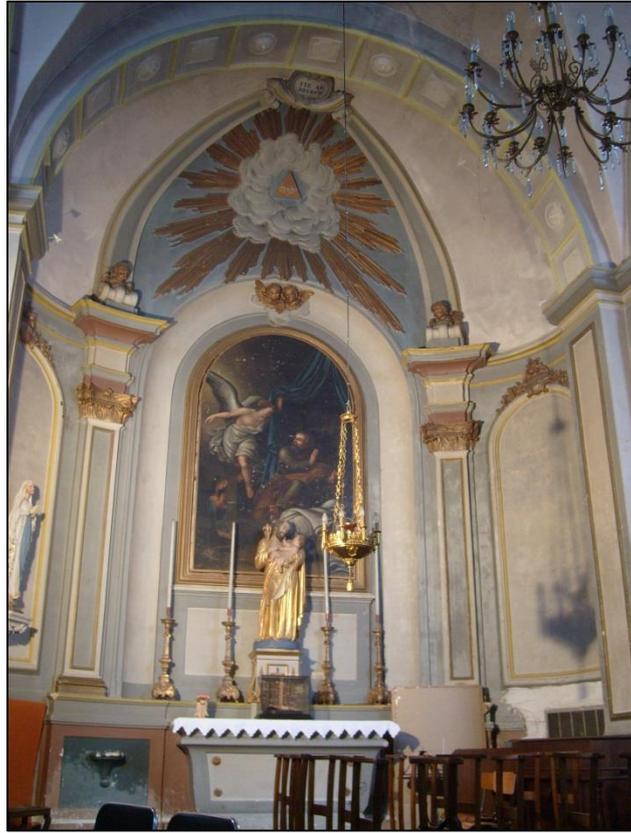
Auteur(s) : « Sieur Marca sculpteur et doreur »

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs ; autels et retables latéraux dédiés à la mort de Joseph et à l'Institution du Rosaire

Datation(s) : 1766 - 1767

Source(s) : A.D.D., B 17006





Fiche n°84

Commune : Autrey-lès-Gray (70), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Didier

Auteur(s) : Charles Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : Chaire à prêcher

Datation(s) : *ca.* 1767

Source(s) : néant



Fiche n°85

Commune : Champagne-sur-Vingeanne (21), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Julien

Auteur(s) : Atelier des Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs ; autels et retables latéraux ; fonts baptismaux

Datation(s) : *ca.* 1768

Source(s) : néant

**clichés non disponibles*

Fiche n°86

Commune : Besançon (25), Franche-Comté, France

Édifice : Hôtel de Terrier-Santans

Auteur(s) : Joseph Marie Marca et son équipe ; Jean Baptiste II Marca

Nature de l'intervention : stucs ornementaux

Datation(s) : 1770 - 1772

Source(s) : Archives du château de Moncley





Fiche n°87

Commune : Scey-sur-Saône (70), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Martin

Auteur(s) : Charles Marca

Nature de l'intervention : Travaux de réparation des autels et mise en couleurs

Datation(s) : *ca.* 1771

Source(s) : A.D.H.S., 482^e supp 37, 1771.

**clichés non disponibles*

Fiche n°88

Commune : Scey-sur-Saône (70), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Martin

Auteur(s) : Charles Marca

Nature de l'intervention : Travaux de réparation des autels et mise en couleurs

Datation(s) : *ca.* 1771

Source(s) : A.D.H.S., 482^e supp 37, 1771.

**clichés non disponibles*

Fiche n°89

Commune : Châtillon (Ao), Vallée d'Aoste, Italie

Édifice : Église Santa Barbara

Auteur(s) : « Pietrus Marca » (Pietro Marca)

Nature de l'intervention : autel et retable dédié à sainte Anne

Datation(s) : 1772

Source(s) : B. Orlandini, *Artigiani e artisti in Valle d'Aosta dal XIII secolo all'epoca napoleonica*, Aoste, 1998, p. 282

**clichés non disponibles*

Fiche n°90

Commune : Montbéliard (25), Franche-Comté, France

Édifice : Hôtel Rossel

Auteur(s) : « Sieur Marca » (non identifié)

Nature de l'intervention : stucs ornementaux

Datation(s) : 1773

Source(s) : dessin et marché pour le décor du plafond du salon conservé (Base Palissy)

Fiche n°91

Commune : Chevigny (70), Franche-Comté, France

Édifice : Église de la Nativité-de-la-Vierge

Auteur(s) : Atelier des Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs ; autel et retable latéraux (excepté la statue au centre)

