La population des peintres et sculpteurs en Provence au XVIIe siècle : Aix, Marseille et Toulon

Magali Théron

▶ **To cite this version:**

Magali Théron. La population des peintres et sculpteurs en Provence au XVIIe siècle : Aix, Marseille et Toulon. Artistes, musées et collections - Un Hommage à Antoine Schnapper, pp.77-101, 2016. hal-03700644

HAL Id: hal-03700644
https://hal.science/hal-03700644

Submitted on 23 Jun 2022

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.

LA POPULATION DES PEINTRES ET SCULPTEURS EN PROVENCE AU XVII^e SIÈCLE : AIX, MARSEILLE ET TOULON

Magali Théron

Dans le préambule d'un article consacré à « La population des peintres à Paris au XVII^e siècle », Antoine Schnapper s'était, non sans humour, excusé par avance auprès de Pierre Rosenberg, auquel l'article était destiné, de ne pouvoir y présenter « ni nouveaux tableaux, ni nouvelles attributions » et il poursuivait : « La question que je voudrais aborder n'est pourtant pas indigne de l'histoire de l'art puisqu'il s'agit de savoir combien de peintres pouvaient exercer leur activité à un moment donné, dans un lieu donné »[1]. Ce travail, qui visait à envisager les peintres non plus comme des créateurs isolés mais comme membres d'un groupe – d'une corporation ou d'une académie – et, partant, cherchait à les appréhender sous la forme d'une population spécifique, constituait en fait l'une des premières étapes d'un plus vaste questionnement sur la condition et la vie matérielle des peintres au XVII^e siècle, dont son dernier grand ouvrage, *Le Métier de peintre au Grand Siècle*, constitua la magistrale synthèse. Ce livre témoigne à quel point, à côté de l'histoire traditionnelle de l'art fondée sur l'étude et l'analyse des styles, l'approche économique et sociale se révèle un filtre indispensable à la compréhension et l'interprétation des œuvres artistiques. En hommage à Antoine Schnapper, nous avons voulu reprendre cette question de la population des artistes et l'adapter à un autre « lieu donné » : la Provence du XVII^e siècle.

Si Antoine Schnapper a ouvert la voie à ce type de recherche, il en a aussi d'emblée souligné la difficulté[2] : pour Paris, la perte des archives de la maîtrise des peintres, lors de l'incendie de l'Hôtel de ville en 1871, a rendu les comptages et statistiques « fragiles » car fondés en grande partie sur ces sources secondaires que constituent les listes de peintres établies par Jules Guiffrey

1 A. Schnapper, « La population des peintres à Paris au XVII^e siècle », dans *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg. Peintures et dessins en France et en Italie, XVII^e-XVIII siècles*, Paris, RMN, 2001, p. 422-426. Voir aussi, en complément à cette étude, *idem*, « Répertoire des peintres actifs à Paris entre 1600 et 1715 », *BSHAF*, [année 2003], 2004, p. 39-118.

2 *Idem*, *Le Métier de peintre au Grand Siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2004, p. 58.

et Georges Wildenstein au XIXe siècle. Pour la Provence, le recensement s'est avéré complexe et ses résultats plus fragiles encore. Questionner la population des peintres et des sculpteurs d'une province entière implique en effet d'opérer des recensements dans chacune des villes qui la composent. Bien que privée du Dauphiné, du Comtat Venaissin et du comté de Nice, la Provence du XVIIe siècle était une très grande province qui comprenait, selon les principaux témoignages de l'époque, quarante villes d'importance dont vingt-huit principaux centres urbains correspondant aux chefs-lieux de viguerie, sénéchaussées, ou évêchés[3]. À cette première difficulté, disons géographique, s'ajoute en outre l'absence d'archives émanant de confréries de Saint-Luc ou de communautés de métiers de peintres et sculpteurs avant la fin du XVIIe siècle. À défaut de ces précieuses listes de membres, la collecte de noms ne peut alors s'opérer que par un dépouillement systématique de linéaires d'archives communales et notariales dispersées sur toute l'étendue de la province[4]. Cette enquête se serait donc révélée impossible si des premiers dépouillements n'avaient été entrepris dès le XIXe siècle par des érudits locaux. Dans le sillage de Philippe de Chennevières, qui souhaitait rendre honneur à « l'école française de peinture » en redécouvrant « les richesses d'art de la France et surtout de ses provinces »[5], d'infatigables découvreurs d'archives comme Octave Teissier, Charles Ginoux, ou encore Numa Coste s'attachèrent à sortir de l'oubli des premières listes de noms[6]. On peut regretter que la grande synthèse de ces différents travaux que devait fournir Léon-Honoré Labande (1867-1939), dans l'un des volumes de ce vaste *Dictionnaire général des artistes et ouvriers d'art de la France par province* que Jacques Doucet et André Girodie avaient un temps ambitionné de publier, ne vit jamais le jour ; mais, au fil du XXe siècle, s'ajoutèrent de nombreuses autres publications qui n'eurent de cesse de nourrir le répertoire. Parmi les plus marquantes se distinguent l'ouvrage

3 Sur les descriptions de la Provence, voir, entre autres : Abbé Robert de Briançon, *L'État de la Provence*, Paris, Pierre Aubouin, 1693, vol. 1 ; H. Bouche, *La Chorographie ou description de Provence et l'histoire chronologique du mesme pays*, Aix, David, 1664, t. I.

4 Les archives notariales sont aujourd'hui dispersées dans cinq départements : Var, Bouches-du-Rhône, Vaucluse, Alpes-Maritimes (viguerie de Grasse) et Alpes-de-Haute-Provence (vigueries de Digne, Sisteron, Colmars, Seyne).

5 P. de Chennevières-Pointel, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Paris, Dumoulin, 1847, t. 1, p. IV ; rééd. Genève, Minkoff, 1973.

6 Nous ne pouvons citer ici l'ensemble de leurs travaux : Octave Teissier, « Peintres, graveurs et sculpteurs nés en Provence. Notes & indications biographiques recueillies & publiées », *Bulletin de la Société d'études scientifiques et archéologiques de Draguignan et du Var*, t. XIV, 1882-1883, p. 3-42 ; C. Ginoux, « Artistes de Toulon. Peintres et sculpteurs nés à Toulon ou ayant travaillé dans cette ville », *NAAF*, t. X, 1894, p. 193-358 ; M. P. Margry, « Documents sur Pierre Puget et les sculpteurs et peintres employés à l'arsenal de la Marine de Toulon de 1662 à 1682 », *AAF*, série IV, 1855-1856.

de Louis Honoré sur les artistes de Basse-Provence, essentiellement du Var[7], les travaux de Joseph Billioud, Henri Wytenhove, Marie-Claude Homet et Marie-Christine Gloton sur les peintres de Marseille et de la Provence occidentale[8], ceux enfin, si nombreux, de Jean Boyer sur les populations de peintres à Aix et à Arles[9].

La synthèse de ces différents travaux et nos recherches dans les archives départementales et communales nous ont permis de recenser 510 peintres et 343 sculpteurs, soit une population globale, une fois enlevés les doublons, de 852 « artistes » ou artisans[10]. Pour être importants, ces chiffres restent néanmoins, sans doute, bien en deçà de la réalité. Combien de peintres ou de sculpteurs de passage sont restés ignorés ? Combien de « sculpteurs » également qui, pour avoir été aussi ou surtout menuisiers, n'ont pu être recensés ? Enfin, des recherches exhaustives dans tous les fonds notariaux et notamment dans les fonds qui commencent tout juste à être sondés, comme ceux des Alpes-de-Haute-Provence, permettraient sans doute d'augmenter encore sensiblement ces populations[11].

7 L. Honoré, *Peintres, sculpteurs, orfèvres, doreurs, etc. en Basse-Provence du XV^e au XVIII^e siècle (d'après des documents d'archives)*, Toulon, Société d'études scientifiques et archéologiques de Draguignan, coll. « Mémoires », XIX, 1927.

8 Il est impossible à nouveau de mentionner toutes les publications. Citons toutefois J. Billioud, « L'art naval et les artistes provençaux », *Marseille*, 1956, n° 28, p. 3-14 ; *idem*, *Marseille au temps de Pierre Puget*, cat. exp., Marseille, Ville de Marseille, 1951 ; H. Wytenhove (dir.), *La Peinture en Provence au XVII^e siècle*, Marseille, Musée des beaux-arts, 1978 ; H. Wytenhove, *Reynaud Levieux (1613-1699) et la peinture classique en Provence*, Aix-en-Provence, Édisud, 1990 ; M.-C. Homet, *Michel Serre et la peinture baroque en Provence*, Aix-en-Provence, Edisud, 1987 ; *eadem*, « Marseille à la fin du XVII^e siècle. Quelques aspects de la vie picturale », *Provence historique*, 1984, t. 34, fasc. 137, p. 293-314 ; André Alauzen, *Dictionnaire des peintres et sculpteurs de Provence Alpes Côte d'Azur*, Marseille, Laffitte, 3^e éd., 1986 (rééd. révisée, Laurent Noet [dir.], Marseille, Lafitte, 2006) ; J. J. Gloton, *Renaissance et baroque à Aix-en-Provence*, Rome, École française/de Boccard, 1979 ; G. Bresc-Bautier, « Pratiques d'atelier de Puget sculpteur », dans *Pierre Puget, peintre, sculpteur, architecte*, Paris/Marseille, RMN/Musée des beaux-arts, 1994 ; *eadem*, « La peinture à Toulon au temps de Pierre Puget (1647-1680) », dans *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, *op. cit.*, p. 29-137 ; M.-C. Leonelli, M.-P. Vial et H. Pichou, *La Peinture en Provence au XVI^e siècle*, Marseille, Rivages/Musées de Marseille, 1987 ; M. Vasselin, « Le monde des arts en Provence », dans F.-X. Emmanuelli (dir.), *La Provence moderne, 1481-1800*, Rennes, Éditions Ouest-France, 1991, p. 279-387 ; Joëlle Guidini-Raybaud, « *Pictor et veyrerius* » *: le vitrail en Provence occidentale, XII^e-XVI^e siècles*, Paris, PUPS, 2003.

9 Pour les travaux de J. Boyer, voir notamment le résumé de sa thèse : « La peinture et la gravure à Aix-en-Provence aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles (1530-1790) », *GBA*, juillet-septembre 1971, p. 1-188 ; « Les collections de peintures à Aix-en-Provence aux XVII^e et XVIII^e siècles d'après des inventaires inédits », *GBA*, février 1965, p. 91-112 ; « Peintres et sculpteurs flamands à Aix-en-Provence aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. XXVI, 1957, fasc. 1-2, p. 42-65 ; et « Retables provençaux documentés des XVII^e et XVIII^e siècles », *BSHAF*, 1991, p. 105-116.

