

# ANDRÉ CARTON DIT HURLUPIN (vers 1500 - vers 1581) PEINTRE DES ANNÉES 1540 À DRAGUIGNAN

Bien qu'insolite, le nom, ou plutôt sobriquet, du peintre Hurlupin ne fit guère couler d'encre. La récente mise à jour d'une notice destinée à un dictionnaire international des artistes fut l'occasion de compléter et corriger les quelques publications, anciennes pour la plupart, qui en font mention<sup>1</sup>. La première source n'est autre qu'une œuvre, le triptyque de saint Antoine de l'église de Cogolin dans le Var (ill. 1). Celui-ci livre la signature en caractères gothiques d'Hurlupin, accompagnée d'un monogramme formé des initiales A.C., et de la date de 1540. Malgré sa présentation à un large public à Marseille et à Avignon en 1987, et l'établissement d'une notice dans le catalogue de l'exposition « *La Peinture en Provence au XVI<sup>e</sup> siècle* »<sup>2</sup>, les recherches sur cet énigmatique peintre n'avaient jusqu'à présent guère, voire pas progressé.

L'article le plus complet, dû à la plume de l'archiviste départemental du Var Frédéric Mireur, date de 1931 et abonde en informations biographiques. Cependant, s'agissant d'une publication posthume, il s'est avéré que beaucoup de cotes des documents cités étaient erronées<sup>3</sup>. Quoi qu'il en soit, une certitude s'y trouve bien étayée sur l'identification d'Hurlupin au peintre André Carton, documenté à Draguignan de 1528 à 1581<sup>4</sup>. La carence d'œuvres

---

1. Patrick VARROT, *André Carton dit Hurlupin, un peintre de la Renaissance à Draguignan*, Marseille, 2011; du même, « Hurlupin » dans *Allgemeines Künstlerlexikon*, volume 75, Leipzig, à paraître en juin 2012.

2. Marie-Paule VIAL (dir.), *La Peinture en Provence au XVI<sup>e</sup> siècle*, catalogue de l'exposition du Centre de la Vieille-Charité, Marseille, 1987, n° 17, p. 96-97.

3. Frédéric MIREUR, *Les Rues de Draguignan et leurs maisons historiques*, t. VIII (série d'articles publiés dans le journal *Le Var* du 9 février au 30 mars 1902, compilés par la Société d'Études Scientifiques et Archéologiques de Draguignan), Draguignan, 1931, p. 33-36. Beaucoup de cotes de documents mentionnant A. Carton dans les registres municipaux (p. 36 note 1) ont visiblement fait l'objet d'erreurs de transcription à partir des notes manuscrites de Mireur.

4. Mireur avait, dès 1882, associé le sobriquet Hurlupin au nom d'André Carton grâce à la signature côtoyant le monogramme A.C. portés sur le panneau de Cogolin (« Rapport sur le marché fait pour la construction d'un retable ou triptyque de l'église paroissiale de Draguignan »



Ill. 1 - André Carton dit Hurlupin, saint Antoine, saint Éloi et saint Pons, 1540, Cogolin, église paroissiale Saint-Sauveur (cliché de l'auteur)

connues, regrettée par Mireur, ouvre un champ d'investigation pour l'histoire de l'art, notamment de la peinture en Provence après la génération dite des « Primitifs ». Hormis les noms prestigieux de Simon de Mailly (dit « de Châlons ») et de Giovanni Capassini, la période historique de la « Renaissance » en Provence reste pauvre en personnalités artistiques reconnues. La

dans *Bulletin du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques du Ministère de l'Instruction Publique*, 2, 1882, p. 91 note 2). Les comptes trésoraires dracénois de 1562 font apparaître « mestre Andre Carton dict Arlupin », première association relevée des deux identités [AC Draguignan (AD Var, E Dépôt 16), BB13, f° 509v°]. Les variantes orthographiques ne manquent pas pour désigner le peintre : *Arlepin, Arlupin, Harlepin, Hurlupin et Orlepin, André, Andrieu, Andriou ou Andry, Carton, Cardon, Carthon ou encore Quarton*. Louis HONORÉ a publié la mention d'« Orlepin » dans les comptes de Seillans (« Peintres, sculpteurs, orfèvres, doreurs, etc., en basse-Provence du xv<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle ») dans *Bulletin de la Société d'Études scientifiques et archéologiques de Draguignan et du Var*, XXXVI, 1926-1927, p. 44.

région dracénoise s'enorgueillit, elle, du patrimoine pictural laissé par François Mimault à l'aube du siècle suivant. Il est vrai que la quantité d'œuvres des années 1530-1570 conservées en Provence paraît bien maigre. Mais a-t-on toujours bien daté les panneaux du XVI<sup>e</sup> siècle ? L'étude ici présentée, au-delà de la notice biographique, tend à proposer, grâce à des méthodes propres à l'histoire de l'art renouvelées par des techniques modernes, un premier corpus d'œuvres attribuables à Hurlupin, tant sur des critères historiques que géographiques et visuels.

#### ANDRÉ CARTON, PEINTRE PICARD ?

Mireur soupçonnait des originaires étrangères à André Carton. Il l'identifiait en effet au « *paintre d'apè l'escolo* » cité dans les comptes de la ville de Draguignan en avril 1528, peu avant la mention d'*Andriou Carton* dans le même registre. L'archiviste en déduisait son statut de nouveau venu dont le nom échappait encore au trésorier communal<sup>5</sup>. Le sobriquet *Hurlupin* se rattache effectivement au dialecte picard. « Hure » ou « tête de loup », le surnom désignait dès le Moyen-Âge des personnes à la coiffure hirsute<sup>6</sup>. Une rue des hurlupins, encore existante, est ainsi mentionnée depuis le XIII<sup>e</sup> siècle à Comines, dans l'actuel département du Nord. Le patronyme Carton, très fréquent en Picardie, dérive de Carreton ou Charretier. Enguerrand Quarton (parfois orthographié Carton), originaire du diocèse de Laon, bien que documenté de 1444 à 1466 en Provence, ne semble avoir avec le Dracénois aucun lien de parenté, l'installation de peintres picards en Provence étant une constante depuis le XV<sup>e</sup> siècle. Plus proche d'André Carton, on relève aussi la présence du menuisier Jean le Picard à Grasse vers 1542, date à laquelle la ville de Draguignan fait appel à ses services pour les boiseries de la chapelle Notre-Dame-de-Montserrat. Le monogramme d'André Carton pourrait indiquer le souvenir d'une étape parisienne. Il présente ses initiales A.C., encore gothiques, liées par une cordelette nouée formant trois boucles. Ce type se rencontre fréquemment dans les créations attribuées au Maître des Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, identifié à Jean Dipre (ou d'Ypres), actif à Paris entre 1490 et 1508. Repris et diffusé par un groupe œuvrant jusque dans les années 1520, on l'observe sur la tenture de la Chasse à la Licorne, ainsi que sur la dernière page d'une édition du libraire rouennais Jean Richard<sup>7</sup>. André Carton en aurait-il eu connaissance dans ses années de jeunesse ? Si l'hypothèse de son origine nordique s'avère exacte, un passage à