Datation(s) : *ca.* 1773

Source(s) : néant

Fiche n°92

Commune : Gy (70), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Symphorien

Auteur(s) : Charles Marca

Nature de l'intervention : Chaire à prêcher

Datation(s) : 1774 - 1775

Source(s) : A.D.H.S., 282 E supp 96



Fiche n°93

Commune : Izeure (21), Bourgogne, France

Édifice : Église Saint-Martin

Auteur(s) : Atelier des Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs (couronnement lacunaire) ; autels et retables latéraux dédiés à la Vierge à l'Enfant et à saint Joseph (sauf les statues centrales ; couronnements des retables lacunaires)

Datation(s) : *ca.* 1775

Source(s) : néant

Fiche n°94

Commune : Saint-Loup-sur-Semousse (70), Franche-Comté, France

Édifice : Château

Auteur(s) : Atelier des Marca (hypothèse J.-L. Langrognet)

Nature de l'intervention : stuc ornementaux (détruits)

Datation(s) : *ap.* 1775

Source(s) : néant

Fiche n°95

Commune : Pin-l'Emagny (70), Franche-Comté, France

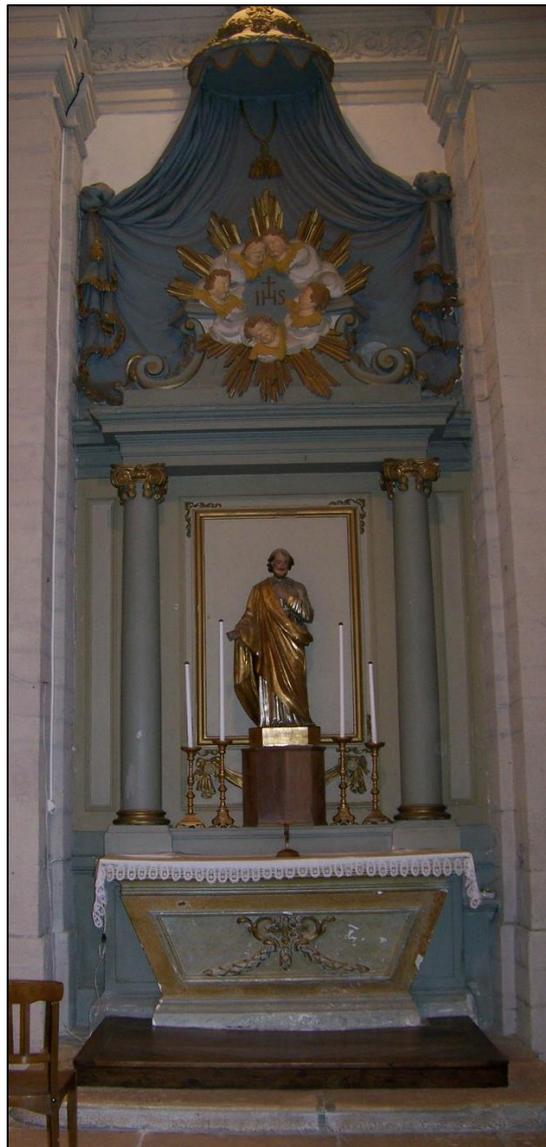
Édifice : Église Saint-Martin

Auteur(s) : Charles Marca

Nature de l'intervention : dais au-dessus des autels et retables latéraux ; mise en couleurs des dais et du maître-autel

Datation(s) : 1776

Source(s) : A.D.H.S., C 104



Fiche n°96

Commune : Besançon (25), Franche-Comté, France

Édifice : Théâtre

Auteur(s) : Joseph Marie Marca et son équipe ; Charles Marca

Nature de l'intervention : stucs ornementaux (détruits par un incendie en 1958)

Datation(s) : 1780 - 1784

Source(s) : AMB, DD 35, f°84/85 et A.D.D., 1C 2404

**clichés non disponibles*

Fiche n°97

Commune : Moncley (25), Franche-Comté, France

Édifice : Château des Terrier-Santans

Auteur(s) : Joseph Marie Marca et son équipe ; Jean Baptiste II Marca

Nature de l'intervention : stucs ornementaux ; travaux de maçonneries, cheminées

Datation(s) : 1781 - 1791

Source(s) : Archives du château de Moncley





Fiche n°98

Commune : Besançon (25), Franche-Comté, France

Édifice : Hôtel de Camus

Auteur(s) : Joseph Marie Marca et son équipe (attr. à)