10 Travail débuté pour notre mémoire de thèse, *L'Ornementation sculptée et peinte des vaisseaux du roi (1660-1792)*, thèse de doctorat d'Histoire de l'art, sous la direction d'Antoine Schnapper, université Paris-Sorbonne, 2003.

11 Voir M. Viré, *Patrimoine religieux de la Haute-Provence*, Digne, coll. « Annales des Basses-Alpes », 1990.

Pour ces raisons, il nous a donc semblé plus prudent de nous concentrer sur la population des trois villes les mieux étudiées : Aix-en-Provence, Marseille et Toulon. Sans résumer à elles seules l'activité artistique de toute la province, elles en représentent néanmoins les principaux centres urbains par leur nombre d'habitants et leur poids économique[12]. Aix, Marseille et Toulon jouaient en outre, chacune dans des domaines différents, le rôle de capitale. Siège du parlement et de la cour des comptes, Aix s'imposait comme la capitale politique du pays. Riche de son port de commerce, devenu port franc en 1669 et principal centre en Méditerranée du négoce maritime, Marseille jouait le rôle de capitale économique de la région. Toulon enfin, dont l'arsenal réaménagé par Colbert devint l'une des plus grandes infrastructures de France et la principale sur la Méditerranée, était à l'évidence une capitale militaire, la première en outre en France à avoir été dotée d'une intendance maritime. Par leurs spécificités politiques et économiques, ces trois villes avaient de plus, comme l'a déjà souligné Nathalie Heinich, la caractéristique d'offrir des marchés aux commandes bien différenciées[13]. Aux usuelles commandes édilitaires (décoration d'édifices publics, décorations éphémères pour les entrées triomphales et pompes funèbres, etc.) et religieuses, émanant du clergé ou des confréries, s'ajoutaient à Aix les commandes privées de la noblesse parlementaire, à Marseille celles de la grande bourgeoisie marchande, et à Toulon celle d'une aristocratie d'office militaire. À Toulon et à Marseille, les commandes royales relatives aux chantiers de décoration navale composèrent un autre volet de la spécificité des commandes offertes par la région. Loin d'être mineurs, ces grands chantiers d'ornementation eurent, comme nous le verrons, une influence déterminante sur l'évolution de la population des peintres et des sculpteurs en Provence.

LE DÉLICAT PARTAGE ENTRE L'ARTISTE ET L'ARTISAN ET LA QUESTION DE LA LIBERTÉ DU TRAVAIL EN PROVENCE

Avant d'aborder la question des chiffres, il convient sans doute de dire un mot de ce « préalable difficile », pour reprendre les termes d'Antoine Schnapper, que constitue la définition de peintre ou de sculpteur au XVII^e^ siècle. Sous ces deux termes pouvaient en effet se cacher aussi bien de véritables « artistes »

12 En 1692 par exemple, le montant de la taxe royale pour la création des offices de maitres et gardes, imposée aux corps des marchands et artisans, « établie sur le pied des droits attribués pour les visites, réceptions et brevets d'apprentissage » et à proportion « de leurs facultez et traffic », représenta pour ces trois villes 77 % de la somme totale de 150 000 livres imposée aux artisans de l'ensemble des villes du « pays » de Provence (AC Aix, HH103, fol. 5, Extrait des registres du Conseil d'État).

13 N. Heinich, « Académisation et provincialisme des carrières de peintres en Provence au XVII^e^ siècle », *Annales. Histoire, sciences sociales*, 1990, vol. 45, n° 6, p. 1301-1315.

au sens où nous l'entendons aujourd'hui que de simples artisans menuisiers ou « barbouilleurs », c'est-à-dire des peintres en bâtiments. On le sait, il faut attendre le XVIII^e siècle en France pour que s'affirme dans les encyclopédies la définition moderne du substantif « artiste »[14]. Si la création de l'Académie royale en 1648 permit de « distinguer une aristocratie » de la foule, de façon à lui assurer « la clientèle royale et un marché plus ouvert »[15], et si en outre les œuvres d'art avaient commencé à acquérir depuis la Renaissance, avec la naissance du collectionnisme, une valeur autonome, la perception du travail même de peintre ou de sculpteur restait marquée par des siècles d'usages, usages qu'avaient rendus coutumiers depuis le Moyen Âge les statuts renouvelés des confréries de Saint-Luc ou de communautés de métier. D'après la majorité de ces textes, les métiers de peintre et de sculpteur se définissaient davantage par les types de matériaux et les techniques employées que par le genre et la qualité des ouvrages exécutés[16]. Antoine Schnapper a ainsi déjà montré qu'à Paris, des peintres parfois réputés ou issus de grandes dynasties de peintres comme Jean de Hongrie pouvaient à l'occasion entreprendre des marchés de peinture d'impression[17]. En Provence, de tels exemples sont pléthoriques et ne sont pas limités à des peintres dont on pourrait juger le talent médiocre. C'est le cas par exemple de Jean Van Loo : bien que formé à Paris à l'Académie royale de peinture et de sculpture, et recevant, une fois installé à Toulon dans les années 1680, des commandes émanant des ordres religieux et des congrégations, il n'hésitait pas à entreprendre dans l'enceinte de l'arsenal, à côté de travaux d'ornementation, de simples marchés de peinture en bâtiment[18].

Pour les sculpteurs, le fil de l'horizon séparant l'artiste et l'artisan paraît avoir été plus fragile encore. Si les peintres étaient *a priori* libres, en l'absence de métiers

14 Sur cette question, voir notamment *idem*, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 199-204.

15 A. Schnapper, *Le Métier de peintre au Grand Siècle*, *op. cit.*, p. 113.

16 Pour les statuts de Rouen, voir A. de Montaiglon, « Statuts de la corporation des peintres de Rouen et de leur confrérie de Saint Luc dans l'église de Saint-Herblanc », *AAF*, 1858-1860, t. VI, p. 179-198 ; pour ceux de Paris, *Statuts, ordonnances et règlements de la communauté des maistres de l'art de peinture & sculpture, graveure & enlumineure de cette Ville & faux-bourgs de Paris, tant anciens que nouveaux*, Paris, P. Bouillerot, 1672, p. 3-9, rééd. Paris, Hachette, 2012 ; pour Lyon, AM, BB371 ; HH Chappe VII, 295-297 ; AA19, fol. 97 ; BB111, fol. 46 ; BB113, fol. 94 ; et N. Rondot, *L'Art et les artistes à Lyon du XIV^e au XVIII^e siècle : études posthumes de M. Natalis Rondot correspondant de l'Institut*, publiées par Alfred Cartier et Léon Galle, Lyon, Bernoux, Cumon & Masson, 1902.

17 A. Schnapper, « La population des peintres à Paris », art. cit., p. 422.

18 Jean Van Loo était le fils du peintre Jacob Van Loo (Sluis 1614-Paris 1670). Il réalisa deux tableaux pour les jésuites de Toulon en 1685 et un *Repos de la Sainte Famille* pour l'église Saint-Louis de Toulon. À l'arsenal, seul ou avec des associés, il entreprit les décors peints de vingt-sept vaisseaux. En 1686, il s'engageait à « coucher d'huile grasse ou cuite avec la litharge d'or, les volets, portes et fenestres de plusieurs magasins de l'arsenal, au prix de 9 sols la toise carré » (AD Var, Draguignan, 3E 5 147, fol. 51).

organisés, les sculpteurs en revanche se voyaient souvent rattachés aux confréries de menuisiers dans les grandes villes de Provence. C'était le cas à Marseille où les statuts de la communauté des maîtres menuisiers, homologués par le parlement le 14 août 1632, précisaient à l'article X qu'« aucun compagnon, apprenti, esculteur et autres ne pourront travailler pour leur compte ni pour autruy en chambre, en cette dite ville à peine de confiscation de leur bezogne »[19]. À Toulon, l'affiliation des sculpteurs à la confrérie des menuisiers semble également avoir été d'usage. Dans son testament du 2 avril 1666, Nicolas Levray, l'un des principaux maîtres sculpteurs de la ville depuis les années 1640, disait avoir élu sa sépulture dans l'église cathédrale de Toulon, dans l'une « des tombes de la chapelle Saint Joseph, confrérie des menuisiers, sculpteurs et autres »[20]. On observe enfin la même association à Aix-en-Provence, où les statuts de 1647 de la confrérie de Saint-Joseph précisaient qu'étaient regroupés les « menuisiers, sculpteurs, tourneurs, fustiers, tonneliers, broquiers, charrons, scieurs et autres travailleurs du bois » et mentionnaient à l'article II qu'il était fait défense à quiconque exerçant ces métiers « de s'enrôler dans une autre confrérie que celle de Saint-Joseph qui est celle de l'art »[21]. D'après ces documents, le sculpteur en Provence, dans la première moitié du XVII^e siècle, travaillait donc presque exclusivement le bois et était de fait assimilé aux menuisiers.

L'INFLUENCE DE LA « CURIOSITÉ » ET DU « GOÛT DES BELLES CHOSES » SUR L'ÉVOLUTION DU STATUT DE L'ARTISTE EN PROVENCE

Pour autant, c'est bien dans le second versant du XVII^e siècle qu'en Provence comme à Paris, l'artiste se sépara de l'artisan. L'attention toute politique que

19 AC Marseille, HH 51, statuts homologués par le parlement le 14 août 1632 ; J. Billioud, « Des confréries de Saint-Luc et académies de peinture de Provence », *Mémoires de l'Institut historique de Provence*, 1^er trimestre 1940, XVII, p. 67, et AD Bouches-du-Rhône, B3348, « Statuts et règlement de la corporation des maîtres menuisiers de Marseille », 7 novembre 1630, fol. 931. Voir aussi B3349, « Décret confirmant les statuts et règlements faits par les maîtres menuisiers de Marseille pour l'exercice de leur métier », Paris, février 1633, fol. 45, et B3363, « Lettres patentes portant confirmation des statuts des Menuisiers de Marseille », 1671, fol. 220.

20 AD Var, Draguignan, 3E3 190 fol. 435v. Sur les statuts de la confrérie de Saint-Joseph, voir AD Bouches-du-Rhône, B3352, « Délibération des prieurs de la confrérie de Saint-Joseph, érigée dans l'église cathédrale de Toulon, par les maîtres menuisiers, maîtres de hache et scieurs de bois, portant augmentation des cotisations », 19 mars 1639, fol. 74 ; *Ibid.*, B3354, « Règlement au sujet du luminaire et des prieurs de la confrérie de Saint-Joseph des maîtres menuisiers, maîtres de hache, maçons et scieurs de bois de la ville de Toulon », 19 mars 1639, fol. 50v ; *Ibid.*, B3362, « Délibération du corps des maîtres menuisiers, charpentiers, maçons et scieurs de bois érigée sous le titre de St Joseph dans la cathédrale », 7 octobre 1670, fol. 1092 ; et *Ibid.*, B3374, « Modification du règlement des menuisiers de Toulon », 8 mars 1692, fol. 536.

