

A propos d'une esquisse retrouvée des Daniel : aspects de la peinture à Aix-en-Provence autour de 1700

L'histoire de la peinture française prend un sens nouveau à la lumière des recherches menées sur le plan régional. En Provence, Jean Daret, Nicolas Mignard, Reynaud Levieux, Michel Serre, Michel-François Dandrè-Bardon... commencent à trouver leur juste place auprès de leurs contemporains français et italiens consacrés de longue date. On sait qu'à Aix, les études ont été grandement facilitées par la publication, en 1971, sous forme de répertoire, des recherches d'archives de M. Jean Boyer¹. Une lecture attentive de ces documents, des comparaisons stylistiques qui découlent de l'analyse approfondie des tableaux identifiés ont permis de reconstituer des œuvres, des personnalités, autour de silhouettes floues, récemment encore. Ce fut le cas d'André Boisson, de Gilles Garcin². Voici présentement Jérôme Daniel (1649 - après 1718) et son frère Jean-Baptiste (1656-1720).

**

Le chanoine Porte (1833) et Philippe de Chennevières-Pointel (1847-62) les ignorent³. Un Daniel est cité par Fauris de Saint-Vincens (1791), et, à sa suite, par Etienne Parrocel (1862)⁴ comme l'auteur du plafond

1. J. BOYER, *La peinture et la gravure à Aix-en-Provence aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles (1530-1790)*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-septembre 1971.

2. Annie DARAKJIAN, *André Boisson*, et Magdeleine SEYVE, *Gilles Garcin*, mémoires de maîtrise, Université de Provence, 1973.

3. J.-F. PORTE, *Aix ancien et moderne*, Aix, 1833, et Ph. de CHENNEVIÈRES-POINTEL, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Paris, 1847-1850, 4 vol.

4. J.-F.-P. FAURIS DE SAINT-VINCENS, *Mémoire sur les monuments, tableaux, statues les plus remarquables de la ville d'Aix, fait au mois de janvier 1791*, bibliothèque Méjanès, ms 862 (1036). E. PARROCEL, *Annales de la peinture*, Marseille, 1862, p. 196.

des Grands Carmes. Mentionnés par Fauris encore, les inventaires révolutionnaires et Honoré Gibert⁵ comme les auteurs de quelques tableaux d'églises (attributions généralement confirmées par les découvertes d'archives de M. Jean Boyer), ils ont été si négligés⁶ que l'on a pu oublier jusqu'à ce jour une des œuvres les plus significatives de la peinture en Provence à la fin du XVII^e siècle, l'esquisse du compartiment central du plafond de l'église des Grands Carmes, sagement accrochée, depuis l'an XI peut-être, au-dessus des armoires de la sacristie de Saint-Jean-de-Malte⁷ (fig. 21).

Cette esquisse, soigneusement présentée dans un cadre rectangulaire du début du XVIII^e siècle, mais conçue en fonction d'un encadrement ovale — le tracé est parfaitement net sur la toile —, représente un épisode majeur de l'histoire d'Elie : le prophète est enlevé au ciel sur un char de feu, tiré par des chevaux de feu, sous les yeux de son disciple Elisée. Elisée, vigoureuse silhouette dressée de saisissement, se tend vers lui, ses bras écartés expriment le cri transcrit dans la Bible (« Mon père ! mon père ! Char d'Israël et son attelage ! »). Le tourbillon qui emporte Elie plaque la tunique verte et fait voler le manteau blanc d'Elisée tandis que glisse devant lui le manteau du prophète, blanc également comme celui des Carmes — qu'il va ramasser⁸.

5. F.-N. NICOLLET, *L'école centrale des Bouches-du-Rhône*, Aix, 1913, p. 245 et p. 257. H. GIBERT, *Monuments religieux de la ville d'Aix (1891)*, dans *I.R.A.F.*, Paris, 1905, p. 197, 198, 228.

6. En 1952, J. POURRIÈRE, (*Aix-en-Provence, rues et monuments*), cite anonymement les tableaux de la Madeleine (p. 117-118), ignore les tableaux du Saint-Esprit, mais il sait que le « Martyre de sainte Catherine » à Saint-Sauveur est de « l'un des Daniel » (p. 181) ; de même G. JANNEAU (*La peinture française au XVII^e siècle*, Genève, 1965, p. 310) qui, par ailleurs, reste très imprécis sur *Jean-Baptiste* et Gérard Daniel.

7. Citée parmi les œuvres disparues des Daniel par J. BOYER, *op. cit.*, p. 110. Dimensions : haut. 92 cm, larg. 68 cm. (et non 1,68 comme il est imprimé dans l'ouvrage de M. J. Boyer).

8. Cf. *Deuxième livre des Rois*, 2, 11-13. Le manteau symbolise la personnalité de son possesseur. Elie en le jetant sur Elisée (1 R 19, 19), puis en le lui abandonnant, l'investit comme son successeur. Les thèmes de l'histoire d'Elie sont intégrés à l'iconographie des Carmes. Un miracle éclatant d'Elie consacra le Mont Carmel : sur son sommet, il confondit par le feu les adorateurs de Baal qui voulaient circonvvenir les fidèles de Yahvé (1R 18, 20-40 et 2R 2, 25). Or c'est aux ermites du Mont Carmel que les Carmes font remonter leurs origines et ils considèrent Elie comme leur fondateur, bien que leur ordre se soit constitué en Palestine, à l'époque des Croisades, et répandu en Occident au début du XIII^e siècle seulement.