Nature de l'intervention : stucs ornementaux

Datation(s) : 1782

Source(s) : néant



Fiche n°99

Commune : Besançon (25), Franche-Comté, France

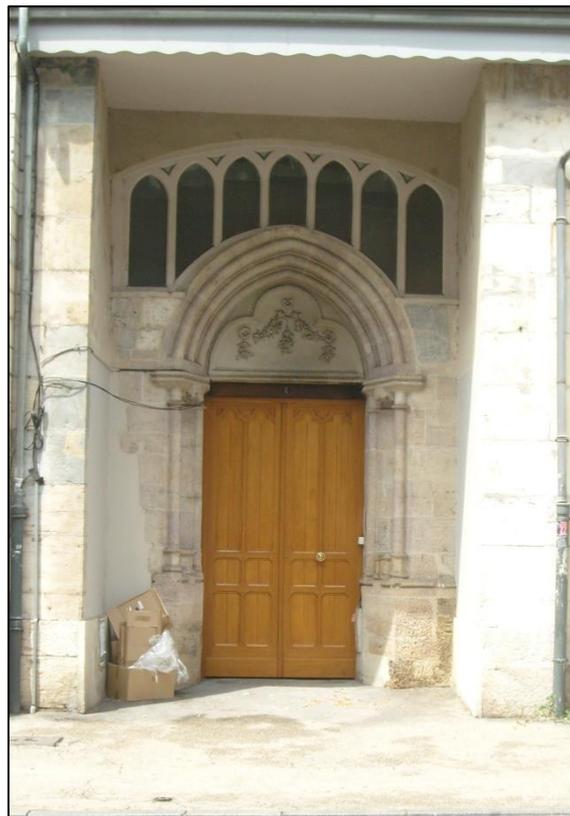
Édifice : Ancienne église des Carmes

Auteur(s) : Joseph Marie Marca et son équipe (attr. à)

Nature de l'intervention : stucs ornementaux

Datation(s) : ca. 1782

Source(s) : néant



Fiche n°100

Commune : Brussey (25), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Symphorien

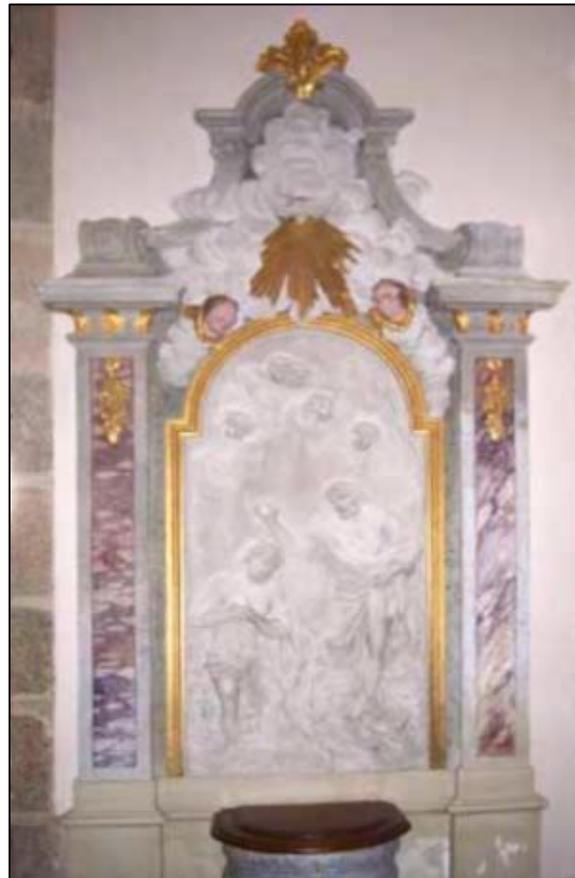
Auteur(s) : Atelier des Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : autel et retable majeurs ; dais au-dessus des retables latéraux ; chaire à prêcher ; retable des fonts baptismaux

Datation(s) : ap. 1784

Source(s) : néant





Fiche n°101

Commune : Besançon (25), Franche-Comté, France

Édifice : Intendance

Auteur(s) : Joseph Marie Marca et son équipe (attr. à)

Nature de l'intervention : « couverture et gisserie »

Datation(s) : 1786

Source(s) : AMB, CC 336, 1786

**clichés non disponibles*

Fiche n°102

Commune : Châtillon (Ao), Vallée d'Aoste, France

Édifice : Château des Challant

Auteur(s) : Nicola Marca

Nature de l'intervention : activité de forgeron attestée (*fabbro*)