5. F. MIREUR, *Les Rues...*, *op. cit.*, p. 33.

6. Hure: poil qui couvre la tête, expression « *hure de leu* » employée par Eustache Deschamps au XIV<sup>e</sup> siècle, cf. Jean-Baptiste DE LA CURNE DE SAINTE-PALAYE, *Dictionnaire historique de l'ancien langage françois*, Niort-Paris, 1880, t. 7, p. 75.

7. Respectivement à New York, The Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, et à Paris, Bibliothèque nationale de France.



Ill. 2 - Saint Antoine, saint Martin et saint Honorat, après 1536, Trans-en-Provence, église paroissiale Saint-Victor (cliché de l'auteur)



Ill. 3 - Saint Auxile entre deux saints évêques, vers 1540, Callas, église paroissiale Notre-Dame-de-l'Assomption (cliché de l'auteur)

Paris reste probable, suivant un itinéraire classique emprunté par les peintres picards installés en Provence.

#### UN PEINTRE DES ANNÉES 1540-50

Les premières mentions d'André Carton à Draguignan font état d'une activité essentiellement consacrée à des travaux secondaires de peinture d'écussons, d'armoiries et de bâtons pour la procession de la Fête Dieu. À travers cette production, il se présente comme le successeur du peintre Jean de Guelin connu de 1510 à 1523<sup>8</sup>. Les années 1540 semblent correspondre à l'apogée de la carrière d'Hurlupin. En 1541 on note en effet une légère augmentation de sa rémunération des travaux habituels de décors. L'année suivante, la ville effectue un premier versement pour le paiement de la peinture du retable de la chapelle Notre-Dame-de-Montserrat<sup>9</sup>, dont on se demande si elle n'a pas été confiée à André Carton. Les documents attestent une production importante dans les décennies qui nous préoccupent. En janvier 1540, il bénéficie de l'aide d'un compagnon<sup>10</sup>. On retrouve Carton à Cabasse en 1544, chargé de polychromer la statue de la Vierge à l'Enfant du nouveau retable du maître-autel. Il est certainement installé à proximité, à une période durant laquelle ses absences de Draguignan suscitent l'interrogation. En 1546, c'est à nouveau à Draguignan qu'il exécute le retable de saint Clair pour la confrérie des tailleurs d'habits, placé dans l'église paroissiale. Trois ans plus tard, Léon des Ursins, évêque de Fréjus, paie André Carton et Pierre Mayre, également peintre de Draguignan, pour la facture du retable du maître-autel de l'église du Muy<sup>11</sup>. Pierre Mayre, dont il semble qu'on identifie le monogramme sur le retable de saint Jean-Baptiste de Roquebrune daté de 1557 (voir infra), est-il le compagnon présent dans l'atelier d'Hurlupin en 1540? Cette activité visiblement appréciée et intense lui permet d'acquérir un patrimoine encastré en 1553, comprenant une maison dans la rue des Prêcheurs, une vigne au quartier de Billette et un jardin avec étable à Saint-Cristol (quartier de l'Éperon selon Mireur). La possession d'une étable n'étonne en rien de la part d'un peintre, comme bien d'autres pour lesquels le fait est attesté, qui a certain-

8. F. MIREUR, « Rapport sur le marché... », *art. cit.*, p. 86-95; « Les anciens couvents de Draguignan: II. Les Frères Prêcheurs » dans *Bulletin de la Société d'Études Scientifiques et Archéologiques de Draguignan et du Var*, XXIX, 1912-1913, p. 140.

9. F. MIREUR, *Les Rues de Draguignan et leurs maisons historiques*, t. IV, 1926, p. 171.

10. Paiement de 6 florins à « Arlupin » et son « compagnon », qui n'est malheureusement pas nommé, pour les peintures des trompettes de l'huissier. AC Draguignan (AD Var, E Dépôt 16), CC74, f<sup>o</sup> 45v<sup>o</sup>.

11. Le 10 août 1549, quittance de maître Andrieu Carton dit Arlupin et maître Pierre Mayre, peintre de Draguignan, de 50 florins en déduction des 200 florins promis à la communauté du Muy pour la facture du grand retable de l'église dudit lieu (AD Var, 3 E 2372, not. Marc Dolle, 1548-49, f<sup>o</sup> 483). Autre quittance de 150 florins donnée par les mêmes pour le même objet (AD Var, 3 E 2373, not. Marc Dolle, 1550, f<sup>o</sup> 18v<sup>o</sup>). Communication écrite de M<sup>me</sup> Élisabeth SAUZE que nous remercions vivement pour cette information.