Thème idéal pour un peintre de sensibilité baroque. L'intensité dramatique du moment entraîne tous les éléments de la peinture dans un même élan. Aucun objet ou personnage accessoire ne vient rompre l'unité de la composition que confirme la sobriété de la gamme colorée (des blancs, des ocre, un vert transparent, une touche de rouge assourdi sur la ceinture d'Elisée). La perspective plafonnante justifiée par la position de la toile souligne l'expression dramatique : le raccourci d'Elisée accentue le dynamisme de l'attitude tandis que l'ombre d'Elie se perd dans les transparences du ciel. A droite, pour équilibrer la figure solidement campée au premier plan, le peintre modèle les larges bases d'un édifice imaginaire dont la perspective fuyante met en évidence l'effet de « sotto in sù ». Témoignage rare et de grande qualité d'un type de peinture qui conférerait aux chapelles d'Aix décorées à la fin du XVII^e siècle une couleur, une animation, que les plus grands efforts d'imagination ne peuvent restituer. L'identité de cette esquisse est si évidente, et son histoire si facile à reconstituer, que nous nous étonnons qu'elle n'ait pas été « reconnue » plus tôt.

Sous le numéro 10 de l' « Etat des objets de peinture contenus dans le dépôt des Andrettes et Bénédictines » (actuel Lycée Mignet), et au nom de « Daniel », on signale une « esquisse représentant le prophète Elie montant au ciel, avec son cadre, haut. 92 cm, larg. 68 cm »⁹. C'est exactement le sujet et les dimensions de notre esquisse. On sait, d'autre part¹⁰, que Jean-Baptiste Daniel a peint (avec ses filles), signé et daté (1691) le plafond de l'église du couvent des Grands Carmes d'Aix¹¹. Fauris de Saint-Vincens nous décrit, en 1791, les trois parties de ce décor : « la première représente Elie montrant à son disciple une nuée qui s'élève à l'horizon, la seconde Elie enlevé au ciel, la troisième représente la Trans-

9. F.-N. NICOLLET, *op. cit.*, p. 245.

10. J. BOYER, *op. cit.*, p. 109. Pour les éléments connus de la biographie de Jérôme et de Jean-Baptiste Daniel, se reporter au même ouvrage p. 57-58, et p. 106-107, 108.

11. D'après les prix-faits et les témoignages anciens (J. BOYER, *op. cit.*, p. 108-109), il s'agit bien du plafond de l'église, connue sous le titre de Notre-Dame du Mont-Carmel (cf. prix-fait de 1634 pour « le surhaussement de lad. église Notre-Dame de Mont-Carmel jusques à la même hauteur de ce qui est jà nouvellement fait », cité par J. BOYER, *L'architecture religieuse de l'époque classique à Aix-en-Provence*, Aix, 1972, p. 269) et non du plafond d'une chapelle de la confrérie de N.-D. du Mont-Carmel, comme M. Boyer l'a écrit dans *La peinture...*, p. 73, et dans *L'architecture...*, p. 269 (fig. 22).

figuration ». C'était une commande des prieurs de la confrérie de Notre-Dame du Scapulaire, qui avaient « trouvé à propos pour un grand et magnifique ornement (de cette église) d'y faire un plafond enrichi de très belle peinture ». Dès 1682, on les voit passer une convention avec les frères Jérôme et Jean-Baptiste Daniel, de Marseille. L'exécution de la commande traîne, comme souvent, jusqu'en 1691 semble-t-il, d'après la date de l'inscription notée par le Père Moulin¹². Le paiement traîne aussi, jusqu'en novembre 1694, et les religieux sont obligés d'emprunter pour régler leur dette au peintre, qui leur a fait pourtant remise d'une partie de la somme due... Dans l'intervalle, en septembre 1691, Jérôme s'est départi en faveur de son frère « de tous les droits qu'il aurait pu prétendre sur le prix dud. ouvrage.. pour n'avoir led. sieur Hierosme Daniel contribué d'aucune chose audit ouvrage, ains icelluy a esté entièrement fait par led. Sieur Jean-Baptiste Daniel, lequel on concèdera toutes quittances ». L'ouvrage n'est pas parvenu jusqu'à nous. A peine cinquante ans après son exécution, en 1740, une partie du plafond s'écroulait, provoquant un texte vengeur de Vauvenargues¹³ : sans doute les peintures furent-elles endommagées, mais enfin elles étaient encore lisibles en 1791 lorsque Fauris de Saint-Vincens les décrit. C'est la Révolution qui ferme l'église, morcelle le vaisseau, convertit certaines parties en entrepôts : rapidement, ces mutations entraînent la disparition du plafond et de ses toiles¹⁴.

L'esquisse que nous avons retrouvée serait donc le seul vestige de ce décor fort estimé en son temps¹⁵. Nous croyons en effet pouvoir la considérer, à la lumière des documents publiés, comme une étude préparatoire de Jean-Baptiste Daniel pour le compartiment central du plafond de l'église Notre-Dame-du-Mont-Carmel, peinte vraisemblablement entre octo-

12. P. MOULIN, *Recueil d'inscriptions*, 1750, bibliothèque Méjanes, ms. 1014, p. 11 ; cf. J. BOYER, *op. cit.*, p. 109.

13. Cité par J.-P. COSTE, *Aix-en-Provence et le pays d'Aix*, p. 68 : « le plafond de l'église des Grands-Carmes s'est écroulé soudainement. Ce temple avait été bien profané ; si ces ruines eussent englouti les gens de la "belle messe" cela viendrait fort à propos » (correspondance de Vauvenargues à Fauris de Saint-Vincens, 1740).

14. E. PARROCEL, *op. cit.*, p. 196.

15. Et dont l'auteur lui-même se considère satisfait : en 1692 il promet à Gaspard Paul, peintre de Marseille et marchand de tableaux, « une toile qui représente partie du plafond des Carmes lorsque j'aurai gravé ledit plafond dont j'en suis satisfait ». Où est la toile ? Où est la gravure ?... J. BOYER, *op. cit.*, p. 110.

bre 1682 et mai 1683 (entre les deux conventions avec les prieurs). Quel cheminement a-t-elle suivi entre le dépôt des Andrettes et la sacristie de Saint-Jean, c'est ce que nous continuons d'ignorer. En l'an XI (1803), on a perdu sa trace : elle ne figure pas dans l'« Etat des tableaux rendus ou remis » à cette date aux paroisses et hospices de la ville¹⁶. Les trois tableaux de Daniel, qui se trouvaient avec elle au dépôt des Andrettes¹⁷, sont remis seuls à l'hospice civil (d'où ils ont depuis longtemps disparu...). Serait-ce notre esquisse que nous retrouverions sous le nom du Primatien (*sic !*) au numéro 21 du catalogue des tableaux du dépôt des Bénédictines choisis en 1803 pour le musée de Marseille¹⁸, parmi des peintures attribuées à l'école de Raphaël, de Léonard de Vinci, du Titien ou de Champagne ? Pour Marseille, hormis un dessin de Puget, point d'œuvres d'artistes régionaux. Toutes les peintures sont rattachées, avec la bonne conscience du XIX^e siècle, à de grands noms (Raphaël, Lebrun, Jouvenet, Rembrandt, Primatien !). Mais qui a soustrait l'esquisse de Daniel du dépôt des Andrettes ? Qui l'a portée à Saint-Jean-de-Malte ? Le saurons-nous jamais ?