Datation(s) : 1786 - *ca.* 1808

Source(s) : B. Orlandini, *op. cit.*, pp. 212-215 ; Archives paroissiales de Mollia, Lettre de Nicola Marca, 1808

**clichés non disponibles*

Fiche n°103

Commune : non localisé

Édifice : « [...] plusieurs bâtiments et maisons appartenant à M[onsieu]r du Cheylard [...] »

Auteur(s) : Joseph Marie Marca et son équipe

Nature de l'intervention : « [...] fournitures et ouvrages [...] »

Datation(s) : ap. 1787 - av. 1822

Source(s) : A.D.D., 3^e/24

**clichés non disponibles*

Fiche n°104

Commune : Besançon (25), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Pierre

Auteur(s) : Joseph Marie Marca et son équipe

Nature de l'intervention : stucs ornementaux ; travaux de maçonnerie (chapelle de la *Pietà* ?)

Datation(s) : 1788

Source(s) : Archives Privées de Marmier, Eglise Saint Pierre/Besançon (déposées au couvent des carmélites de Gray)

Fiche n°105

Commune : Besançon (25), Franche-Comté, France

Édifice : Hôtel de Lavernette

Auteur(s) : Joseph Marie Marca et son équipe ; Jean Baptiste II Marca

Nature de l'intervention : stucs ornementaux ; travaux de maçonnerie

Datation(s) : 1789 - 1793

Source(s) : A.D.D., 7 F1 et F2, fonds Lavernette









Fiche n°106

Commune : Besançon (25), Franche-Comté, France

Édifice : Maison de la veuve Dandré

Auteur(s) : Joseph Marie Marca et son équipe (attr. à)

Nature de l'intervention : stucs ornementaux

Datation(s) : *ca.* 1789

Source(s) : néant



Fiche n°107

Commune : Besançon (25), Franche-Comté, France

Édifice : Église Saint-Jean-Baptiste

Auteur(s) : Joseph Marie Marca et son équipe (attr. à)

Nature de l'intervention : « Blanchiment et gypserie de l'édifice »

Datation(s) : 1792

Source(s) : J.-M. Suchet, *La cathédrale de Saint-Jean pendant la Révolution (1790-1800)*, Besançon, 1900 p. 42

**clichés non disponibles*

Fiche n°108

Commune : Châtillon (Ao), Vallée d'Aoste, France

Édifice : néant

Auteur(s) : Antonio II Marca

Nature de l'intervention : activité de forgeron attestée (*fabbro*)

Datation(s) : 1792

Source(s) : B. Orlandini, *op. cit.*, pp. 212-215

**clichés non disponibles*

Fiche n°109

Commune : Mollia (Vc), Piémont, Italie

Édifice : Église San Giovanni Battista

Auteur(s) : « Giaon Battista Marca » (Giovanni Battista II ou Giovanni Battista III ?)

Nature de l'intervention : travaux de sculpture et de dorure sur le retable du Rosaire.

Il s'agit de l'unique témoignage de sculpture sur bois et de dorure

Datation(s) : 1799

Source(s) : G. Molino, *op. cit.*, p .273

Fiche n°110

Commune : Besançon (25), Franche-Comté, France

Édifice : Ancienne maison de Joseph Marie et de Pierre Jacques Marca

Auteur(s) : Atelier des Marca (attr. à)

Nature de l'intervention : stucs ornementaux

Datation(s) : ap. 1801 - av. 1834

Source(s) : néant





Fiche n°111

Commune : Ray-sur-Saône(70), Franche-Comté, France

Édifice : Château des Marmier

Auteur(s) : Joseph Marie Marca et son équipe ; Jean Baptiste II Marca

Nature de l'intervention : Livraisons de matériaux (et travaux ?)