21 Voir J. Billioud, « Des confréries de Saint-Luc », art. cit., p. 67. Si le règlement du 5 janvier 1669 ne mentionne plus le terme de sculpteur, il précise néanmoins à l'article 8 que ce règlement concerne de fait « les maitres menuisiers ou autres qui se mêleront de travailler le bois » (AC Aix, HH 69, s. f.).

Colbert porta à l'ornementation des premiers grands vaisseaux de la Marine royale contribua peut-être pour partie à faire évoluer les mentalités. Le grand dessein colbertien de faire « esclater sur mer la Magnificence de sa Majesté »[22], son désir de développer sur les vaisseaux des programmes décoratifs ambitieux qui reprenaient en substance la glose des grands décors d'architecture ou monumentaux parisiens nécessitèrent la création dans les arsenaux royaux de Toulon et de Marseille de grands ateliers de sculpture et de peinture et le recrutement de sculpteurs éminents pour diriger les chantiers. On vit alors le retour en Provence de Pierre Puget (1620-1694), rappelé d'Italie en 1668, mais aussi la venue entre 1668 et 1671 de deux sculpteurs membres de l'Académie royale, François Girardon (1628-1715) et Jean-Baptiste Tuby (1635-1700). Les diverses lettres échangées entre les intendants des arsenaux et Colbert à l'occasion des séjours de ces artistes témoignent de la vive impression que ces sculpteurs, et tout spécialement Girardon, avaient suscitée dans les arsenaux. La « haute suffisance » de ce dernier comme sa « réputation et croyance à conduire trente ou quarante personnes » avaient surpris dans un univers où jusque-là « les gens de ce métier qui ne se gouvernent pas comme les autres artisans », disait l'intendant d'Infreville, s'imaginent souvent « en sçavoir autant les uns que les autres »[23]. Avec Girardon se dévoila en Provence le modèle d'un nouveau type de sculpteur, « commandant » mais aussi docte et policé, en somme « honnête homme ». Révélant le statut que ces artistes avaient acquis à Paris, ou outre-monts, ces sculpteurs contribuèrent incidemment à modifier le regard que l'on portait jusque-là sur leur profession : « C'est un fait, avait pu ainsi écrire d'Infreville, que leur art [...] dont le mérite n'est connu que par ceux du métier [...] n'est pas commun »[24]. Dans les arsenaux de Provence, les maîtres peintres et sculpteurs entretenus par le roi acquirent rapidement un statut privilégié et une réputation grandissante. Pour autant, ce n'est finalement pas dans les enclos royaux de Toulon ou de Marseille, mais à Aix-en-Provence, dans la riche ville des parlementaires, que les peintres et les sculpteurs provençaux parviendront à faire reconnaître publiquement la dignité intellectuelle de leur métier et, pour un temps au moins, la nécessité de rester libres pour pouvoir exercer leur travail.

Tout débuta, le 27 mars 1663, avec la création à l'instigation des peintres Rodolphe Ziegler et Bernardin Mimault d'une confrérie de Saint-Luc, regroupant peintres, brodeurs et sculpteurs[25]. Si les motivations qui apparaissent

22 AN, FM, B^3 3, fol. 203, lettre de La Guette à Colbert, Toulon, 12 juin 1663.

23 AN, FM, B^3 7, fol. 215, lettre d'Infreville à Colbert du 10 avril 1668.

24 AN, FM, B^3 7, fol. 222, lettre d'Infreville à Colbert du 21 avril 1668, voir M. P. Margry, « Documents sur Pierre Puget », art. cit., p. 239.

25 AD Bouches-du-Rhône, Aix, 302 E 1157, fol. 419-421, « Delliberation pour les maistres paintres, esculteurs et Brodeurs de cette ville d'Aix ».

dans les textes semblent avant tout religieuses – trouver « un lieu en particulier destiné pour y faire les services divins » –, il est certain que la création de cette confrérie répondit aussi à l'envie d'une poignée de peintres et de sculpteurs de donner corps au fleuron des métiers « artistiques » de la ville[26]. Ce fut d'ailleurs l'une des principales demandes de ces « artistes » que d'obtenir, en même temps qu'une chapelle, un lieu où ils puissent « s'assembler pour les affaires du corps »[27]. L'importance de cette nouvelle confrérie se révéla une dizaine d'années plus tard, lorsque la communauté des menuisiers s'attaqua à l'un de ses membres. En 1673, s'appuyant sur l'article 12 de leur règlement, les menuisiers avaient voulu taxer le droit d'entrée de deux apprentis dans l'atelier du sculpteur Jacques Durand[28]. Ce dernier, qui avait intégré en 1663 la nouvelle confrérie de Saint-Luc, refusa de se plier à leurs exigences. L'affaire fut donc présentée à l'audience de la Grande Chambre du parlement de Provence. Pour soutenir leur cause, les peintres et sculpteurs s'étaient assuré la défense de Saurin, l'un des avocats les plus éminents du barreau aixois. L'éloquent plaidoyer que ce dernier rédigea fut repris en grande partie par l'arrêt de la cour du mois de mars 1674 et publié par Hyacinthe de Boniface (1612-1699) dans ses *Suites d'arrêts du parlement de Provence*[29]. L'intention du plaidoyer était double : démontrer que « la séparation des sculpteurs d'avec les menuisiers était légitime » mais aussi faire reconnaître et affirmer par la Cour le caractère libéral du métier de peintre et de sculpteur. À bien des égards, ce texte de six pages est éclairant sur l'histoire de l'art en Provence. C'est lui notamment qui nous explique la permanence, tard dans le XVII[e] siècle, de l'association menuisiers - sculpteurs. À défaut de commandes spécifiques de sculptures, « tous les sculpteurs étaient en même temps menuisiers ».

> Dans la simplicité de ce temps [précisait Saurin] les Sculpteurs & les Menuisiers faisoient les deux Arts ensemblement pour trouver leur subsistance, qu'ils n'auroient pû trouver dans la Sculpture. [Mais,] depuis la Ville s'estant accruë, &

26 AD Bouches-du-Rhône, Aix, 302 E 1157, fol. 421-426v, « Articles entre Mr l'Administrateur de St Jean et les Maistres peintres, esculpteurs & brodeurs », Aix, 28 mars 1663, fol. 423v.

27 *Ibid.*

28 AC Aix-en-Provence, HH 69 (Menuisiers), « Règlement et statuts qui seront gardés et observés par tous les maîtres menuisiers de cette ville d'Aix enrôlés dans la confrérie du glorieux Saint-Joseph, érigée en l'église Metropolitaine Saint-Sauveur dudit Aix », 1669, s. f., art. 12 : « Chaque apprenti payera pour son apprentissage six livres au profit de la Boite comme a esté mentionné cy-dessus, et apres avoir achevé son apprentissage pourra se présenter pour être reçu en faisant chef d'œuvres en la forme cy dessus ».

29 « Si les sculpteurs qui estoient dans la confrérie des menuisiers, charpentiers, tonneliers et autres artisans de cette qualité, ont pu quitter cette confrérie et en faire une autre avec les peintres et les brodeurs » (H. de Boniface, *Suites d'arrests notables de la cour de Parlement de Provence, cour des Comptes, Aydes & Finances du même Païs*, Lyon, P. Bailly, 1689, t. I, p. 380-385).

> en nombre de maisons, & en nombre de citoyens, la curiosité augmenta aussi, & le goût que l'on prit pour les belles choses, fit que les Sculpteurs ne voulurent plus estre mes-alliez, & se séparans de ces Arts, firent une confrérie avec les Peintres & Brodeurs[30].

À Aix, l'essor de la « curiosité » et du « goût des belles choses » avait donc, selon Saurin, permis l'émergence de la figure moderne du sculpteur. Et pour ce dernier, il fallait désormais un statut plus adapté. On ne pouvait plus continuer à fonder le lien entre sculpture et menuiserie sur le simple fait que la « sculpture s'employe sur le bois aussi bien que ces métiers & que les statuts ont esté faits pour tous ceux qui travaillent le bois », car assurément, poursuivait-il, ce n'est pas « la matière sur laquelle les arts et métiers s'employent qui doit les unir ou les distinguer. La Matière est de nulle considération icy, c'est la seule forme que l'Ouvrier y met. La forme entraîne la matière, non la matière la forme »[31]. De fait, affirmait-il, s'il est un art duquel on peut rapprocher la sculpture c'est celui de la peinture, « comme elle l'est en cette ville & par tout en une même société ». Il convenait ainsi de « ne pas s'efforcer de séparer deux arts qui sont toûjours allez de pair, & qui sont deux sœurs nées ensemble, s'il en faut croire ce qu'en a dit Pline »[32]. Sans se contenter d'étayer la pertinence de l'association « peintre sculpteur », qui aurait été aisément justifiable en se référant simplement, par-delà même la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture, aux pratiques courantes de la majorité des communautés de métier dans les autres régions de France, Saurin prit le parti d'aller plus loin. Il réclama pour l'une, et partant pour l'autre, la libération de toute contrainte corporatiste. Il s'attacha ainsi à démontrer que ces deux arts ne pouvaient être « sujets à Maîtrise », si l'on prenait la peine de considérer leur « propre nature », leur « dignité », leur « noblesse »[33].

Curieusement, c'est en s'appuyant non sur des textes relatifs à la peinture ou la sculpture mais à la gravure, et tout spécifiquement sur l'arrêt du Conseil d'État du 26 mai 1660 qui avait maintenu à Paris les graveurs en la « liberté d'exercer leur art sans estre réduits en corps de métier, ni sujet à aucune règle », que Saurin entreprit de redéfinir la « nature » de la sculpture[34]. Surprenante est alors l'approche qu'il en donne. Excluant en substance presque toutes les questions de techniques et de théorie, en somme de formation artistique – ces longues années de « travail » et « d'étude des belles Choses », dans lesquelles, selon Martin

30 *Ibid.*, p. 381.
31 *Ibid.*, p. 385.
32 *Ibid.*, p. 384.
33 *Ibid.*, p. 381.
34 Arrêt du Conseil d'État du 16 mai 1660, reproduit dans *Ibid.*, p. 386.

de Charmois, directeur de l'Académie royale, les premiers académiciens avaient « consumé leur jeunesse afin de mériter le titre »[35] – et sur lesquelles s'étaient en partie fondés les artistes de l'Académie pour légitimer leur séparation d'avec la corporation, Saurin s'appliqua à mettre en exergue l'idée de génie créatif et celle de l'originalité des œuvres produites. Dépourvue de réelles règles à suivre, ne relevant que « de l'imagination de leur auteur » et ne pouvant être « assujettie à d'autres lois qu'à celle de leur génie », la sculpture ne pouvait donner lieu à jugement d'autrui et partant à chef-d'œuvre[36].