L'analyse stylistique de l'esquisse de l'*Enlèvement d'Elie* confirme ce que nous apprennent les documents. Nous connaissons deux autres œuvres sûres de Jean-Baptiste Daniel : ce sont deux grands tableaux, aujourd'hui dans l'église du Saint-Esprit. Ils devaient faire partie d'un ensemble décoratif très important que J.-B. Daniel s'était engagé à peindre en 1713, dans la chapelle de la congrégation de la Vierge, chez les pénitents des Carmes (actuelle salle des Congrès, rue du Maréchal-Foch). En fait, en 1791, seuls nos deux tableaux sont signalés par Fauris de Saint-Vincens¹⁹ chez les Pénitents des Carmes (*Jésus parmi les docteurs* et *Le repas chez Simon*, qui devait faire pendant au précédent, sous la coupole

16. F.-N. NICOLLET, *op. cit.*, p. 257.

17. F.-N. NICOLLET, *op. cit.*, p. 245 : *Sainte Claire montant au ciel*, avec son cadre (haut. 1,45 m, larg. : 1,75 m) (n° 7) — *Descente de Croix*, *ibid.* (n° 8) — *L'intérieur d'un saint ménage*, *ibid.* (n° 9).

18. F.-N. NICOLLET, *op. cit.*, p. 259 : « n° 21, le prophète Elie et Elisée, esquisse du Primatien ».

19. Avec l'*Incrédulité de saint Thomas* (auj. à Saint-Sauveur) de Finsonius, la *Femme adultère* (à Saint-Jean-Baptiste-du-Faubourg) et la *Multiplication des pains* (disparue.) de Michel Serre, la *Résurrection de Lazare* (à Saint-Jean-Baptiste-du-Faubourg) de J.-B. Van Loo.

en trompe-l'œil, en place des *Noces de Cana* prévues à l'origine), et l'on peut se demander si J.-B. Daniel a finalement réalisé l'ensemble promis, d'autant qu'aucune trace de paiement n'apparaît dans les documents publiés par M. J. Boyer. Avec un bon éclairage et beaucoup d'application on peut discerner sur les toiles affreusement noircies du Saint-Esprit les éléments les plus caractéristiques de leur style : d'abord une mise en scène harmonieuse des personnages, habilement étagés en hauteur, dans un cadre architectural imposant et décoratif, selon un procédé que nous retrouvons dans toutes les peintures attribuées aux Daniel. Une composition en perspective ascendante, couramment utilisée pour les tableaux d'autel depuis la fin du xvr^e siècle (à l'exemple des Vénitiens ?), mais volontairement accentuée ici. Cet effet de perspective correspond à la situation réelle du spectateur généralement situé en contrebas de la toile avec une ligne d'horizon placée très bas, mais aussi à un procédé d'écriture, suggestif d'espace et de mouvement, dont les Daniel tirent parti avec audace et talent. Enfin, sur ce canevas général, une mise en place quasi géométrique des figures et des accessoires, suivant des lignes brisées que marquent les contours nets des membres et des drapés, autour d'un vide central. A ce point de vue, la composition de *Jésus et les Docteurs* est typique : un emmarchement convexe, sur lequel sont disposés les acteurs de la scène, creuse le vide au centre, tandis que sur la droite une silhouette d'homme en contre-jour approfondit la perspective. Caractéristiques également nous paraissent le modelé sommaire, massif, presque dur des bras, des jambes, des visages ; la pâte mince qui fait les membres lisses ; les draperies sans poids, les couleurs en larges taches dans une gamme où dominent les rouges, parfois très vifs, les ocres et les orangés que viennent équilibrer quelques notes de vert foncé et de bleu (fig. 23).

Ces caractères formels se retrouvent, en plus fluide et moins apprêté, dans l'esquisse des Grands Carmes, mais plus encore ailleurs : d'abord dans un tableau dont l'inscription par M. Boyer au catalogue de Jean-Baptiste nous paraît tout à fait justifiée, la *Prédication de saint Augustin* (?), aujourd'hui conservée dans l'église des Mille et que Gibert attribue à « l'un des Daniel », puis dans le *Martyre de sainte Catherine*, aujourd'hui à Saint-Sauveur, que Fauris a vu en 1791 sur l'autel de la chapelle de

la Pureté et qu'il donne, sans indication de prénom, à « Daniel de Marseille ». M. Boyer attribue l'ouvrage à Jérôme. Mais la gamme colorée, le rythme de la composition, le modelé des figures, le froissé des vêtements, le jeu de contre-jour à gauche, tout nous incite à verser le *Martyre* au catalogue de Jean-Baptiste. D'après le registre des dépenses de la Pureté retrouvé par M. Boyer, l'œuvre daterait des années 1715-1718, c'est-à-dire des dernières années de la vie de l'artiste : en 1718, le peintre vit retiré dans sa maison de Meyrargues où il meurt, vraisemblablement des atteintes de la peste, au mois d'août 1720, suivi deux mois plus tard par son fils et sa femme (fig. 24 et 25).