nement recours aux services d'un âne ou d'une mule pour le transport de ses panneaux dans les villages les plus reculés. L'accumulation des commandes est-elle la cause du différend qui l'oppose à une certaine Madeleine Brun en 1552 ? On apprend par les registres de la sénéchaussée que celle-ci, demanderesse en rescision ou annulation de contrat pour vice de forme, contraint le peintre à répondre aux faits et articles exposés au sénéchal<sup>12</sup>. Les documents dracénois demeurent relativement muets au sujet d'importantes commandes dans les années 1550. On peut toutefois supposer l'exercice continu d'un monopole par André Carton sur les activités picturales dans cette ville. Des peintres de Draguignan, apparemment concurrents, œuvrent durant ces années à une certaine distance. Ainsi Marguerite Garcin et son époux Pierre Herselin peignent en 1557 les portes de l'autel de Notre-Dame à l'église de Barjols<sup>13</sup>. Michel I Garrel, peintre de Lorgues, est peut-être sollicité en 1552 pour le retable des Minimes de Fréjus, quelques mois avant de se marier et de s'installer définitivement à Marseille où il travaille dans l'atelier de son beau-père, le peintre verrier Jean Droin<sup>14</sup>. En 1555 Carton dote la jeune épouse d'un laboureur, et en 1566, une jeune mariée de Mallemoisson demeurant à Marseille. Celle-ci pourrait avoir des liens de parenté avec Catherine Gardenc, qu'il épouse certainement tardivement. Des actes notariés de 1569 témoignent en effet de relations d'affaires avec Blaise Gardenc, son beau-frère chaussetier plus tard capitaine et tige des seigneurs d'Allons éteints dans la famille de Raimondis. D'après l'acte de succession de Catherine Gardenc, veuve Carton, daté de 1623, celle-ci lui aurait survécu au moins 39 ans<sup>15</sup>.

#### UNE DIFFICILE FIN DE CARRIÈRE

Quelle activité artistique pour le peintre dans les deux dernières décennies de sa vie ? Au-delà des traditionnels ornements éphémères de la Fête Dieu ou de funérailles, on ne trouve à son actif aucune commande significative, mais seulement la peinture d'un cadran d'horloge à Seillans en 1563, de probables grandes bannières sur toile pour Notre-Dame-du-Peuple à Draguignan en 1564, d'un petit retable de saint Roch (probablement sculpté) à Callian en 1565, lors de l'épidémie de peste. Le métier d'André Carton, toujours attaché aux techniques et aux choix iconographiques des Primitifs, ne séduit-il plus à une époque connaissant un engouement pour le style

12. F. MIREUR, *Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790 : Archives civiles – Séries A-B*, vol.1, Draguignan, 1895, p. 81.

13. L. HONORÉ, « Peintres, sculpteurs, ... », *art. cit.*, p. 75.

14. Le « *mestre Michel* » mentionné à Fréjus en 1552 (AC Fréjus, BB3, f° 193v°-194v°), identifié au peintre du retable de saint Jean-Baptiste de Roquebrune par Paul-Albert Février, semble plutôt désigner Michel I Garrel. (P.-A. FÉVRIER, « La Basse Vallée de l'Argens – Quelques aspects de la vie économique de la Provence orientale aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles » dans *Provence historique*, IX, fasc.35, 1959, p. 57).

15. F. MIREUR, *Les Rues...* t. VIII, *op. cit.*, p. 34.

maniériste ? L'arrivée de l'œuvre de Camillo Saturno à Fréjus en 1561<sup>16</sup> ne reste certainement pas sans répercussion dans tout le diocèse. D'origine romaine, probablement formé dans l'entourage de Perino del Vaga, il habite et travaille à Aix mais possède des biens à Fréjus. Son beau-frère est moine à Saint-Honorat de Lérins. Le panneau de la Sainte famille de la cathédrale de Fréjus, qu'il signe et date, offre une accumulation de ce qui fera la gloire de la peinture maniériste : poses et expressions affectées, costumes complexes, arbres exotiques, répertoire de monuments archéologiques de Rome, etc. L'activité picturale de la région de Draguignan connaît par la suite un visible déclin dans les années 1570. En témoigne le triptyque de l'Enfance du Christ de Bargème, exécuté en 1571 par un « barbouilleur de village », proche de la peinture naïve et de l'art enfantin. André Carton quitte Draguignan entre 1569 et 1570, fuyant peut-être les troubles qui s'y multiplient, de l'hiver rigoureux de 1568 aux conséquences des luttes de la Ligue. La succession du peintre, documentée par un acte notarié de 1584 mentionné par Mireur<sup>17</sup>, visiblement débitrice et devant être acceptée sous bénéfice d'inventaire par les neveux de sa veuve, laisse supposer une difficile fin de carrière. Quelques années après le décès d'André Carton apparaît son successeur Henri Duchar, originaire de Neufchâteau en Lorraine<sup>18</sup>. Cité à Draguignan à partir de 1589, il est d'abord chargé de modestes travaux de décors éphémères. On peut lui attribuer le frontispice du Livre des Biens de l'Hôpital Saint-Lazare, portant la date de 1589<sup>19</sup>, peint d'une main encore malhabile mais rompant avec les accents primitifs de Carton.

#### POUR UN PREMIER CORPUS AUTOUR DE L'ŒUVRE D'ANDRÉ CARTON

Si seule l'œuvre de Cogolin porte sa signature, plusieurs auteurs ont amorcé des rapprochements avec des panneaux de la région dracénoise. Frédéric Mireur avoue ainsi que « son œuvre pictural n'est pas aisé à reconstituer, éparpillé qu'il fut sans doute aux quatre coins et recoins souvent obscurs de modestes églises de bourgs ou de villages »<sup>20</sup>. L'archiviste relevait, dès 1902, des similarités techniques entre le triptyque de Cogolin et le panneau de la Vierge du Rosaire de la chapelle Notre-Dame-du-Peuple de Draguignan. « La facture [des fragments rapportés et plaqués en relief] présente une

16. Jean BOYER, « La Peinture et la gravure à Aix-en-Provence aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles » dans *Gazette des Beaux-Arts*, LXXVIII, 1971, p. 166; Jean-Jacques GLOTON, *Renaissance et baroque à Aix-en-Provence*, t. 1, Rome, 1979, p. 13; Marie-Paule VIAL, *La Peinture en Provence...*, *op. cit.*, n° 34, p. 139.

17. F. MIREUR, *Les Rues...*, t. VIII, *op. cit.*, p. 34-35.

18. F. MIREUR, *Les Rues de Draguignan*, t. VI, 1924, p. 114-117; L. HONORÉ, « Peintres, sculpteurs... », *art. cit.*, p. 55-56; Joëlle GUIDINI-RAYBAUD, *Pictor et veyrerius – Le vitrail en Provence occidentale, XI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 2003, p. 350-351, 360.