Si la prééminence du génie et de l'invention de l'artiste dans la genèse du processus créatif des œuvres s'intégrait dans un discours général que n'avaient eu de cesse de proclamer les académiciens, dans la continuité de leurs homologues italiens, la manière négligée d'aborder la question des préceptes ou règles de l'art et le rejet de la nécessité du chef-d'œuvre étaient particulièrement osés. Car, si l'Académie ne construisit pas dans les faits « un système de règles contraignantes »[37], sa vocation première, celle sur laquelle reposaient sa légitimité et sa liberté par rapport à la maîtrise, avait été de proposer un système pédagogique cohérent qui s'achevait sur un morceau de réception. En somme, la liberté réclamée par les artistes aixois surpassait de loin celle des artistes du roi. L'inflexion du discours canonique se remarque également dans la manière dont Saurin aborda les questions relatives à la « dignité » et à la « noblesse » de la sculpture et de la peinture. Tout en reprenant l'essentiel des arguments présentés par la requête de Martin de Charmois du 20 janvier 1648 et de l'arrêt du Conseil d'État du 27 janvier 1648[38], ou encore ceux du fameux plaidoyer en faveur du sculpteur Van Opstal, écrit par Nicolas Lamoignon de Basville en 1667[39], qui avaient permis de séparer le travail des artistes « des métiers vils et si bas » des artisans, Saurin chercha à les adapter au cas particulier d'une cour provinciale. Ainsi, s'il célèbre ces arts libéraux comme servant la gloire et la magnificence de

35 Requête de Martin de Charmois adressée au roi au sujet de l'Académie des peintres et sculpteurs (janvier 1648), dans *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. J. Lichtenstein et C. Michel, Paris, ENSBA, 2006, t. I, vol. 1, p. 65.

36 H. de Boniface, *Suites d'arrests notables de la cour de Parlement de Provence*, *op. cit.*, p. 381.

37 J. Lichtenstein et C. Michel, « La réflexion artistique des académiciens », dans *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. cit., t. I, vol. 1, p. 33.

38 *Ibid.*, p. 65-75 ; L. Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture. Étude historique*, Paris, Michel Lévy frères, 1861, p. 195-210.

39 Outre plusieurs arguments, Saurin reprend au plaidoyer de Van Opstal une citation des lettres du roi relatives à l'Académie du 8 octobre 1664 et de janvier 1665 : voir H. de Boniface, *Suites d'arrests notables de la cour de Parlement de Provence*, *op. cit.*, p. 384, et N. Lamoignon de Basville, *Plaidoyer pour le sieur Girard Van Opstal*, Paris, 1668, reproduit dans *Statuts, ordonnances et règlements de la communauté des maistres de l'art de peinture & sculpture, gravure & enlumineure de cette ville & faux-bours de Paris*, 1672, n. p. Voir *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, éd. L. Dussieux *et al.*, Paris, Dumoulin, t. I, 1854, p. 80-181 ; N. Heinich, *Du peintre à l'artiste*, *op. cit.*, p. 129-131 ; et A. Schnapper, *Le Métier de peintre au Grand Siècle*, *op. cit.*, p. 147-148.

la monarchie, il insiste aussi tout particulièrement sur la notion aristocratique du plaisir et de la délectation, affirmant « que les hommes ne s'estans pas assemblez seulement pour joüir des choses nécessaires à la vie, à quoy servent les Arts Méchaniques, mais pour joüir des délectables autant que la vertu le permet [...] ». N'hésitant pas à faire des œuvres d'art des signes d'une nécessaire ostentation, il observait qu'il y avait : « autant de différence entre un estat où l'on ne joüit que des choses nécessaires à la vie, & entre celuy qui fournit les plaisirs que donnent les Arts libéraux, qu'il y a entre la maison d'un pauvre paysan, où il n'y a que ce qu'il faut pour vivre, & celle d'un homme de condition où il y a l'honnête et le nécessaire »[40]. De cette nouvelle définition de la nature de la sculpture découlait la nécessaire liberté que réclamaient les sculpteurs comme les commanditaires et les collectionneurs : « aucun des Ouvrages de la Sculpture n'estant du nombre des choses nécessaires qui servent à la subsistance de la société civile, mais seulement de celles qui servent à l'ornement, au plaisir, & à la curiosité, le débit qui dépend du hazard et de l'inclination en doit estre entièrement libre »[41].

Cette question de la liberté du travail semblait cruciale pour les parlementaires en Provence. Déjà, en 1669, lorsque les menuisiers avaient voulu élever leur confrérie en jurande « afin que ceux qui seront pleinement instruits au métier ne s'en mêlent et ne songent de tenir boutique et trompent par ce moyen le public »[42], les consuls s'étaient permis d'intervenir alors même que les statuts, rédigés le 5 janvier 1669, avaient été autorisés par lettre patente du roi au mois de mars : « Ayant pressuposé que cette nouvelle maistrise n'aboutissoit qu'à empecher la liberté publique et à mettre la cherté dans les arts mécaniques », notamment parce que « les habitants y recevroient un préjudice très notable, s'il ne leur estoit permis de faire travailler dans leur maison des compagnons étrangers [...] », les consuls avaient contraint les menuisiers à changer plusieurs de leurs articles. À la liberté du travail des étrangers[43] comme à la possibilité pour les particuliers de faire venir des « ouvrages des lieux circonvoisins à meilleur marché », s'était en outre ajoutée l'impossibilité, pour les menuisiers, de comprendre dans leurs statuts « les maîtres charpentiers et les estrangers

40 H. de Boniface, *Suites d'arrests notables de la cour de Parlement de Provence*, *op. cit*., p. 384.

41 *Ibid.*, p. 381. L'idée, comme la phrase, est reprise de l'arrêt du Conseil d'État du 26 mai 1660 qui statua sur la liberté du travail des graveurs, dont les sculpteurs d'Aix avaient fourni copie au parlement (*Ibid.*, p. 386).

42 AC Aix-en-Provence, HH 69 (Menuisiers), s. f., « Règlements et statuts qui seront gardes et observés par tous les Maitres Menuisiers de cette ville d'Aix enrolez dans la confrérie du glorieux Saint-Joseph », 1669.

43 À l'article 7 de leurs statuts, ils avaient en effet prévu qu' « aucuns de la ville ny étrangers ne pourra lever boutique dans la ville d'Aix et ses fauxbourgs, ny débiter aucune besogne du dit art de menuisier qu'il ne soit reçu maitre [...] ; en cas de contravention [il] sera permis aux dits maitres jurés de se saisir de la Besogne pour etre confisquée » (*Ibid.*).

qui travaillent aux cabinets, tables de marqueterie, chandeliers de Ruelle et autres ouvrages curieux »[44]. L'aristocratie parlementaire souhaitait rester libre pour tout ce qui concernait la « curiosité » et « le goût » qu'elle portait « aux belles choses », pour reprendre les termes de Saurin. En mars 1674, l'arrêt de la cour du parlement confirma les arguments des sculpteurs. Ceux qui ne « s'adonnaient qu'à la sculpture » ne devaient plus être compris dans les statuts des menuisiers. L'arrêt concluait :

> L'usage, qui est le meilleur interprète des choses, l'a interprété à l'avantage des sculpteurs, quand il y en a eu dans la ville, qui ne se sont adonnez qu'à la sculpture, car jamais les adversaires n'ont voulu tenter ce qu'ils ont entrepris ce jourd'huy contre eux, ni contre le nommé Pavillon qui a esté le premier sculpteur, ni contre Durand, ni contre Rambot, Fausset, Martin, & Taureau, assez connus par leurs ouvrages, & par les ornemens qu'ils ajoutent tous les jours aux beautés de la ville, & en public, & dans les maisons des particuliers[45].

Le métier de sculpteur serait donc né à Aix avec l'arrivée du sculpteur parisien Pierre Pavillon (1612-1660), qui, recommandé à Peiresc par Cassiano dal Pozzo, s'était fixé dans la ville en 1637 après son séjour à Rome, et se serait perpétué à travers l'activité d'une poignée d'artistes : notre fameux Jacques Durand, mais aussi le sculpteur franc-comtois Jean Claude Rambaud, le Parisien Jacques Fossé, le Liégeois Martin Grosfils (connu à Marseille et Aix de 1664 à 1683) et le Dijonnais Bernard Turreau, dit Toro. L'origine géographique de ces artistes comme le déploiement de leur activité dans un champ très vaste de la Provence expliquent sans doute le rejet de toute maîtrise trop active et la nécessaire liberté recherchée par ces derniers.

Il est difficile d'évaluer l'influence que put avoir le jugement aixois sur les carrières des artistes des autres villes de Provence, comme on ne saurait non plus évaluer avec certitude la liberté ou les contraintes qu'avaient pu exercer jusque-là les communautés ou confréries de Saint-Joseph sur le travail des menuisiers. Le procès, cité par Billioud, qui opposa en 1673 à Marseille plusieurs membres de la corporation des menuisiers, dans lequel intervenait le sculpteur Jean Carravaque, témoigne sans doute d'une difficulté des uns et des autres à faire la part des choses et montre que des contraintes pouvaient être exercées[46]. L'acte de citadinage demandé à la communauté de Toulon en 1672 par un sculpteur originaire de La Valette, Joseph Bonnet, dans lequel

44 AC Aix-en-Provence, HH 69 (Menuisiers), s. f., « Extrait de Transaction passée par les sieurs consuls de cette ville d'Aix et les maîtres menuisiers [...] sur l'exécution de ses statuts [...] et sur l'opposition d'iceux par les dits Srs consuls pour l'intheret public du 28 nov. 1670 ».

45 H. de Boniface, *Suites d'arrests notables de la cour de Parlement de Provence*, *op. cit.*, p. 385.

46 J. Billioud, « Des confréries de Saint-Luc », art. cit., p. 68.

il stipulait qu'il avait appris « le dit métier d'esculteur en cette ville, désirant d'y travailler et d'y faire son habitation et sa résidence actuelle, il y auroit loué une maison », pourrait également prouver que la liberté du travail pour les sculpteurs n'était pas chose acquise[47]. Mais si contraintes il y eut, dans le cas de ces villes portuaires elles ne purent s'opérer que dans le cadre de commandes très précises, édilitaires ou religieuses ; elles ne pouvaient concerner le travail particulier sur les chantiers royaux qui, au XVII^e siècle tout au moins, resta ouvert et libre à toute intervention extérieure et étrangère.