On peut hésiter parfois à distinguer la main de l'un ou l'autre frère dans un tableau : les fonds d'architecture, les visages ronds, la gesticulation expressive appartiennent à la même école, plus italienne que provençale. Dans l'atelier de Reynaud Levieux, où il passa plus d'une année (1667-1668), Jérôme Daniel acquit essentiellement des connaissances techniques. Son style doit plus aux peintres du XVII^e siècle, romains et vénitiens en particulier, qu'il a pu regarder à loisir pendant son séjour en Italie (de 1669 à 1675 environ). Il drape ses figures à la manière épaisse et serrée de Bernardo Strozzi (1581-1644), Sebastiano Mazzoni (1611-1678), ou Luca Giordano (1632-1705)²⁰. Lorsqu'il peint le *Christ apparaissant au bienheureux Elzéar*, il parle le langage de Giovanni Lanfranco (1582-1647)²¹. La robustesse et la santé de sa peinture l'apparentent à ces créateurs qui cherchèrent, tout au long du XVII^e et même du XVIII^e siècle, moins l'élégance et la correction du dessin qu'une certaine forme de communication avec le spectateur, d'impression et de naturel (G. da San Giovanni, Forabosco, S. Mazzoni, G.-M. Crespi...). Attitude délibérément anti-académique que, chez des peintres moins consacrés, on prend facilement pour un « provincialisme »... Sa peinture n'est pas sans rappeler également l'équilibre et la fraîcheur des œuvres des peintres qui se rattachent d'une manière ou d'une autre à l'exemple de Simon Vouet (Jacques de Lestin, Poerson, Lesueur dans ses débuts...) (fig. 31).

20. *La pittura del seicento a Venezia*, catalogue de l'exposition, Venise, 1959.

21. Voir, par exemple, *L'extase de sainte Marguerite de Cortone* (v. 1620), peinte pour l'église de Cortone (Florence, Palais Pitti) (repr. in E. WATERHOUSE, *Italian baroque painting*, Londres, 1962).

Les documents sont muets sur la formation de Jean-Baptiste. A-t-il travaillé dans l'atelier de son frère après son retour d'Italie ? C'est une hypothèse qui justifierait les similitudes observées dans leurs œuvres. Et, jusqu'en 1701, on les trouve, à plusieurs reprises, associés sur des chantiers de décoration²². A-t-il fait comme Jérôme, un séjour en Italie ? Sa culture italienne peut être indirecte. Si la figure d'Elisée n'est pas sans évoquer les Apôtres dressés sur le rebord de la coupole de la cathédrale de Parme (1526) (l'attribution à « Primatien » ne pourrait-elle pas avoir là son origine ?) c'est que nul peintre de la fin du XVII^e siècle n'est censé ignorer Corrège²³. Mais, curieusement, il semble que le contact le plus décisif que Jean-Baptiste eut avec l'Italie se soit situé à Aix même. Entre 1690 et 1708 environ, on pouvait voir au-dessus du maître-autel de Saint-Jean-de-Malte « un grand tableau suspendu de la main du seigneur Mathias, qui représent(ait) le martyre de sainte Catherine »²⁴. Il s'agit d'une des versions de ce sujet (aujourd'hui au musée Granet), peinte par Matia Preti (1613-1699), avec une *Conversion de saint Paul* (perdue), pour l'église de la Commanderie de Malte à Aix-en-Provence²⁵. Disons, en bref, et parce que cela peut être révélateur de l'expérience des Daniel, que le style du « Cavalier Calabrese » illustre une synthèse puissante, personnelle et séduisante, des expressions variées que le peintre rencontra au cours de ses multiples déplacements en Italie (et même en France ?), entre 1630 et 1660 environ, de Rome à Venise, de Bologne à Naples en passant par Modène ; du Corrège aux Caravagistes, des Carrache à Lanfranco et de Guerchin, surtout, à Luca Giordano... On ne peut manquer d'être frappé par les traits de ressemblance entre le *Martyre de sainte Catherine* de Matia Preti et

22. En 1682 ils travaillent dans la petite chambre de la Tournelle au palais comtal et ils projettent le décor des Carmes. En 1701, ils participent au décor des deux arcs de triomphe dressés à l'occasion de l'entrée des princes de Bourgogne et de Berry, l'un « à l'avenue du faux-bourg des Cordeliers », l'autre « auprès de la porte des Augustins ». Gravés par J.-B. Daniel pour l'ouvrage de Pierre de Galaup-Chasteuil, *Discours sur les arcs triomphaux...*, Aix, 1701.

23. A. SCHNAPPER, *Le Corrège et la peinture française vers 1700*, dans *Atti del Convegno sul Settecento parmense*, Parme, mai 1968, p. 341-350.

24. Procès-verbal de visite de l'église et du prieuré de Saint-Jean-de-Malte par les envoyés de l'Ordre le 20 octobre 1696, publié par J. BOYER, *L'architecture religieuse...*, p. 97.

25. *The order of St. John in Malta*, catalogue de l'exposition, La Valette, 1970, p. 74-92 ; J.-A. CAUCHI, *Mattia Preti* ; et W. VITZTHUM, *Mattia Preti's drawings for the co-cathedral of St. John*. Mattia Preti résida à Malte de 1661 à sa mort et fut fait chevalier de l'Ordre.

celui de J.-B. Daniel : mise en page avec effet de *sotto in sù*, attitude et type de la sainte, ambiance colorée et jeux de la lumière²⁶... La gamme des couleurs, la disposition des figures en losange autour d'un haut emmarchement se retrouvent dans la *Prédication* des Milles, avec des groupements en triangle, symétriques, au premier plan. Lorsque le style de J.-B. Daniel se fait plus souple et plus vibrant, dans l'esquisse des Carmes, il reste encore proche de Matia Preti, et, par exemple, du *Saint Roch* de l'église de Floriana (vers 1676), peint à larges touches à la fois brisées et fluides : une technique que les peintres du XVIII^e siècle transformeront en style. Les diagonales brisées, les draperies sans poids qui se froissent en triangle, les formes qui s'affinent aux extrémités, typiques du langage de Jean-Baptiste dans les années 1680-1700, Dandré-Bardon, quarante ans plus tard, en tirera le parti extrême que l'on admire dans l'éclatant *Saint Marc* de la Madeleine (1732), ou dans la *Religion chrétienne*, aux limites de l'abstraction (fig. 30, 27, 29).