19. AD Var, B1.

20. F. MIREUR, *Les Rues...*, *op. cit.*, p. 35.

certaine analogie» précise-t-il<sup>21</sup>. Thomas Bensa reprend, en 1909, l'observation de Mireur : « Cette peinture ne serait pas sans analogie avec le triptyque de l'église de Cogolin, de 1540, signé Hurlupin André Carton »<sup>22</sup>. Plus téméraire, et publiant sur une zone géographique plus étendue, le Docteur Louis Bribot, en 1967, place le retable de Cogolin au cœur d'un ensemble présentant des points communs<sup>23</sup>, comprenant les triptyques de Callas, de Bargemon et de Trans.

Les deux seuls retables documentés d'André Carton, à l'église paroissiale de Draguignan et à Callian n'ont malheureusement pas été conservés. C'est donc à partir de l'unique œuvre de Cogolin (hormis la statue de Cabasse mais seulement polychromée par Carton), d'une zone géographique d'activité s'étendant de Cabasse à Callian et de Seillans à Cogolin (l'ancien diocèse de Fréjus), d'un segment chronologique compris entre 1528 et 1581, donné Mireur, qu'il faut tenter d'identifier la production d'Hurlupin alias André Carton. Le corpus ainsi constitué compte neuf œuvres examinées in situ, reproduites dans une banque d'images numériques de plus de deux mille clichés de peintures du XVI<sup>e</sup> siècle conservées en Provence, comparées par rapprochements sur planches iconographiques établies par photomontages.

### TROIS ATTRIBUTIONS AUTOUR DU SAINT ANTOINE DE COGOLIN

Le triptyque de l'église de Cogolin constitue la pièce maîtresse du corpus des œuvres d'André Carton, signée, monogrammée, datée de 1540. La provenance locale de l'œuvre ne fait pas de doute, probablement destinée dès son origine à la chapelle de la confrérie de saint Antoine mentionnée encore au XVIII<sup>e</sup> siècle dans l'église paroissiale. À sa droite se tient saint Éloi, évêque bénissant, aux pieds duquel gisent les outils traditionnels, pince et marteau, des artisans qu'il patronne, les orfèvres et maréchaux-ferrants. À gauche figure saint Pons, évêque de Cimiez, ici dans sa version champêtre, accompagné d'un bœuf tel qu'il peut être invoqué par les agriculteurs et les laboureurs. Le visage de saint Antoine, aux traits assez fins, présente un toupet sur le front, de grandes oreilles, une moustache entortillée, une barbe traitée en mèches rehaussées de très fins filets blancs. Ses mains assez frustes présentent des doigts gonflés pourvus de petits ongles. L'auréole rayonnante, divisée par des colonnettes supportant des festons constitue une véritable marque de fabrique permettant d'identifier l'atelier d'André Carton. Derrière saint Antoine est tendu un drap d'honneur semé de motifs reprenant ses attributs,

21. F. MIREUR, *ibid.*

22. THOMAS BENSA, *La Peinture en Basse-Provence, à Nice et en Ligurie : depuis le début du quatorzième siècle jusqu'au milieu du seizième*, Cannes, 1909, p. 44.

23. DR LOUIS BRIBOT, « Les Retables peints et sculptés de la région varoise (XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles) » dans *Bulletin de la Société d'Études Scientifiques et Archéologiques de Draguignan et du Var*, XII, 1967, p. 26.



clochette et tau, alternés avec des fleurs de lys. Sur sa bordure court l'inscription d'une prière au saint, difficilement déchiffrable. Derrière saint Pons une draperie similaire est également ourlée d'une bordure portant les caractères pastillés d'une prière. La technique du pastillage est abondamment appliquée pour les ornements de l'auréole, des galons, les inscriptions, les accessoires liturgiques et les semis de motifs. Les fonds d'or, abondants aussi, sont gravés au poinçon de motifs de damas ou de treillis, dont le tracé est parfois souligné de pointillés témoignant de l'emploi de la roulette. Les très fins ornements de la chape de saint Pons, candélabres « à l'antique » ornés de chutes de perles, introduisent une note de modernité. Ce triptyque de Cogolin, relativement homogène et dont la qualité picturale avait déjà été remarquée par Frédéric Mireur, se rattache donc à la période faste de l'activité du peintre dracénois auquel s'adressent les communautés et confréries de tout le diocèse de Fréjus.

L'Adoration de l'Enfant Jésus avec les donateurs Claude de Villeneuve, son épouse Isabelle de Feltre et saint François d'Assise, datée de 1541, occupe le plat-fond d'un retable baroque dans la chapelle du château de Sainte-Roseline aux Arcs-sur-Argens<sup>24</sup>. Certains détails révèlent la main d'André Carton sur ce panneau. L'auréole pastillée de saint Joseph est identique à celle du saint Antoine de Cogolin. Les mains du charpentier, aux doigts pulpeux, ceux de la Vierge, plutôt tubulaires, s'ajoutent au tracé des caractères gothiques du cartel répondant aux constantes graphologiques d'Hurlupin. Les dorures abondent sur les brocards ornés de superbes motifs à la grenade de la tunique de Joseph, sur les reliefs appliqués, y compris sur les fins galons et les bagues portées par Isabelle de Feltre. On retrouve sur la robe de l'ange situé derrière l'âne le semis de fleurs de lys déjà choisi sur le drap d'honneur constituant le fond du panneau central de Cogolin. Rappelons que le peintre ayant fourni les armoiries pour les funérailles d'Alexis de Villeneuve en 1528 a été identifié à André Carton par Frédéric Mireur, fait historique permettant d'étayer l'attribution de ce panneau de retable familial à Hurlupin.