Datation(s) : 1804

Source(s) : Archives privées du château de Ray-sur-Saône : Ray 360 et 385

**clichés non disponibles*

Fiche n°112

Commune : Lons-le-Saunier (39), Franche-Comté, France

Édifice : Préfecture

Auteur(s) : François II Marca

Nature de l'intervention : « gypserie »

Datation(s) : 1806

Source(s) : A.D.J., plan et marché des travaux de la Préfecture, 1804

**clichés non disponibles*

Liste des crédits photographiques

-Clichés de l'auteur :

Fiches n°6, 8, 9, 10, 14, 15, 16, 22, 25, 26, 27, 39, 41, 42, 45, 48, 49, 50, 54, 55, 57 (autels latéraux et bas-reliefs), 58, 61, 62, 64, 65, 71, 74, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 86, 92, 95, 98, 100, 103, 104, 105

-Clichés Base Palissy :

Fiches n°13, 19, 29, 30, 37, 44, 46, 57 (retable majeur), 63, 75, 90, 91, 94, 104

-Clichés G. Dardanello, *op. cit.*, 2012

Fiches n°1, 2, 3, 4, 20, 33, 34,

-Clichés www.petit-patrimoine.com :

Fiches n°28, 72, 78, 93,

-Clichés www.racinescomtoises.net :

Fiches n°36, 38, 40, 47,

-Clichés Patrick Boissard :

Fiches n°31, 69, 70,

-Clichés Emanuel Buselin :

Fiches n°18, 60

-Clichés Roberto Caterino :

Fiches n°59, 84,

-Clichés Wikimedia :

Fiches n°21, 66,

-Cliché Biblioteca Nacional de Portugal :

Fiche n°79

-Cliché www.newgeo.it :

Fiche n°11,

-Cliché www.flickriver.com :

Fiche n°12,

-Cliché www.larochesurforon.com :

Fiche n°24,

-Cliché Lebole, *op. cit.*, 1982

Fiche n°7

-Cliché *Dictionnaire des communes de la Haute-Saône* :

Fiche n°43

-Cliché Fonds A. Deridder :

Fiche n°97

-Cliché G. Molino, *op. cit.*, 2006 :

Fiche n°109

Table des matières

Avertissement	0
Fiche n°1	4
Fiche n°2	4
Fiche n°3	4
Fiche n°4	5
Fiche n°5	5
Fiche n°6	6
Fiche n°7	8
Fiche n°8	8
Fiche n°9	9
Fiche n°10	11
Fiche n°11	13
Fiche n°12	14
Fiche n°13	16
Fiche n°14	17
Fiche n°15	19
Fiche n°16	20
Fiche n°17	21
Fiche n°18	22
Fiche n°19	23
Fiche n°20	23
Fiche n°21	23
Fiche n°22	24
Fiche n°23	25
Fiche n°24	26
Fiche n°25	27
Fiche n°26	29
Fiche n°27	31
Fiche n°28	33
Fiche n°29	33
Fiche n°30	33
Fiche n°31	34
Fiche n°32	35

Fiche n°33	36
Fiche n°34	36
Fiche n°35	36
Fiche n°36	37
Fiche n°37	37
Fiche n°38	37
Fiche n°39	38
Fiche n°40	40
Fiche n°41	41
Fiche n°42	43
Fiche n°43	45
Fiche n°44	45
Fiche n°45	45
Fiche n°46	46
Fiche n°47	46
Fiche n°48	47
Fiche n°49	49
Fiche n°50	50
Fiche n°51	52
Fiche n°52	52
Fiche n°53	52
Fiche n°54	53
Fiche n°55	55
Fiche n°56	56
Fiche n°57	57
Fiche n°58	60
Fiche n°59	61
Fiche n°60	62
Fiche n 61	64
Fiche n°62	66
Fiche n°63	68
Fiche n°64	69
Fiche n°65	71
Fiche n°66	74

Fiche n°67	74
Fiche n°68	74
Fiche n°69	75
Fiche n°70	76
Fiche n°71	77
Fiche n°72	79
Fiche n°73	79
Fiche n°74	80
Fiche n°75	83
Fiche n°76	84
Fiche n°77	86
Fiche n°78	87
Fiche n°79	87
Fiche n°80	88
Fiche n°81	89
Fiche n°82	90
Fiche n°83	91
Fiche n°84	93
Fiche n°85	94
Fiche n°86	95
Fiche n°87	97
Fiche n°88	97
Fiche n°89	97
Fiche n°90	98
Fiche n°91	98
Fiche n°92	99
Fiche n°93	100
Fiche n°94	100
Fiche n°95	101
Fiche n°96	102
Fiche n°97	103
Fiche n°98	105
Fiche n°99	106
Fiche n°100	107

Fiche n°101	109
Fiche n°102	109
Fiche n°103	110
Fiche n°104	111
Fiche n°105	111
Fiche n°106	115
Fiche n°107	116
Fiche n°108	116
Fiche n°109	117
Fiche n°110	117
Fiche n°111	118
Fiche n°112	119
Liste des crédits photographiques	120