Jean-Baptiste fut peut-être apprenti chez son frère, mais celui-ci ne lui a pas transmis la science de la couleur apprise dans l'atelier du remarquable technicien qu'était Reynaud Levieux²⁸ ; les peintures de Jean-Baptiste ont désespérément noirci, tandis que celles de Jérôme conservent une luminosité qui nous enchante. C'est, peut-être, dès l'abord, un moyen de distinguer les œuvres des deux frères. Mais l'importance que Jérôme accorde à la couleur, à la lumière, différencie profondément son style de

26. L'ange à gauche se retrouve à droite d'une esquisse du même sujet du Calabrais, destinée cette fois à décorer un plafond de San-Pietro a Maiella, Naples, 1656-61 (coll. R. et B. Suida Manning, New York). Voir *Art in Italy 1600-1700* (catalogue), Detroit, 1965, p. 136. Il faudrait également rapprocher sainte Catherine des Madeleine de M. Preti, dont une des nombreuses versions fut acquise par le conseiller Bourguignon de Fabregoules (musée Granet). Depuis quand se trouvait-elle à Aix ? Les inventaires du XVIII^e siècle signalent des Mattia Preti dans les collections aixoises (J. BOYER, *Les collections de peintures à Aix-en-Provence...*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, février 1965). Enfin, et ce serait tout à l'honneur de la culture de Jean-Baptiste, ne peut-on considérer la statue dressée entre les colonnes comme un souvenir de Poussin : voir par exemple le *Martyre de saint Erasme* (Pinacothèque vaticane).

27. Type de composition "dans le vent" ? René-Antoine Houasse (1645-1710) par exemple, compose *La Pentecôte* de Saint-Merry (Paris) suivant ce schéma, dans les mêmes années.

28. Henri Wytenhove, *Reynaud Levieux*, mémoire de maîtrise dactylographiée, Aix, 1971.

celui de Jean-Baptiste, plus attentif aux effets d'espace, de perspective²⁹. Les couleurs de Jérôme — bleu gris, rose rouge, vert clair à peine glauque parfois — sont transparentes, légères, dorées ! La lumière rayonne sur les formes par l'intermédiaire d'une pâte grumelleuse, d'un modelé quasi « impressionniste », qui fait vibrer les contours et les surfaces, depuis les fines cannelures des colonnes jusqu'aux corps ronds et largement musclés, enroulés dans des étoffes abondantes, épaisses, d'une consistance très différente de celles que peint Jean-Baptiste. L'extase du *Bienheureux Elzéar de Sabran*, surpris par sa femme émerveillée (1685, quatrième centenaire de la naissance du Bienheureux) et le tableau d'autel de l'église de Ventabren (actuellement relégué au-dessus du tambour d'entrée) qui représente *Quatre saints aux pieds de la Vierge avec l'Enfant, saint Jean-Baptiste et saint Michel*, dans une gloire d'anges et de nuages (1689) sont deux œuvres lumineuses, chatoyantes, colorées : elles semblent faire écho à la Querelle qui agite depuis plus de dix ans l'Académie, et qui se résout précisément dans ces années par le triomphe des coloristes, Charles de la Fosse en tête. A bien des égards, l'art de ce dernier peintre, dans les années 1680-1710, s'apparente fort à celui de Jérôme Daniel. M. A. Schnapper, parlant de La Fosse a souligné le goût et la hardiesse des raccourcis, « les couleurs vives noyées dans une tonalité dorée... », les formes arrondies, souvent un peu lourdes, dans lesquelles la couleur et le mouvement l'emportent sur la correction du trait »... Ce tempérament de décorateur, en somme, c'est celui également de Jérôme et de Jean-Baptiste Daniel (fig. 32).



29. Il s'en fait même une sorte de spécialité : en 1695-96, il peint pour Gaspard Paul plusieurs toiles « représentant des architectures » ou « une perspective ». Un tableau de Daniel, *De l'architecture et figures*, est cité dans la collection de J.-P. Ricard, marquis de Joyeuse Garde (n° 22, inventaire 1741), auprès, notons-le au passage, d'une Décollation de saint Jean-Baptiste du cavalier Mathias (n° 19), et d'une Madeleine, dite copie du Titien (n° 14)... Il peint en 1706 une "porte feinte" dans la bibliothèque de l'Hôtel de Ville, et en 1713, dans la coupole d'une chapelle des Pénitents des Carmes, un plafond qui représente « le couronnement de la Vierge qui paraîtra dans une gloire et au-dessous une architecture qui représentera un dôme », plus au fond de la chapelle, sur la corniche, la Visitation « avec des architectures qui rempliront et enrichiront le sujet sur la toile ».

30. *Les peintres de Louis XIV (1660-1715)*, catalogue de l'exposition, Lille, 1968, p. 34-35.

Les archives publiques dépouillées par M. J. Boyer mentionnent des travaux de décoration réalisés d'abord par les frères Daniel pour les messieurs du Parlement, dans la petite chambre de la Tournelle, en 1682, et aussi pour les consuls, à l'occasion de l'arrivée des princes de Bourgogne et de Berry à Aix en 1701, puis par Jean-Baptiste seul, pour la bibliothèque de l'Hôtel de Ville en 1706-1707. Mais ces archives ne signalent pas de commande pour des demeures privées, tableaux ou décors. Cela ne signifie pas que les Daniel n'aient pas travaillé pour des particuliers, grands fonctionnaires, parlementaires ou bourgeois : car, à partir de 1680 environ, les commandes privées sont enregistrées sous seing privé et les archives de notaires n'en conservent pas trace. Seules les archives familiales (souvent perdues ou détruites) pourraient nous livrer occasionnellement quelques renseignements. Il serait étrange en effet que des peintres auxquels on a demandé un travail de l'importance du plafond des Carmes n'aient pas été sollicités par les propriétaires des grandes demeures qui se construisaient ou se modernisaient à Aix entre 1680 et 1700. Parmi les décors, tous anonymes, qui subsistent de cette époque, les deux plus beaux sont ceux de l'hôtel Laurens de Peyrolles (aujourd'hui Grimaldi-Régusse), rue de l'Opéra, qui se termine entre 1685 et 1690, pour Antoine de Laurens, prévôt général de la maréchaussée, et de l'Hôtel de Venel, que rénove entre 1695 et 1701 le nouveau propriétaire, Henri d'Antoine-Venel, neveu et héritier de Gaspard de Venel³¹.