Les circonstances de sa commande demeurent liées à l'histoire du monastère de La Celle-Roubaud, actuel château Sainte Roseline, et à celle de Claude de Villeneuve donateur ici portraituré avec son épouse. La présence de saint François d'Assise, l'image franciscaine de la Nativité rappelant la crèche à Greccio, ne laissent aucun doute sur la destination initiale de cette peinture. Jusqu'en 1501, La Celle-Roubaud abritait une communauté cartusienne, à laquelle sainte Roseline de Villeneuve appartenait, dissoute par Jean Bellard, évêque de Fréjus, suite à une longue période de décadence. Louis de Villeneuve appelle alors les franciscains de l'Observance qu'il y installe en 1504. Claude I<sup>er</sup> est ici représenté en donateur agenouillé, face à son épouse Isabelle de Feltre. La légende, peu crédible, veut que les anges adorant l'Enfant aient pris les traits des enfants du couple (ill. 7). La date du 25 avril 1541 inscrite

24. M.-P. VIAL, *La Peinture en Provence...*, *op. cit.*, n° 18, p. 98-99.

sur l'embarquement de l'autel portant l'Enfant pourrait être mise en rapport avec celle du 11 avril 1541, jour du trentième anniversaire de Claude de Villeneuve. Elle suit par ailleurs une période de longue maladie soignée pendant cinq mois par le médecin Jean Imbert qui, en 1540, se plaint de n'avoir jamais été payé<sup>25</sup>. Ce panneau revêt-il de fait la valeur d'un ex-voto ? Quoi qu'il en soit, on relève dans cette peinture une complexité iconographique révélant une solide culture religieuse et artistique. Le cartel posé au premier plan porte, en caractères encore gothiques, un extrait de l'Évangile de saint Luc. L'enfant est couché sur un pan du manteau de la Vierge, sur un autel annonçant son futur sacrifice. Le chapeau de paille pendu au-dessus évoque le voyage à Bethléem et l'imminente fuite en Égypte. La scène se déroule dans les ruines du palais de David. Il fait ici l'objet d'une traduction architecturale à l'antique, fait d'arches à caissons ornées de niches occupées par des statues d'idoles païennes. À l'arrière-plan se déploie une multitude de détails « modernes », comme un répertoire de styles de chapiteaux antiquisants, visiblement dessinés d'après un recueil illustré, de poses et de canons maniéristes appliqués aux figures des bergers. Cette ouverture aux italianismes de la peinture contemporaine pourrait être mise sur le compte des commanditaires, Claude de Villeneuve, ayant étudié à l'Université de Padoue où il a rencontré Isabelle de Feltre, réputée originaire d'Urbino<sup>26</sup>. Une influence piémontaise, proche de la douceur de Defendente Ferrari, des accents flamands, probable réminiscence d'une formation picarde du peintre, témoignent de la synthèse opérée suite à des étapes menant des provinces nordiques à l'Italie du Nord.

L'église paroissiale Saint-Victor de Trans-en-Provence conserve un panneau de saint Antoine entre saint Martin et saint Honorat<sup>27</sup> jusqu'à présent considéré comme primitif et daté des années 1510 (ill.2). Le visage de la figure principale rappelle fortement celle de Cogolin, tout comme sa main droite assez imposante. Les colonnettes rayonnantes supportant les festons du pourtour de l'auréole en relief, déjà rencontrées, sortent visiblement de l'atelier d'André Carton. L'image de saint Martin correspond à une transposition de celle du saint Pons de Cogolin, la tête tournée dans l'autre sens. L'œuvre provient vraisemblablement de la chapelle Saint-Antoine de l'église paroissiale dont l'autel fut déplacé après 1769 dans la petite nef. L'église abritait également la chapelle de Saint-Honorat, figuré à droite de saint Antoine.

Le saint principal, monumental, trône sur une cathèdre de pierre et tient un immense collier de perles de corail aux vertus prophylactiques. La datation du panneau prévalant jusqu'à présent ne peut que difficilement être maintenue. L'édifice a en effet été intégralement reconstruit après son saccage par

25. *Les Archives de Trans-en-Provence*, 11<sup>e</sup> année, n° 70, 1938, p. 188-189.

26. Lettre de Claude de Villeneuve à Madame de Trans, sa mère. Padoue, le 15 novembre 1528 (Carpentras, Bibliothèque Inguimbertaine, fonds Peiresc, ms. 1840), publiée dans *Les Archives de Trans-en-Provence*, vol. 1 et 2, 1927, p. 228.

27. L. BRIBOT, « Les Retables... », *art. cit.*, p. 26.

les troupes impériales de Charles-Quint en 1536. Un détail semble évoquer le triste événement : l'aigle bicéphale, emblème impérial, ornant un carreau piétiné par le cochon sauvage de saint Antoine. Les lettres disséminées sur le pavement restent, elles, muettes. La relative médiocrité d'exécution, la répétition de modèles, le manque de modelé, laissent supposer l'intervention d'un collaborateur, peut-être le compagnon présent dans l'atelier de Carton en janvier 1540.

Le triptyque de saint Auxile de l'église de Callas provient de la chapelle éponyme<sup>28</sup> (ill. 3). Sur trois panneaux juxtaposés y figurent saint Auxile entre deux saints évêques, peut-être saint Loup et saint Maxime, dont les noms sont camouflés sous des badigeons bruns. La seule inscription encore lisible en lumière rasante, celle du nom de saint Auxile, présente les capitales gothiques observées sur les trois œuvres précédentes. Le A d'Auxile est en particulier identique à l'initiale du monogramme de 1540. Tout indique ici la main d'André Carton, peut-être aidé du compagnon embauché vers 1540. Saint Auxile reste un saint typiquement local dont l'existence réelle reste encore à prouver. Il était invoqué par les sourds-muets, son nom dérivant du provençal « ausi » (entendre). Son image, comme celle de ses compagnons, porte ici des oreilles anormalement étirées. Écho de la présence attestée dans la chapelle d'ex-voto adoptant cette forme anatomique ? On notait déjà cette particularité sur les saints évêques du panneau de Trans, duquel par ailleurs, la figure de saint Honorat est ici assez fidèlement reproduite sous les traits du saint principal. On y reconnaît également les mêmes rides autour de la bouche des personnages donnant cette impression de moue. Le report du même poncif inversé pour les deux personnages latéraux est à peine masqué par la différenciation des visages et des couleurs du costume. La couche picturale, comme celle du panneau de Trans, n'offre aucune épaisseur, rendant les traces d'incision du dessin très visibles. Les plis des manteaux, peut-être repeints, témoignent d'une exécution rapide à grands coups de brosse. L'ensemble de ces observations permet, outre l'intégration au corpus d'Hurlupin, une datation des années 1540, période d'intense activité de son atelier.