DES PEINTRES ET SCULPTEURS AUX ENTREPRENEURS

Les chantiers de peinture et de sculpture des vaisseaux royaux se réalisant à l'intérieur du parc de l'arsenal, dans les ateliers du roi, en régie ou à l'entreprise, mais toujours sous la direction d'un maître sculpteur ou d'un maître peintre entretenu, aucun « artiste » qui y œuvrait n'était tenu d'appartenir à une quelconque maîtrise pour travailler. Pour cette raison, les arsenaux se révéleront de véritables catalyseurs de talents venus de tous horizons. L'intégration de la main-d'œuvre étrangère dans le tissu local se fit souvent sans heurts, les « artistes » locaux semblant d'ailleurs s'accommoder assez bien d'une main-d'œuvre qui ne pouvait être que passagère et qu'ils employaient parfois aussi eux-mêmes. Le 17 décembre 1669, le maître sculpteur toulonnais Guillaume Gay sous-traitait ainsi à prix fait à un obscur François La Cour, originaire de Vienne en Autriche – sans doute sur le chemin de Rome – le marché des quatre principales figures du décor du vaisseau *Île de France*, dessiné par Pierre Puget, dont il était adjudicataire[48]. De fait, la sous-traitance et les associations de toutes sortes composèrent l'essentiel des modes de travail à Toulon ou à Marseille. L'importance des chantiers, leur variété, la mise en place également à partir des années 1670 du mode de passation des ouvrages du prix fait à l'adjudication au rabais contribuèrent à faire naître dans ces villes un nouveau type d'artisan, différent du modèle aixois : « l'entrepreneur ». Il était libre, relativement riche selon les périodes, avec un métier jugé noble – quel qu'il fût en substance – parce qu'il servait la gloire du roi, ou parce qu'il apportait une aisance financière relative. L'entretien royal accordé aux maistrances de peintres et sculpteurs est sans doute ce qui avait suscité l'intérêt, en dépit parfois de la piètre qualité

47 C. Ginoux, « Demande de séjour à Toulon par Joseph Bonnet, sculpteur de La Valette, village voisin (1672) », *NAAF*, 1889, p. 136-137.

48 AD Var, 3 E4 104 (1669), fol. 751. Il s'agit peut-être du sculpteur La Cour qui, en 1689, travaillait sous la direction de François Girardon à réparer les cires des figures que Vinache devait fondre en bronze (voir *Comptes des Bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, J.-J. Guiffrey [éd.],,Paris, Imprimerie nationale, 1891, t. III, col. 289).

des ouvrages demandés, des artistes les plus réputés : Pierre Puget, Christophe Veyrier (1637-1689) et le peintre Jean-Baptiste de Rose (vers 1612-1687) à Toulon ; les peintres Meiffren Conte (vers 1630-1705), Pierre Bedeau (vers 1647-1707) et Michel Serre (1658-1733) à Marseille. La manne financière que pouvaient représenter ces chantiers, même à défaut de brevet, séduisit un grand nombre d'artistes. Cela est particulièrement flagrant pour les marchés de peinture à l'arsenal de Marseille. Hormis la peinture historiée de quelques étendards, le décor peint des galères consistait pour l'essentiel en peinture « d'impression » et en dorure. Or, ces chantiers de décoration suscitèrent l'intérêt de plusieurs des principaux peintres de la cité phocéenne, notamment Jacques Ybot (1653-1703) ou Pierre Le Roy (?-1710), deux artistes qui avaient fait le voyage outre-monts et qui étaient connus comme peintres de tableaux de chevalet[49]. Pourquoi en effet se passer des 2 400 livres environ que ces chantiers pouvaient rapporter en un an[50] ? Grâce sans doute aux revenus de ces ouvrages, Jacques Ybot s'imposera même comme syndic de la corporation des peintres et sculpteurs, lorsque sa création fut imposée en 1692. Malgré la création de l'Académie royale à Paris en 1648, en dépit aussi des prétentions des artistes aixois, la perception du métier de peintre ou de sculpteur resta dans les faits au XVII^e siècle si ce n'est ambiguë, du moins susceptible de concession. Dans certaines circonstances, le gain semblait pouvoir l'emporter sur la revendication d'un statut. D'une certaine manière, c'était aussi ce que Colbert exigeait de la majorité des académiciens et des peintres du roi qui travaillaient à Versailles sous la direction de Le Brun : oublier sa personnalité pour privilégier l'unité. De fait, ce sont les édits de mars et de décembre 1691[51], l'arrêt du Conseil du roi du 8 janvier 1692 et l'édit de mars 1694[52] qui imposèrent par la force la création de communautés de métiers en Provence. Forts de l'arrêt de 1674, assurés naïvement du soutien de la majorité des membres du parlement et du roi, les artistes d'Aix, menés par Jean-Baptiste Daret, avaient un temps pensé pouvoir y échapper en organisant non une maîtrise mais « un corps académique

49 AD Bouches-du-Rhône, Marseille, 5E2, « État de prix pour la dorure et peinture des galères », s. f., 6 octobre 1684 et 26 novembre 1685.

50 Somme perçue au cours de l'année 1685 par Jacques Ybot et Pierre Le Roy (AN, FM, B^6 86 fol 324, 328, 331).

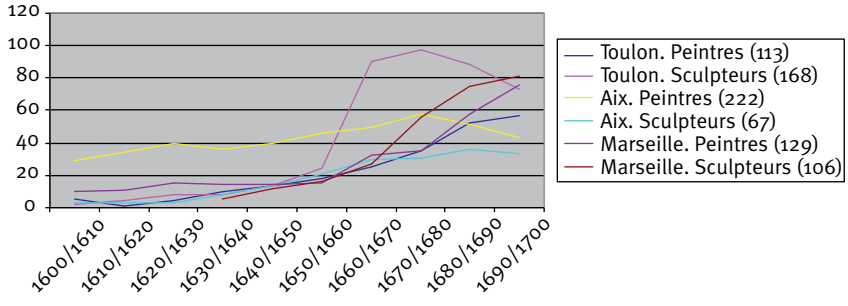
51 *Règlement sur la police des arts et métiers, et création de maîtres héréditaires et de juré syndic dans chaque corps de marchands et d'arts et métiers*, mars 1691 ; *Édit portant création de syndics héréditaires de marchands et artisans non sujets à maîtrise et jurandes*, décembre 1691, voir F.-A. Isambert, Decrusy, A.-H. Taillandier, *Recueil général des anciennes lois françaises*, Paris, Belin-Leprieur/Verdière/Plon, 1830, t. 20 p. 121-122 et p. 145-146.

52 Édit portant création d'offices d'auditeurs examinateurs des comptes pour chaque corps de marchands et chaque communauté d'arts et métiers de Paris et des autres villes et bourgs du Royaume, mars 1694.

des peintres et sculpteurs » par délibération du 26 février 1692[53]. Leur tentative s'avéra vaine. Si la création de ces corporations[54] signa la fin de cette vision utopiste et libérale des peintres d'Aix, elle permit néanmoins de sortir de l'ombre, par-delà ceux qu'Antoine Schnapper appelait « les vedettes », une importante liste de noms que complétèrent, à partir de 1695, pour Toulon et Aix du moins, les registres de la Capitation[55].

LES POPULATIONS D'AIX, MARSEILLE ET TOULON

Pour ces trois villes confondues, on atteint les chiffres de 396 peintres et 297 sculpteurs, soit 691 noms qui représentent 77,84 % de la population totale des peintres recensés en Provence et 86,58 % de celle des sculpteurs. En nous basant sur les différentes dates données par les documents d'archives – prix faits, actes d'apprentissage, de mariage ou autres – nous présentons dans le **graphique 1** la composition, la répartition et l'évolution des populations de ces trois villes sur une échelle décennale. La méconnaissance de la carrière de nombreux peintres et sculpteurs, saisie seulement par des mentions furtives et donc sur des périodes très courtes, ne permet pas de prendre ces comptages pour des données certaines. Mais quelques particularités suffisamment prononcées nous paraissent néanmoins pouvoir être significatives par-delà l'incertitude des chiffres.



Graphique 1. Croissance des populations des peintres et sculpteurs de Toulon, Aix et Marseille

53 AD Bouches-du-Rhône, Aix, 306E 924, fol. 428v-431, « Dellibération du corps académique des paintres et sculpteurs de cette ville d'Aix », 26 février 1692.

54 Pour la corporation de Marseille, voir AD Bouches-du-Rhône, Marseille, 35E 131, fol. 178, 211, 381, « Delliberation des sieurs Maitres peintres et Maîtres sculpteurs » des 8 et 12 mars et du 17 avril 1692.

55 AC Aix, CC7 ; voir aussi sur ce sujet Jacqueline Carrière, *La Population d'Aix-en-Provence à la fin du XVII^e siècle. Étude de démographie historique d'après le registre de capitation de 1695*, Aix-en-Provence, La Pensée universitaire, 1958 ; AC Toulon, CC5 et AC Toulon, CC36, Capitation, répartition 1695 et CC37, Capitation pour l'année 1696, dénombrée le 17 novembre 1695.