L'ampleur et la qualité de ces deux décors solidement structurés, vigoureusement peints, sont l'expression d'artistes qu'il faut chercher parmi les meilleurs : parmi les décorateurs notables qui ont travaillé à Aix entre 1680 et 1700 on ne peut guère citer que Gilles Garcin († 1702), ou Sébastien Barras († 1703). Rodolphe Ziegler qui disparaît dès 1682, n'aurait pas été capable de cette maîtrise. L'analyse du style exclut d'office l'hypothèse d'une attribution à Michel Serre († 1733) dont on connaît mal d'ailleurs l'œuvre de décorateur³². On ne peut davantage

31. J. J. GLOTON, *Renaissance et Baroque à Aix-en-Provence*, thèse d'Etat polycopiée, Université de Paris-IV, 1975, p. 853, note 304. Henri d'Antoine-Venel est le fils de Jean-Louis d'Antoine († 1682), le constructeur de l'hôtel voisin de celui du prévôt Laurens (dit aujourd'hui Lestang-Parade).

32. M.-C. HOMET, *Michel Serre*, mémoire de maîtrise dactylographié, Aix, 1971.

retenir le nom de Gilles Garcin dont le style aigu, sensible et réservé, ne correspond pas à ces vastes morceaux de conception monumentale. L'hypothèse de Sébastien Barras mérite par contre qu'on s'y arrête un moment. Et tout d'abord parce que, depuis Dobler tout au moins, le décor du rez-de-chaussée de l'hôtel de Laurens de Peyrolles lui est traditionnellement attribué. Il est d'usage de mépriser les attributions traditionnelles. Celle-ci ne nous paraît pas dépourvue de fondements stylistiques et historiques³³. Au moins en ce qui concerne les compartiments de la petite chambre à couple : la délicieuse Diane, blonde, ronde, est modelée, comme le puissant putto bouclé et le beau corps endormi d'Endymion, dans une pâte vibrante, sensuelle, lumineuse, comparable à celle de l'allégorie peinte dans l'alcôve de la chambre dite de l'Abbé à l'hôtel Boyer d'Eguilles — chambre que Philippe de Chennevières, qui a vu, encore en place le plafond du grand salon (signé de S. Barras), donne sans hésiter au même peintre. Diane est comparable aussi, il faut l'avouer, aux peintures de Jérôme Daniel, dont on retrouve les couleurs, les transparences sur les panneaux voisins. Les raisons de l'attribution à Sébastien Barras, l'éventualité de rapports entre Barras et Jérôme Daniel, constituent des voies qui restent à explorer. Par contre, l'alcôve est probablement d'une autre main : la fougue de la composition, la fuite accentuée des lignes vers le haut, l'insistance des obliques, les étoffes qui s'étirent en aile d'oiseau, comme chez Corrège ou plus tard Dandré-Bardon, sont proches de l'esquisse des Carmes, de la *Prédication* des Milles. La figure ailée, les deux bras en avant, suit le même élan que l'ange du *Martyre de sainte Catherine*. Le noircissement de la peinture ne fait que renforcer la vraisemblance de notre proposition : Sébastien Barras projette le décor de l'hôtel de Laurens, mais, trop absorbé encore par le chantier de l'hôtel de Boyer d'Eguilles, abandonne à peine commencé le décor de la chambre. Jean-Baptiste Daniel termine en 1691 le plafond des Carmes. Il peut être engagé

33. On peut imaginer que Sébastien Barras (1653-1703) fut introduit auprès de J.-B. de Boyer d'Eguilles par ses oncles, Louis († 1623) et Jean († 1695) Jaubert, qui travaillent depuis 1660 pour la mère de Jean-Baptiste, Madeleine de Forbin d'Oppède, et ensuite auprès d'Antoine du Laurens lorsque Louis Jaubert entreprend avec Louis Cundier la construction de l'hôtel de la rue de l'Opéra (1673) : voir J. BOYER, *Documents inédits sur trois hôtels attribués à Puget*, dans *Actes du congrès des sociétés savantes, Nice, 1965*, Paris, 1966, p. 552.

par Antoine de Laurens sensible au prestige que n'a pas manqué de conférer au peintre le décor de la chapelle où se retrouve, à l'heure de ses dévotions, la meilleure société aixoise. Deux documents confirment l'existence, dans ces années, de relations entre J.-B. Daniel et Antoine du Laurens : une reconnaissance de dettes du peintre envers le prévôt datée de 1687, et les armes des Laurens-Peyrolles peintes en bas de la *Prédication de saint Augustin*. Jérôme termine la couplette, Jean-Baptiste peint l'alcôve et le grand salon...

Le plafond du grand salon que Dobler a vu « très poussé au noir »³⁴, comme toutes les peintures de Jean-Baptiste, présente des analogies frappantes avec les œuvres connues de l'artiste. Un encadrement d'architecture en trompe-l'œil qui tend au-dessus des murs quatre arcs à travers lesquels on aperçoit le ciel. Au-dessus de la corniche, planent les divinités de l'Olympe, qui accueillent avec une certaine émotion Psyché (ou Thétis ?...). Les Parques, au centre, s'approprient à couper le fil d'une vie. Le modelé lourd de Psyché rappelle celui de sainte Catherine. C'est la même gamme colorée où, depuis l'heureuse restauration due aux soins de M. et M^{me} Marc Meyet, les propriétaires actuels (que nous remercions ici de leur accueillante patience), les rouges, les roses, les orangés ressortent avec chaleur sur les verts, les bleus et les gris. Au passage, nous notons des citations (naïves ou complices ?) de Corrège : Psyché portée par des anges à la manière de la Vierge du Dôme de Parme, certaines cuisses rondes découvertes par l'envol d'une draperie ou cachées par un gros nuage en forme de boule... A peindre d'un seul élan, la surface était vaste. Il ne faut pas s'attarder sur quelques détails maladroits, victimes peut-être de repeints. L'encadrement d'architecture est un merveilleux morceau décoratif. De grosses consoles ornées de bas-reliefs et de volutes meublent les angles. La modénature est soigneusement ciselée. De grands putti et des guirlandes amortissent ce que les lignes des arcs pourraient avoir de trop sec et des vases de fleurs animent l'évidement des arcades. Dans le lointain, les balustrades répondent aux courbes du premier plan. L'ambiance colorée, somptueuse de ce grand salon ouvert sur le jardin reste unique à Aix et typique du Grand Style (fig. 37 et 38).