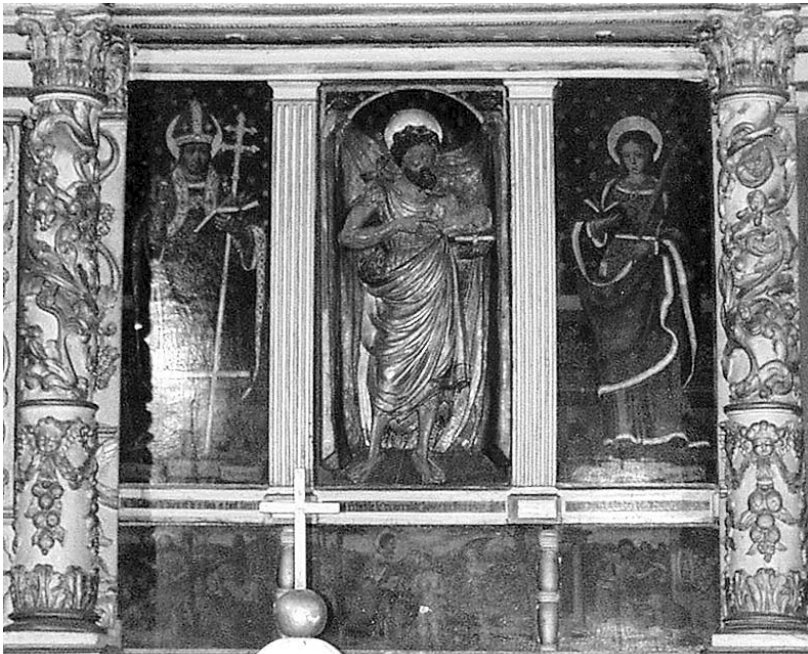
#### QUATRE ATTRIBUTIONS COROLLAIRES

La Vierge du Rosaire de la chapelle Notre-Dame-du-Peuple de Draguignan a de longue date attiré l'attention d'historiens de l'art renommés, du

28. *Ibid.* Auxile compte parmi les évêques martyrs de Fréjus dont les reliques auraient été découvertes à Callas en 1601. Il aurait vécu au <sup>v</sup>e siècle, fréquenté le monastère des îles de Lérins fondé par saint Léonce qui aurait confié Auxile aux bons soins de saint Honorat. Assassiné le 26 janvier 480 sur l'ordre d'Euric, roi des Visigoths, soit à Fréjus soit à Callas, il aurait eu pour compagnons saint Loup et saint Maxime. cf. Jacques-Félix GIRARDIN, *Histoire de la ville et de l'église de Fréjus*, Volume II, Paris, 1729, p. 152-162 ; *Histoire de Saint Ausile, patron de Callas*, Aix, 1750, réimprimé à Brignoles, 1834 (considérée comme supercherie littéraire).



Ill. 4 - La Vierge du Rosaire, vers 1530, Druguignan, chapelle Notre-Dame-du-Peuple (cliché de l'auteur)



Ill. 5 - Retable de saint Jean-Baptiste, 1557, Roquebrune-sur-Argens, église paroissiale Saint-Pierre-et-Saint-Paul (cliché de l'auteur)



Ill. 6 - Sculpteur anonyme et André Carton, Vierge à l'Enfant, 1543-1544, Cabasse, église paroissiale Saint-Pons (cliché de l'auteur)

fait de son attribution d'abord à Louis Bréa, puis à l'un de ses élèves (ill. 4). La majorité des auteurs s'accordent pour dater le panneau des environs de 1530, et, depuis l'étude de Labande de 1937, l'attribuer à un collaborateur du maître niçois<sup>29</sup>. Il est un fait que cette image reprend fidèlement le modèle de la Vierge du Rosaire de Biot. L'observation minutieuse de certains détails ramène à l'atelier d'André Carton. Un rapprochement avec le saint Antoine de Cogolin a d'ailleurs été opéré à plusieurs reprises par Mireur et Bensa<sup>30</sup>. Les motifs pastillés de l'auréole correspondent à ceux, bien identifiés, d'Hurlupin. La présentation frontale, les mains de la Vierge et des anges, aux doigts gonflés et petits ongles, le semis de fleurs de lys, le décor de candélabres à l'antique, annoncent les caractéristiques du triptyque de 1540. Le visage joufflu du Christ, aux yeux cernés, aux mèches détaillées sera repris sur ceux des anges de l'Adoration des Arcs en 1541. Enfin, le galon du manteau protecteur, déjà proche de celui du saint Éloi de Cogolin, sera littéralement copié sur celui du saint évêque (saint Loup ?) de Callas. Le dessin de l'oreille de celui-ci est par ailleurs strictement identique à celui de l'oreille de l'ange de droite tenant un pan du manteau de la Vierge (ill. 9 et 10). L'emploi d'un support de chêne, fréquent dans les régions nordiques, mais inhabituel en Provence où les fustiers privilégient le noyer, intrigue. Doit-on y voir le choix d'artisans d'origine picarde, tels qu'Hurlupin et le menuisier Jean le Picard de Grasse documenté à Draguignan en 1542 ? La question de la provenance de l'œuvre a suscité plusieurs hypothèses, notamment celle du couvent des dominicains, en déduction du thème iconographique du Rosaire, rapidement réfutée par Mireur. Il convient en effet de remettre ce panneau dans le contexte de son édifice de conservation, et de toute évidence, de destination. Dès 1915, le joaillier Antoine Bonnet publiait un article très complet sur ce « *Primitif à Draguignan* » en mentionnant le témoignage du Père Balthazar Capucin, écrit vers 1670, sur « *N.D. de Populo dont au maître autel est l'image en plate peinture de Notre Dame d'abord avec son long manteau sous lequel elle a tout le peuple de Draguignan pour le protéger* »<sup>31</sup>. L'existence d'un retable de menuiserie, comprenant certainement une prédelle, voire des tableaux autour du panneau central, semble confirmée. La chapelle Notre-Dame-du-Peuple apparaît dans les documents en octobre 1525. Une légende, digne de crédit, veut qu'elle ait été bâtie à la suite de la grande épidémie de peste de 1522, d'où l'invocation de la protection de la Vierge de Miséricorde par et pour tout le peuple. On y ajoute ici le couronnement de la Vierge, avec une couronne impériale, synthèse innovante. Le report assez mécanique des éléments du panneau de Biot se tempère de quelques variantes et interpréta-

29. Léon-Honoré LABANDE, *Les Bréa, peintres niçois des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts, Nice, 1937 n°47 p. 44, 144, 147.