L'évolution croissante de ces populations tout au long du XVII^e siècle est sans doute l'élément le plus marquant révélé par ce graphique. Même si les données restent encore incertaines, notamment pour Marseille avant les années 1650, on ne peut que remarquer cette envolée qui s'opère durant la décennie 1660. Ces croissances inégalées sont liées et consécutives au développement des arsenaux maritimes de Toulon et de Marseille. Si les décors peints des vaisseaux suscitèrent un appel de main-d'œuvre important qui fit doubler à Toulon le nombre de peintres, les chantiers de sculpture se révélèrent de véritables gageures. Les fastueux décors, conçus par Charles Le Brun, Girardon, puis Puget dans les années 1668-1671, qui recouraient pour l'essentiel aux figures monumentales en ronde-bosse, nécessitèrent un recrutement massif d'ouvriers. La courbe des sculpteurs de Toulon passe ainsi de quatorze membres connus en 1650-1660 à quatre-vingt-neuf durant la décennie 1660, présentant un accroissement de 685 % ! À partir de cette époque et jusqu'à la fin du XVII^e siècle, le nombre de sculpteurs à Toulon et à Marseille dépassera celui des peintres. Cette situation originale va à l'encontre des répartitions usuelles que l'on connaît dans les grandes villes comme Paris, Rouen ou Lyon où la population des peintres surpassait généralement d'un tiers, voire de la moitié, la population des sculpteurs[56]. On remarque en outre que cette croissance perdure jusque dans la décennie 1680, c'est-à-dire bien après l'application des mesures prises par Colbert en 1673 pour réduire l'ornementation des vaisseaux au profit d'une recherche de la performance[57]. Le choix ministériel de rémunérer le travail des apprentis dans les arsenaux et l'adoption du mode de passation des ouvrages à l'adjudication au rabais en sont des raisons probables. De fait, il semble que ce ne fut pas tant en effet la réduction des marchés d'ouvrages que la contraction de la ventilation de ces marchés entre quelques mains, après la mort de Colbert, qui contribua à réduire l'effectif de 25 % entre 1680 et 1700. Les villes de Marseille et d'Aix absorbèrent une partie de cette population. Si, à Marseille, la croissance régulière du nombre des sculpteurs peut à nouveau être en partie imputée aux chantiers des décorations des galères, l'accroissement aixois est lui tout à fait original. On observe qu'à partir de la création de la fameuse confrérie de Saint-Luc, le nombre de sculpteurs va grandissant, passant d'un sculpteur pour quatre peintres en 1663 à trente-trois sculpteurs pour quarante-trois peintres durant la décennie 1690. Faut-il y voir une conséquence de l'arrêt du parlement de 1674 ? Probablement. Mais cet accroissement de la population atteste aussi sans doute de l'intérêt pour la sculpture, qu'elle soit statuaire ou décorative, qui se

56 Voir A. Schnapper, « La population des peintres à Paris », art. cit., p. 424.

57 AN, FM, B² 20, fol. 157, « Règlement que le Roi veut et ordonne être observé pour la construction de ses vaisseaux de guerre », Nancy, 13 septembre 1673.

développe, de façon assez générale d'ailleurs, en France à partir de cette époque. À observer la spécialité de chacun de ces sculpteurs aixois, on remarque d'ailleurs que les commandes privées ou religieuses exploitaient toutes les possibilités de l'art sculptural : ouvrages en bois – Jacques Durand, Michel Levray, Jean et Bernard Turreau ou Toro –, en pierre et marbre – les Fossé et les Veyrier –, ou encore en stuc – les Michel et Coulomb.

Les courbes de la population des peintres révèlent de façon très nette la prédominance d'Aix-en-Provence durant la première moitié du siècle. Si la population ne connut pas la même croissance tout au long du XVII^e siècle – la courbe passe de vingt-six éléments recensés en 1610 à cinquante-cinq durant la décennie 1670 avant de redescendre à trente-neuf à la fin du siècle –, la courbe confirme toutefois la stabilité du marché artistique dans la capitale du parlement. Plus prononcées sont les évolutions des populations de peintres à Toulon et à Marseille. Là encore, surtout pour Toulon, les chantiers de décoration navale expliquent en partie cet accroissement. Mais d'autres facteurs sont sans doute en cause. Dans ces deux villes la population générale a connu une forte croissance démographique. Toulon passe ainsi de 7 500 habitants environ autour des années 1630 à 20 000 vers 1670, pour atteindre 25 000 lors de la capitation de 1695[58] ; Marseille, selon des estimations encore approximatives, passe de 50 000 habitants vers 1650 à 75 000 environ à l'orée du XVIII^e siècle[59]. Parmi ces nouveaux arrivants – officiers militaires et de plume pour Toulon, riches négociants pour Marseille – se trouvaient sans doute de nouveaux amateurs, commanditaires et collectionneurs. Les agrandissements successifs de Marseille et de Toulon qui transformèrent profondément l'urbanisme des deux villes de 1660 à 1690 durent offrir en outre des champs nouveaux à l'activité des artistes décorateurs. Maître peintre à l'arsenal de Toulon, Jean-Baptiste de la Rose réalisait de nombreux tableaux de marines pour les différents officiers du port mais faisait aussi travailler les sculpteurs et peintres du parc sur des chantiers privés de décoration. Selon un mémoire de 1672, un grand nombre d'officiers de plume de Toulon « étaient si bien fournis » en peinture et en « toutes sortes de

58 Pour l'estimation de la population de Toulon, voir notamment M. Agulhon, *Histoire de Toulon*, Toulouse, Privat, 1980, p. 83 ; M. Vergé-Franceschi, *Toulon port royal*, Paris, Taillandier, 2002, p. 264-265 ; B. Lachèse, « Les registres fiscaux : un observatoire du monde du travail à Toulon à la fin du XVII^e siècle », dans M. Hamon (dir.), *Le Travail avant la révolution industrielle*, Paris, Éditions du CTHS, 2006, p. 165-175 ; pour celle d'Aix-en-Provence, voir notamment J. Carrière, *La Population d'Aix-en-Provence*, *op. cit.*

59 L'estimation de la population marseillaise reste particulièrement incertaine. Contrairement à Aix ou Toulon, la mise en place de la capitation en 1695 ne donna pas lieu à un dénombrement des habitants. Voir M. Terisse, « Les habitants de la généralité d'Aix et des terres voisines », dans F.-X. Emmanuelli (dir.), *La Provence moderne*, *1481-1800*, Rennes, Ouest-France, 1991, p. 127.

meubles chez eux » que leurs maisons étaient « parées comme de petits palais »[60]. Le goût pour « la curiosité et les belles choses » gagna aussi sans doute les villes portuaires. Enfin, on ne saurait non plus ignorer, pour expliquer en partie l'évolution de ces populations tout au long du XVII^e siècle, l'essor du marché des commandes religieuses. Les riches travaux de Marie-Hélène Froeschlé-Chopard sur les ordres religieux et les confréries en Provence permettent de saisir l'ampleur de leur évolution et de leur mutation[61]. Le développement croissant des confréries de pénitents, l'augmentation des fidèles des diverses congrégations urbaines, joints à la mutation des formes de dévotion qu'entraîna l'application de la réforme tridentine qui nécessita une évolution de l'iconographie et du style du mobilier religieux, intensifièrent, selon une augmentation qui reste encore à mesurer, le poids des commandes d'œuvres religieuses. Si les jésuites ont pu, en certaines circonstances, se laisser séduire par les artistes étrangers, italiens notamment comme Ciro Ferri, Giovanni Battista Galestruzzi, Giacinto Gimignani[62], les autres ordres religieux, les confréries des ordres mendiants, les confréries de métiers comme les congrégations s'accommodaient en Provence d'artistes locaux tels Jean Daret, les Mimault, les Daniel ou Michel Serre[63].

L'analyse du nombre de peintres et de sculpteurs par habitant, comme l'avait fait pour Paris Antoine Schnapper[64], donne des rapports assez édifiants :

Rapport artiste/habitants	Aix (30 000 h)	Marseille (75 000 h)	Toulon (25 000 h)
1695 – Peintres	1/697 (1,43 ‰)	1/1013 (0,98 ‰)	1/438 (2,28 ‰)
1695 – Sculpteurs	1/909 (1,10 ‰)	1/925 (1,10 ‰)	1/342 (2,92 ‰)

Pour l'année 1695, période la mieux connue grâce aux registres de la capitation, ce taux atteste l'importance de ces populations de peintres et de sculpteurs. Par comparaison, on comptait à Paris en 1677, selon les comptages d'Antoine Schnapper, environ un peintre pour 1 285 habitants, soit 0,75 ‰, et à Rouen en 1710, environ 0,71 ‰[65]. La densité de ses peintres et sculpteurs

60 AN, FM, B^3 14, fol. 106.

61 M.-H. Froeschlé-Chopard, *Dieu pour tous et Dieu pour soi. Histoire des confréries et de leurs images à l'époque moderne*, Paris, L'Harmattan, 2006 ; M.-H. Froeschlé-Chopard avec la collaboration de R. Devos (dir.), *Les Confréries, l'Église et la Cité*, Grenoble, Centre alpin et rhodanien d'ethnologie, 1988.

62 Sur la série de tableaux commandée à Rome par la congrégation de messieurs établie chez les jésuites à Aix en 1661 et sur celle des Messieurs de Marseille de l'église Sainte-Jaume, voir M. P. Vial (dir.), *Suite baroque. Tableaux pour l'église des jésuites de Marseille : essais d'identification*, cat. exp., Marseille, Service édition des musées de Marseille, 1999, et *La Visitation de Pierre Puget dans la chapelle des Messieurs chez les jésuites. Un grand décor religieux à Aix au XVII^e siècle*, cat. exp., Aix-en-Provence/Paris, Musée Granet/RMN, 2000.

63 Sur ces artistes, voir H. Wytenhove (dir.), *La Peinture en Provence au XVII^e siècle*, *op. cit.*, et M.-C. Homet, *Michel Serre et la peinture baroque en Provence*, *op. cit.*

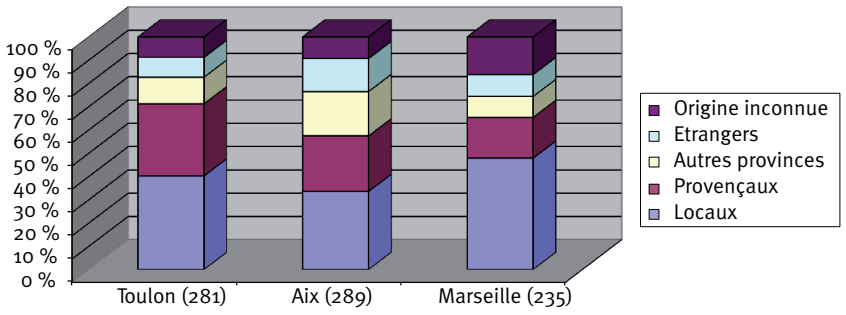
64 A. Schnapper, « La population des peintres à Paris », art. cit., p. 426.

65 *Ibid.* et A. Schnapper, *Le Métier de peintre au Grand Siècle*, *op. cit.*, p. 70-73.

permet à Toulon de rivaliser avec la ville de Troyes, jusqu'à aujourd'hui supposée la plus riche en peintres artisans grâce à son commerce de toiles décoratives à la détrempe : elle comptait un peintre pour 267 habitants soit 3,6 ‰[66]. Ce taux est même détrôné à Toulon par la population des sculpteurs durant la décennie 1670, où l'on compte un sculpteur pour 206 habitants, soit 4,85 ‰, pour une population estimée à 20 000 habitants.