34. H. DOBLER, *Le cadre de la vie mondaine à Aix-en-Provence, boudoirs et jardins*, Marseille, 1928, p. 23-24.

A l'hôtel de Venel, des détails morphologiques curieusement comparables (fig. 38 et 40), le caractère de l'architecture, à demi ruinée, qui bascule dans la perspective d'un ciel tourmenté nous incitent à penser qu'il s'agit probablement du même peintre. Les envols de drapés en aile d'oiseau, le rythme brisé des lignes, le corps étendu, renversé dans un angle (si proche de l'homme terrassé au premier plan du *Martyre de sainte Catherine* et du *Miracle de la sainte Claire* à l'église de la Madeleine) (fig. 26), les couleurs enfin appartiennent au style de Jean-Baptiste. Les corps des Titans précipités par Jupiter sont désarticulés, pantelants comme les cadavres et les mourants des *ex-voto* de la peste, peints à fresque sur les portes de Naples par Matia Preti, en 1656-57 (fig. 39). Le décorateur a surmonté avec virtuosité l'obstacle des arêtes qui fragmentent la voûte en quartier. Le médaillon peint sur la toile fixée dans l'oculus central où s'inscrit, dans les axes des arêtes de la voûte, *Jupiter tonnant*, pourrait bien être de la main de Jérôme : moins de violence et plus de grâce, une pâte plus épaisse, un modelé plus nuancé, des couleurs plus claires sur un ciel doré sont davantage dans son style (fig. 35). L'ambiance de ce salon se veut aussi dramatique que décorative : serait-ce, comme il n'est pas interdit de le penser, un manifeste du nouveau propriétaire qui fraîchement revenu d'exil entreprend de moderniser le vieil hôtel de son oncle Gaspard et en profite pour se railler de ses ennemis représentés par les Titans précipités³⁵ ? Cette peinture « de circonstance » serait bien en tout cas dans l'esprit de l'époque baroque et dans la tradition facétieuse de la maison.

Comme les décors de l'hôtel de Grimaldi-Régusse, celui de l'hôtel de Venel constitue l'une des grandes réussites de l'art d'Aix-en-Provence à la fin du XVII^e siècle³⁶. Rendus aux frères Daniel, si nos analyses se révè-

35. J.-J. GLOTON, *op. cit.*, p. 853.

36. Il faut sans doute voir aussi dans le décor plafonnant du cabinet de l'hôtel Thomassin de Rognac, tant les ressemblances sont troublantes, la main des frères Daniel et de leur atelier (v. 1690-95), (fig. 36). Voir J.-J. GLOTON, *op. cit.*, 852.

ient exactes, ces compositions habiles et séduisantes aideront, avec la précieuse esquisse des Grands Carmes enfin retrouvée, à replacer à leur juste place, et mieux que ne pouvaient à eux seuls le faire les quelques tableaux de chevalet jusqu'ici connus, les frères Jérôme et J.-Baptiste Daniel parmi les représentants les plus intéressants de la peinture française à la fin du règne de Louis XIV.

Marie-Christine GLOTON.



Fig. 21 — Jean-Baptiste Daniel, *Le prophète Elie enlevé au ciel*. Esquisse pour le plafond des Grands Carmes (1682-83). Aix, Saint-Jean-de-Malte.

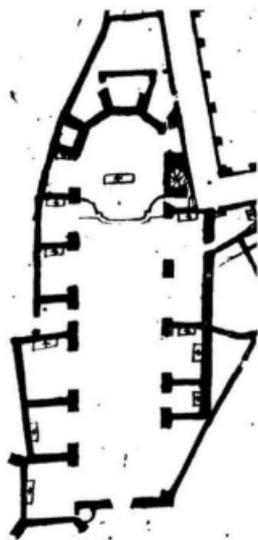


Fig. 22 — Plan de l'Eglise des Grands Carmes. Bibl.Méjanes, coll. Fauris de Saint-Vincens (détail).

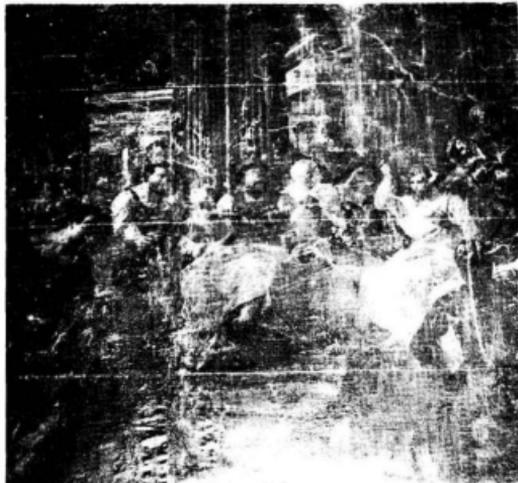


Fig. 23 — J.-B. Daniel, *Jésus parmi les Docteurs*. Aix, Saint-Esprit.



Fig. 24 — J.-B. Daniel, *Prédication de saint Augustin (?)*. Eglise des Milles.



Fig. 25 — J.-B. Daniel, *Martyre de sainte Catherine*. Aix, Saint-Sauveur.