30. F. MIREUR, « Les anciens couvents... », *art. cit.*, p. 216-217; T. BENSA, *La Peinture...*, *op. cit.*, p. 44.

31. Antoine BONNET, « Un primitif à Draguignan » dans *Bulletin de la Société d'Études Scientifiques et Archéologiques de Draguignan et du Var*, XXX, 1915, p. 81-96.

tions. On place un globe crucifère dans la main droite de l'Enfant, on inverse le contrapposto de la Vierge, on ajoute un cardinal derrière le pape, enfin on prête au roi les traits de François I<sup>er</sup> barbu. Antoine Bonnet a proposé d'identifier le troisième cardinal, peu habituel, à Francesco Orsini, administrateur du diocèse de Fréjus. La précocité de cette œuvre dans la carrière dracénoise d'André Carton suggère une période de fréquentation du cercle des Bréa. On ne peut s'empêcher d'établir un lien chronologique entre la mort d'Antoine Bréa, frère et collaborateur de Louis, située en 1527<sup>32</sup>, et l'arrivée de Carton à Draguignan au début de 1528. Antoine Bréa a œuvré en Provence orientale à la fin de sa carrière, vraisemblablement à Grasse où le retable de saint Honorat lui est attribué. L'influence des Bréa avait touché les environs de Draguignan un quart de siècle plus tôt. Louis y livre en effet le retable de l'église des Arcs dès 1501. Le triptyque de saint Antoine de Bargemon, daté des environs de 1520, témoigne encore de l'héritage du peintre niçois. Si André Carton est bien l'auteur de ce panneau, on imagine aisément le succès qu'il tirera d'une telle réalisation dans sa ville d'adoption.

Un retable dont les panneaux peints portent la date de 1557 occupe la chapelle des fonts baptismaux de l'église de Roquebrune-sur-Argens<sup>33</sup> (ill. 5). Une structure du XVII<sup>e</sup> siècle intègre un triptyque constitué d'une figure de saint Jean-Baptiste sculptée en relief et peinte, de deux panneaux peints, l'un de saint Claude, l'autre de sainte Brigitte. Sur la prédelle se succèdent trois scènes de la vie de saint Jean-Baptiste : La Prédication, Le Baptême du Christ, La Décollation de saint Jean-Baptiste. Une longue dédicace court sur les trois panneaux, donnant le nom du commanditaire, Pierre Gilet, « *a qui doibt a la fin paradis* ». La forme du triptyque surmontant une prédelle, les fonds semés d'étoiles et fleurons, le pastillage de la mitre et de la crosse du saint évêque, restent encore médiévaux malgré une date avancée au milieu du siècle. La chronologie de la fabrication se lit entre les deux dates inscrites, celle du 9 mars 1557 marquant l'achèvement des panneaux latéraux, celle du 15 mai 1557 inscrite en rouge, correspondant à l'achèvement du retable, voire à sa pose. Paul-Albert Février, en 1959, avait remarqué les lettres R et M ornant deux carreaux du pavement sur le panneau de sainte Brigitte. Il les avait interprétées comme le monogramme du peintre identifiable, selon lui, au « *mestre Michel* » cité à Fréjus en 1552. Il semble qu'il s'agisse de Michel I Garrel, peintre de Lorgues, connu à Marseille où il se marie le 25 septembre 1552 et travaille dans l'atelier de son beau-père le peintre verrier Jean Droin<sup>34</sup> avant de poursuivre sa carrière dans cette ville. Une observation minutieuse permet de reconnaître les initiales P et M superposées. La récente découverte

32. Giuseppe BRÈS, *Questioni d'arte regionale, studio critico: Altre notizie inedite sui pittori nicesi*, Nice, 1911, p. 71.

33. L. BRIBOT, « Les Retables... », *art. cit.*, p. 26 et 27.

34. P.-A. FÉVRIER, « La Basse Vallée de l'Argens... », *art. cit.*, p. 57 ; sur Michel Garrel cf. J. GUIDINI-RAYBAUD, *Pictor et veyrerius...*, *op. cit.*, p. 314, 371.

de l'existence de Pierre Mayre, collaborateur attesté d'André Carton en 1549, livre, selon toute vraisemblance, l'identité de l'auteur du panneau. La présence de ces lettres sur le pavement, les motifs qui ornent les carreaux environnants rappellent les curiosités du panneau de saint Antoine à Trans attribué à André Carton. D'autres détails présentent des similitudes avec les œuvres du maître dracénois. Le motif des fleurs de lys, les fleurons semés sous la niche de saint Jean et sur les fonds des panneaux latéraux, sur le manteau de sainte Brigitte, sont identiques à ceux de Notre-Dame-du-Peuple. Les rinceaux très denses couvrant le revers du manteau du Baptiste ornaient déjà la tunique du saint Antoine de Cogolin. Les mains enflées de la sainte ont été remarquées à plusieurs reprises. Son visage enfantin aux paupières gonflées et aux yeux cernés, fait écho à ceux des anges de l'Adoration des Arcs. La statue occupant la niche du palais d'Hérode sur la prédelle reprend la pose des images païennes du palais de David sur le panneau des Arcs. Enfin le tracé des caractères gothiques de la dédicace correspond bien aux observations graphologiques relevées sur les œuvres de ce corpus. Les phylactères des panneaux latéraux présentent une évolution dans le choix typographique, privilégiant enfin la capitale humaniste. D'autres inflexions du métier indiquent la voie de la modernité. La peinture est plus grasse, le modelé estompé et vaporeux. Une frise de rinceaux empruntée à l'antiquité classique relie les panneaux latéraux. La prédelle, assez mouvementée reste médiocre dans son exécution. Ce retable paraît être une œuvre de collaboration entre Pierre Mayre et André Carton, déjà associés pour l'exécution de celui du Muy avant le mois d'août 1549.