NATIFS, PROVENÇAUX, PROVINCIAUX ET ÉTRANGERS

L'analyse de l'origine de ces populations, connue pour l'essentiel grâce aux documents d'archives – actes notariés ou actes de mariage –, atteste d'une population particulièrement brassée. Elle confère au XVII^e^ siècle à ces villes la même impression de « cosmopolitisme » qu'elles pouvaient déjà offrir aux XV^e^ et XVI^e^ siècles[67]. Le couloir rhodanien a toujours constitué un axe privilégié de communication entre l'Italie et le Nord, et le fameux « voyage en Italie », qui s'impose à la fin du XVI^e^ siècle, fit de la Provence une étape obligée des artistes français venus des provinces de l'Est et du Nord, mais aussi des artistes étrangers.



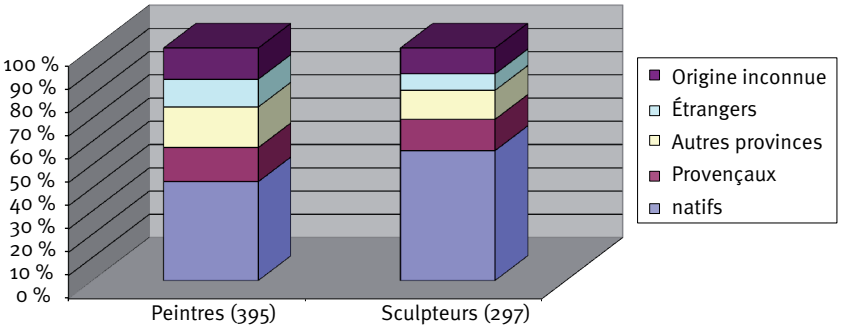
Graphique 2. Répartition par villes pour les sculpteurs et les peintres, des natifs, régnicoles et étrangers

Le **graphique 2** présente pour chaque ville étudiée la répartition entre natifs, régnicoles – Provençaux ou artistes venus d'autres provinces françaises – et étrangers. On remarque à Aix et Toulon une répartition assez similaire entre artistes locaux et étrangers. Avec respectivement des moyennes de 33,6 % et 38,7 % de natifs et de 55,9 % et 48,8 % « d'étrangers » à la ville, Aix et Toulon témoignent de leur ouverture sur l'extérieur. La composition de ces non-natifs diffère toutefois selon les deux villes. Toulon attire principalement des

66 *Ibid.*

67 F. Robin, « Les voyages des peintres au XV^e^ siècle. Habitudes, modes et goûts nouveaux entre Avignon, Aix et Marseille », dans J.-P. Lethuillier (dir.), *La Peinture en province de la fin du Moyen Âge au début du XX^e^ siècle*, Rennes, PUR, 2002, p. 199.

Provençaux, 29,8 %, quand Aix séduit plus précisément des provinciaux et des étrangers, qui composent 32 % de la population globale. L'importance des artistes à l'origine indéterminée pour Marseille, 16,3 %, rend la lecture du graphique plus incertaine. Mais on ne peut que noter l'importance des « natifs » qui représentent 54,71 % pour les sculpteurs et 41,86 % chez les peintres, peut-être le signe d'une organisation plus artisanale du métier. La répartition géographique par catégorie d'artistes, cette fois pour l'ensemble de ces trois villes, témoigne d'une disparité dans les mouvements migratoires. Elle confirme globalement une mobilité plus grande ou une intégration plus facile des peintres que des sculpteurs étrangers dans le tissu local. Les peintres « non natifs » représentent près de 44,44 % de la population totale, quand ce coefficient se situe à 32,99 % pour les sculpteurs.



Graphique 3. Répartition par catégorie d'artistes des natifs, régnicoles et étrangers

RÉGNICOLES : PROVENÇAUX ET PROVINCIAUX

Si, pour les Provençaux, l'aire de drainage semble concerner la région toute entière, on remarque néanmoins que les populations viennent en majorité de villes assez éloignées. Les apports des villes de proximité ne représentent qu'une moyenne de 16 % des Provençaux, quand 52 % sont issus d'un rayon compris entre 30 et 60 kilomètres et 32 %, entre 80 et 100 kilomètres. La mobilité des peintres et des sculpteurs entre les trois principaux centres – Aix, Marseille, Toulon – explique en grande partie ces hauts pourcentages : les échanges se faisaient en priorité pour les peintres entre Marseille et Aix, distantes de 31 kilomètres (33,3 %), et pour les sculpteurs entre Marseille et Toulon, éloignées de 63 kilomètres (20,32 %). Moins nombreuses, les migrations entre Toulon et Aix concernèrent vingt-sept artistes (16 %). Parmi les autres provenances se distinguent, pour les actuelles Bouches-du-Rhône : Arles, Trets, La Ciotat (11 %) ; pour le Var, les alentours de Brignoles (6,2 %) et les actuelles Alpes-de-Haute-Provence : Manosque, Riez, Castellane (6,2 %). On observe

des caractéristiques assez similaires pour les artistes venus d'autres provinces françaises. 54 % des peintres et sculpteurs proviennent de régions éloignées de plus de 700 kilomètres – Île-de-France, Centre, Normandie, Picardie –, 21 % des régions médianes – Bourgogne, Rhône-Alpes, Franche-Comté – et 24 % des provinces ou comtats limitrophes – Comtat Venaissin, Languedoc, Dauphiné. La Provence semble ainsi avoir su capter avant tout des artistes itinérants, souvent plus par accident que par réelle réputation. Ce fut par exemple le cas à Toulon, durant la décennie 1670, pour les sculpteurs picards Antoine Vassé et Jean Ridoux, le Poitevin Jean Rabaut, les peintres lyonnais François Ryas, Jérémy Matelon, le Bressan Jérôme Romain qui, après avoir travaillé à Paris ou à Lyon, s'arrêtèrent en Provence, et pour quatre d'entre eux s'y fixèrent définitivement.

LES ÉTRANGERS : DES ARTISTES DU NORD AUX ITALIENS

Peintres et sculpteurs étrangers représentent 9,4 % de la population globale. Sur ces soixante-cinq « artistes », on recense quarante-sept peintres et dix-neuf sculpteurs. Plus de la moitié, 58 %, sont originaires des pays du Nord, Flandres ou Hollande, et ce sont eux qui dominent largement dans la première moitié du XVII^e siècle. Alfred Michiels l'avait déjà souligné, lui qui, dans l'étonnante vision froide et sombre qu'il brossa d'Aix-en-Provence, avait comparé la ville à « quelques cités déchues de la Belgique, comme Audenarde, Bruges ou Poperinghe […]. C'est le même ciel gris et terne, le même froid, le même genre de peintures. Et comme la différence de styles prouve que ces tableaux ont été faits à des époques très éloignées […] l'illusion se fortifie d'église en église »[68]. Pour exagérée qu'elle soit, l'assertion d'Alfred Michiels recouvre néanmoins une réalité. Dès la fin du XV^e siècle, des artistes du Nord, venus du duché de Bourgogne si proche, attirés par la fastueuse cour du roi René, étaient passés et pour certains s'étaient établis en Provence, comme l'énigmatique Barthélemy d'Eyck pour ne citer que le plus fameux. Même si, comme l'a noté Catherine Chédeau, un net ralentissement des mouvements migratoires s'était opéré dans les années 1530-1570[69], ils reprirent avec plus de vigueur à compter de la dernière décennie du XVI^e siècle, conséquence probable des troubles politiques qui secouaient les Pays-Bas, mais aussi du voyage en Italie qui s'imposa à partir de cette époque comme un élément indispensable à la formation des artistes. Dans son introduction au *Schilder-boeck*, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture*, Karel

68 A. Michiels, *L'Art flamand dans l'Est et le Midi de la France*, Paris, Renouard, 1877, p. 427.

69 C. Chédeau, « Sur quelques aspects de la production picturale en Bourgogne, Champagne et Provence au XVI^e siècle », dans J.-P. Lethuillier (dir.), *La Peinture en province*, *op. cit.*, p. 208.

Van Mander (1548-1606) conseillait aux peintres qui souhaitaient se rendre à Rome de passer, à leur retour plutôt qu'à l'aller, par l'Allemagne mais aussi par la France et notamment par « la Bretagne, la Provence ainsi que la Bourgogne » pour gagner quelques subsides[70]. De fait, on trouve dans presque toutes les villes de Provence des tableaux d'artistes du Nord : une *Descente de croix* de François Stellaert (Malines, 1563-Lyon, 1605) à la collégiale Saint-Pierre de Six-Fours[71] ou encore une *Vierge à l'Enfant* de 1644 du Liégeois Walthère Damery à l'église Sainte-Marie-de-la-Seds à Toulon[72]. Mais cette immigration concerne surtout une « saison », la première moitié du siècle, et une ville, Aix-en-Provence. Sur les trente peintres du Nord recensés en Provence durant cette période, vingt ont en effet travaillé dans la capitale du parlement. Après Avignon, Aix s'imposait alors comme la ville la plus active culturellement, riche en cabinets de curieux et collectionneurs, comme ceux de Rascas de Bagarris, de Boniface Borrilly (1564-1648) mais surtout de Nicolas Fabri de Peiresc (1580-1637)[73]. Ce dernier, qui avait noué des rapports étroits avec le plus célèbre des peintres flamands, Rubens, se révéla un collectionneur mécène important. Accueillant les artistes de passage, voire les faisant venir, il leur commandait des portraits, et favorisait leur carrière en leur offrant son patronage. Il reçut Louis Finson (Bruges, v. 1575-1617) et Martin Faber (1587-1648) en 1613, l'Anversois Jan Cossier (1600-1671) et Abraham de Vries (v. 1590-1662) en 1623 et 1624, et probablement, si ce n'est de façon certaine, Van Dyck en 1625, l'Anversois Matthieu Fredeau en 1629. Sans doute noua-t-il aussi des contacts avec le paysagiste Johann Geerlof et avec Simon de Vos (Anvers, 1603-1676), lors de leur passage à Aix en 1626[74]. Mais si Aix accueillit

70 K. Van Mander, *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture* (1604), trad. J. W. Noldus, Paris, Les Belles Lettres, 2009, p. 30.

71 Sur François Stellaert ou Stella, voir J. Pernetti, *Recherches pour servir à l'histoire de Lyon, ou les Lyonnais dignes des mémoires*, Lyon, Duplain, 1757, II, p. 24-27 ; G. Chomer, « Jacques Stella *pictor lugdunensis* », *La Revue de l'art*, 1980, n° 47, p. 88 ; *idem*, « François Stella, *Descente de croix* », dans H. Wytenhove (dir.), *La Peinture en Provence au XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 67-173, note 41.

72 Sur Damery, voir *Walthère Damery (1614-1678)*, cat. exp., éd. Centre culturel de la communauté flamande, Alden Biesen, Louvain/Paris, Peters Press, 1987 ; G. Bresc-Bautier, « La peinture à Toulon », art. cit., p. 133.