Fig. 26 — J.-B. Daniel, *La chute des Titans* (détail). Aix, hôtel de Venel.

Fig. 27 — M. Preti, *Martyre de sainte Catherine*. Musée Granet.

Fig. 28 — J.-B. Daniel, *Elisée* (détail). Aix, Saint-Jean-de-Malte.



Fig. 29 — M. Preti, *Saint Roch*, Floriana, Sarrìa Church.



Fig. 30 — Le Corrège, *Apôtre*, Parme, cathédrale (coupole, détail).



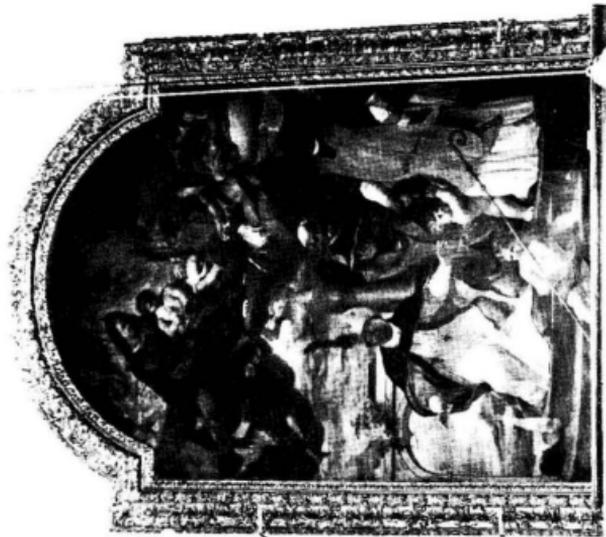


Fig. 32 — J. Daniel, *La Vierge et plusieurs saints*. Ventabren, Saint-Denis.



Fig. 31 — J. Daniel, *Extase du Bienheureux Elzéar de Sabran*. Ais, la Madeleine.



Fig. 33 — J. Daniel (?), *Diane et Endymion*. Aix, hôtel de Grimaldi-Régusse (de Laurens), boudoir.

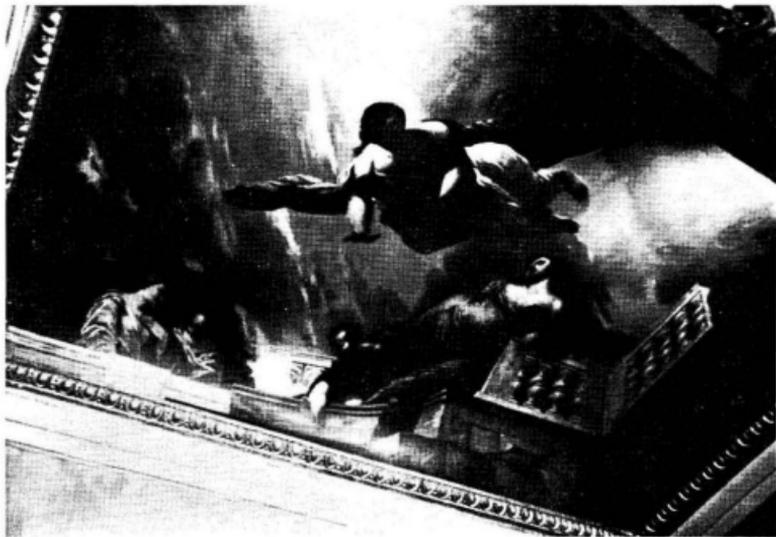


Fig. 34 — J.-B. Daniel (?), Aix, hôtel de Grimaldi-Régusse, alcôve du boudoir.



Fig. 35 — J. Daniel (?), *Jupiter*. Aix, hôtel de Venel.

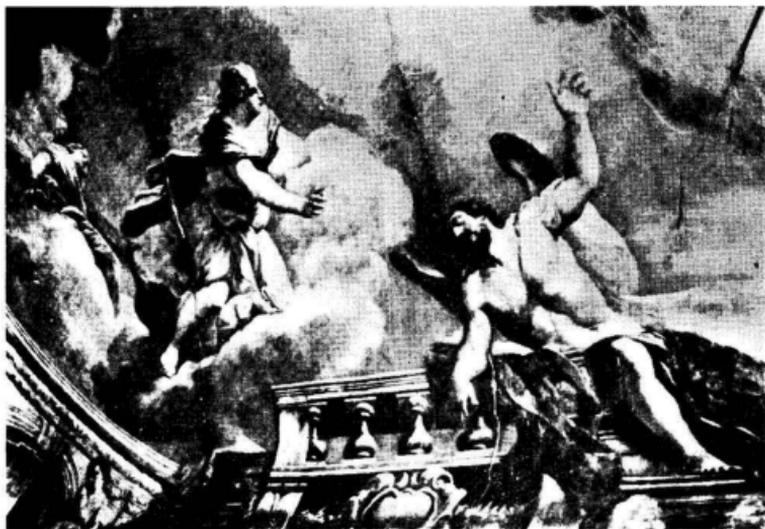


Fig. 36 — Ecole des Daniel (?) *Junon et le Temps* (?). Aix, hôtel Thomassin de Rognac, boudoir.

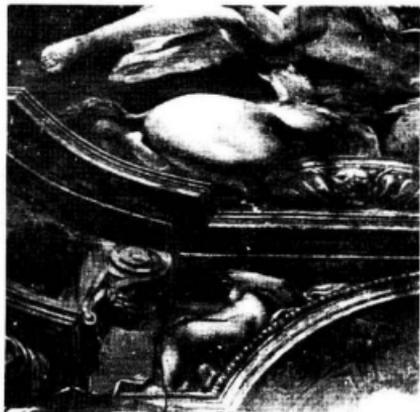


Fig. 37 et 38 — Les Daniel (?). Décor du Grand Salon de l'hôtel de Grimaldi-Régusse.



Fig. 40 — J.-B. Daniel (?), *La chute des Titans* (détail). Aix, hôtel de Venel.

Fig. 39 — M. Preti, *Ex-voto pour la peste de 1656*, esquisse. Naples, musée de Capodimonte.