73 Sur les collectionneurs aixois, voir A. Schnapper, *Le Géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1988, p. 240-242, rééd. coll. « Champs arts », 2012, et *idem*, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994, p. 117, rééd. coll. « Champs », 2005 ; A. Reinbold, « Peiresc et les peintres de son temps », dans P. Costabel et A. Reinbold (dir.), *Peiresc, ou la Passion de connaître*, Paris, Vrin, 1990, p. 187-204.

74 Simon de Vos était proche de Jan Cossier, tous deux s'étant déjà côtoyés lors de leur formation dans l'atelier de Cornelis de Vos. Un tableau de Simon de Vos, sans doute réalisé à Aix, présente un portrait de groupe de ces trois artistes : *Réunion de fumeurs et de buveurs*, huile sur toile, 63 x 93 cm, 1626, musée du Louvre, Paris, RF 1166. Sur ce tableau, voir H. Vlieghe, « À propos d'un portrait de trois hommes par Simon de Vos (1603-1676) au Louvre », *La Revue du Louvre*, 1988, 1, p. 37-38.

de nombreux artistes nordiques durant la première moitié du siècle, elle ne resta qu'une étape de leur voyage romain, un séjour voire une halte qui durait rarement plus que quelques mois. Seuls en effet quatre artistes se fixèrent dans la ville à cette époque : le Bruxellois Jean Daret (1614-1668), le peintre allemand Rodolphe Ziegler (?-1682), l'Anversois François Gaillard (?-1664) et le sculpteur sur bois anversois Jan Jansson qui résida à Aix entre 1634 et 1649. Moins nombreuse, la population d'artistes du Nord dans la seconde moitié du siècle se révèle aussi plus sédentaire. Sur les dix-sept artistes recensés, quatorze se fixèrent définitivement en Provence, généralement à la suite d'un mariage. Aix se voit aussi détrôné comme lieu d'accueil au profit de Toulon et Marseille. Les deux maîtres sculpteurs entretenus à Toulon et Marseille dans les années 1680, Rombault Longueneux (1638-1718) et Jean Matthias (?-1706), sont d'ailleurs d'origine flamande.

Avec vingt-six artistes seulement, la population de peintres et de sculpteurs italiens paraît étonnamment pauvre, en dépit de la proximité géographique. Le comté de Nice a pu constituer un espace de diversion mais l'importance des commandes d'œuvres en Italie même et l'absence de nécessité de voyage d'étude évitaient sans doute aussi aux artistes des migrations importantes. Les routes maritimes permettaient en outre d'envisager une alternative : le commerce sans déplacement. Les riches travaux menés par Francesca Fabbri sur les échanges culturels entre Gênes et la Provence ont particulièrement bien mis en évidence un commerce important de statues et d'autels en marbre de Carrare mené par des sculpteurs génois, notamment Leonardo Mirano (1577-1637), Tommaso Orsolino (1597 ?-1675), mais aussi plus tardivement Giacomo Antonio Ponsonelli (1654-1735) ; on trouve leurs œuvres disséminées un peu partout en Provence, à Arles, Riez, Manosque, Sisteron, Apt, Saint-Maximin, La Ciotat, Aix-en-Provence[75]. Par-delà les questions de style, le matériau lui-même, le marbre blanc, semblait répondre en priorité aux attentes des ecclésiastiques. De fait, loin d'attirer ces artistes génois en Provence, le marché de ces sculptures religieuses incita au contraire les sculpteurs statuaires provençaux à gagner Gênes. Ce fut le cas de Pierre et François Puget, de Christophe Veyrier, de Joseph Lieutaud et du Dauphinois Honoré Pellé. Au moins quarante-deux peintres et dix sculpteurs ont fait le voyage outre-monts, à Rome ou à Gênes. Ce n'est qu'avec le retour de Puget et l'exploitation des carrières de marbres jaspés de Trets par la famille Veyrier que la population de sculpteurs statuaires

75 Francesca Fabbri, « Sculture genovesi nel Sud della Francia. Aspetti della devozione e del rinnovamento artistico », *Studi di storia delle arte*, 2002-2003, n° 10, p. 151-168 ; *eadem*, « Marmi genovesi nel sud della Francia, scultori francesi a Genova: nuovi elementi per la vicenda artistica di Honore Pelle », *Artibus et historiae*, vol. 25, n° 49, 2004, p. 185-196 ; *eadem*, « Marmi e statue fra le regioni francesci e la Liguria in epoca barocca: le ragioni di un commercio, i risultati di un interscambio », *Studiolo*, 2008, n° 6, p. 65-87.

commencera à s'étoffer et incitera une migration plus sensible de sculpteurs lombards comme Giacomo Macetti, ou Silvestro Fossati. Avant cela, on peut également noter l'arrivée de quelques artistes messinois, parmi les quelque 400 familles rapatriées en Provence dans les mois qui suivirent la signature du traité de paix de Nimègue (1679), comme Lucas Villamage à Marseille et les peintres Ignacio et Gaetano Vermiglio à Toulon. Il est possible néanmoins que cette population italienne ait été bien plus nombeuse que les vingt-six personnes répertoriées. La francisation systématique de leur patronyme rend en effet leur identification particulièrement difficile. Le sculpteur Gio Batto Amoretto, qui se fixa à Toulon dans les années 1670, prit rapidement le nom de Jean-Baptiste Amourette ; de même Jo Gio Domenico di Gregorio, sculpteur romain, apparaît dans les archives communales, de manière variable sous le nom de « Dominique » ou de « Gregoire », voire de « De Gregoire ». Ce n'est donc qu'une fois tous les artistes d'« origine inconnue » localisés que l'on pourra véritablement estimer le poids de cette population.

Cette première approche, encore impressionniste, de la population des peintres et sculpteurs en Provence, ou du moins dans ses trois principaux centres, la dévoile particulièrement dense et brassée. Jean Boyer l'avait déjà démontré pour Aix mais on remarque que ce fut le cas aussi à Toulon et à Marseille. La liberté du travail, l'offre diversifiée des marchés – commandes religieuses, puis à partir de la seconde moitié du siècle, chantiers royaux d'ornementation navale et essor de la décoration privée – en faisaient une région capable, si ce n'est d'attirer par son rayonnement des artistes d'autres grands foyers français ou étrangers, du moins de séduire et arrêter les « artistes » de passage. Il est difficile d'évaluer aujourd'hui le talent individuel de ces 691 peintres et sculpteurs. Si leur nom a été figé dans l'encre de manuscrits, les œuvres d'un grand nombre d'entre eux ont été détruites ou sont classées comme anonymes. Un immense travail d'attribution reste encore à mener, qui implique un vaste dépouillement d'archives. Le panthéon de la trentaine d'artistes distingués par le catalogue de *La Peinture en Provence au XVII^e siècle* pourrait désormais s'enrichir d'individualités, nouvellement ressuscitées par des travaux récents[76], en cours, ou qui mériteraient de l'être, comme les peintres Pierre Le Roy, Charles Dupin ou les sculpteurs François Carravaque, Jean-Baptiste Olérys ou encore Jacques Durand, qui suscita la fameuse réaction des artistes aixois. En attendant, l'estimation de la fortune des peintres et sculpteurs, envisageable à partir des répartitions des taxes sur les corporations, de la capitation, ou de l'analyse de

76 Voir notamment : G. Bresc-Bautier, « Paroisse et pénitents au Revest-les-Eaux : l'espace religieux remodelé (1673-1681) », *Provence historique*, fasc. 203, 2001-1, p. 41-50.

leurs biens fonciers peut s'avérer une piste qui nous ferait comprendre, si ce n'est leur talent, du moins l'importance de leur atelier. Saisie dans sa globalité, cette population se révèle non négligeable dans l'économie de ces trois grandes villes. Les diverses taxes et impositions en témoignent. Si, en ce qui concerne la répartition de la taxe sur les corps des marchands et de la communauté des arts et métiers de 1692, l'imposition des peintres et sculpteurs représenta 1,05 % de l'impôt global à Marseille et 1,86 % à Aix, leur imposition a pu pour certaines taxes locales s'élever jusqu'à 12 %, comme à Aix en 1704[77].

Stylistiquement enfin, la Provence se dévoile comme un foyer original qui a su se nourrir d'influences diverses. Après l'attrait pour la peinture nordique des trente premières années du siècle – maniérisme international puis peinture caravagesque –, puis son intérêt pour les différents courants de l'art italien au cœur du siècle, elle s'est progressivement ouverte à l'influence artistique de la capitale, et ce aussi bien en architecture que dans l'art du décor. Sans doute à cause de leur éloignement réciproque, les relations entre Paris et la Provence, jamais simples, furent souvent à sens unique. Si le goût, si ce n'est véritablement le « style » louis-quatorzien, se distilla peu à peu à compter de la décennie 1670, sous l'influence des gravures, et surtout des modèles de décors de vaisseaux dessinés par Charles Le Brun puis par Jean Bérain durant près d'une trentaine d'années, les productions artistiques provençales restèrent largement méconnues dans la capitale au XVII^e siècle. Peu de Provençaux d'ailleurs firent carrière à Paris et trois seulement furent académiciens : Joseph Parrocel (1646-1704), André Bouys (1656-1740) et Jean-Jacques Clérion (1637-1714). Apprenti de François Girardon, formé à l'Académie royale, François Carravaque reviendra étonnamment s'installer à Marseille, où il travaillera aux côtés de Pierre Puget. L'apport des artistes provençaux au grand livre de l'art français se révélera de fait plus spécifiquement au siècle suivant, à travers l'engouement pour les marines portuaires par exemple, dont la Provence s'était fait une spécialité, dans la continuité de Jean-Baptiste de la Rose, mais surtout dans le domaine de l'ornement, lorsque François-Antoine Vassé (1681-1736), formé à l'arsenal de Toulon aux modèles des sculptures des Puget et Veyrier et à la syntaxe ornementale de Jean Bérain, refaisant le chemin inverse de celui de son père, s'imposera à Paris, sous la Régence, comme l'un des plus importants sculpteurs ornemanistes de l'art rocaille.

77 AC Aix, HH. 103, fol. 58, « Estat de répartition qu'il a plut à Monseigneur le premier président et intendant de Provence estre faicte de la somme de trois cens dix livres pour la levée de deux soldats demandés par le Roy à la communauté d'Aix sur les corps des arts et métiers cy-bas nommés. La communauté taxée à la somme de 120 livres ; les orfèvres, graveurs, horlogers, batteur d'or à 40 livres, les libraires et imprimeurs à 14 livres, les esculpteurs et peintre, 40 livres, les négociants en blé, 36 livres ; les gros négociants à 60 livres », 9 juin 1704.