Dans le même édifice le triptyque de saint Sébastien entre saint Christophe et sainte Lucie, d'aspect « primitif » malgré ses nombreux repeints, présente de nombreuses similitudes avec le précédent. Ses panneaux ont été intégralement et maladroitement repeints en 1627, comme l'indique l'inscription placée aux pieds du saint transpercé de flèches. Ce « rhabillage » doit masquer d'importantes dégradations voire mutilations dont témoignent encore les traces de grattage des figures et des visages des bourreaux de saint Sébastien sur la prédelle.

La figure de Lucie émane du même poncif que celle de Brigitte, quelques variantes dans la coiffure, les éléments du costume et la position de la main gauche venant masquer un procédé de report déjà remarqué sur les panneaux de Cogolin, Trans et Callas. Comme sur les panneaux latéraux du retable de Jean-Baptiste, une rambarde ici ornée de médaillons, relie les éléments du triptyque. Le visage de l'Enfant Jésus assis sur l'épaule de saint Christophe reprend les traits des angelots du panneau de l'Adoration des Arcs, avec les mêmes yeux gonflés et cernés (ill. 8). Les trois personnages occupent désormais un espace unifié sous un arc surbaissé reliant les trois panneaux. Quelques éléments antiquisants ponctuent le décor des scènes de la prédelle, notamment l'obélisque sur le premier compartiment. L'intégration de ces





Ill. 7 - L'Adoration de l'Enfant Jésus (détail), 1541, Les-Arcs-sur-Argens, chapelle du château Sainte-Roseline (cliché de l'auteur)



Ill. 8 - Retable de saint Sébastien (détail), vers 1550?, Roquebrune-sur-Argens, église paroissiale Saint-Pierre-et-Saint-Paul (cliché de l'auteur)



Ill. 9 - Saint Auxile entre deux saints évêques (détail), vers 1540, Callas, église paroissiale Notre-Dame-de-l'Assomption (cliché de l'auteur)



Ill. 10 - La Vierge du Rosaire (détail), vers 1530, Draguignan, chapelle Notre-Dame-du-Peuple (cliché de l'auteur)

éléments d'architecture se développe dans les années 1550-1560 en Provence, non seulement par le biais de gravures, mais surtout par les constructions éphémères des « entrées » princières. Les phylactères de la bande médiane déroulent des invocations inscrites en caractères gothiques que l'analyse graphologique donne aisément à André Carton. L'ornementation particulièrement raffinée des initiales et des signes de ponctuation confine ici à la calligraphie. La proximité de ce retable de Roquebrune avec le précédent autorise une datation des environs de 1550, confirmée par le costume de sainte Lucie.

Leur attribution à Hurlupin permet d'étendre sa zone d'activité au sud-est du diocèse de Fréjus.

Une prédelle narrant l'histoire de saint Auxile côtoie, dans l'église de Callas, le triptyque précédemment abordé<sup>35</sup>. Longtemps considérée comme le « gradin » du même ensemble, elle ne semble pas provenir du même retable. D'une part, sa largeur ne correspond pas à celle de l'assemblage des trois panneaux, sans compter les éléments de la structure aujourd'hui disparue. D'autre part, l'orthographe du nom d'*Auxile*, que l'on devine sous le badigeon brun du triptyque, diffère de celle d'*Osile* inscrit sur la prédelle. Le cartel de droite mentionne explicitement les prieurs de l'aumône, ou confrérie, ayant fonction d'œuvre d'assistance, de saint Auxile. Le procès-verbal de la visite pastorale de Barthélemy Camelin, évêque de Fréjus, mentionne le 19 mai 1612 « l'hôpital chapellin confrairie de St Auzille »<sup>36</sup>. Le triptyque, lui, devait certainement surmonter le maître-autel de la chapelle située sur la colline portant le même nom. Attribué à André Carton, il se rattache vraisemblablement à sa production des années 1540, alors que cette prédelle porte la date de 1572. Les caractères du texte des cartels peints aux extrémités, encore gothiques, surprennent dans la seconde moitié du xvi<sup>e</sup> siècle. Leur tracé correspond en tout cas à ceux ici attribués à l'atelier du peintre dracénois, encore actif à cette date. D'autre part, la date tracée en rouge, après une inscription qui l'est en brun, renvoie à l'observation effectuée à Roquebrune. Quatre scènes sont juxtaposées, séparées par des panonceaux bruns ornés de candélabres à l'antique rappelant, avec leurs chutes de perles, ceux des panneaux de Cogolin, de Notre-Dame-du-Peuple et de Trans. Les sujets des histoires, narrant la vie de saint Auxile selon la tradition, ne peuvent que difficilement être identifiés. Il n'existe en effet aucun acte sur sa vie. La seule source complète, due à la plume de Jacques-Félix Girardin en 1750, relève de la supercherie littéraire ne s'appuyant sur aucun document. L'existence réelle du saint évêque de Fréjus reste par ailleurs à prouver. Une légende antérieure à 1572 a-t-elle permis au peintre d'illustrer ces histoires ? Le premier compartiment présente deux moines, dont un saint, peut-être Auxile et Honorat sous la protection duquel il aurait été placé par l'abbé saint Léonce, invoqués par des infirmes. En l'absence de sources sur l'histoire de saint Auxile, ne pourrait-on pas y voir l'histoire de saint Pons guérissant les estropiés ? La seconde séquence met en scène la consécration d'un évêque par un saint archevêque en présence de deux personnages au costume exotique (consécration d'Auxile par l'archevêque d'Arles au temps des persécutions des Ariens selon Girardin ?). Deux scènes de bénédiction et/ou guérison par un saint évêque suivent. D'abord celle d'un homme agenouillé dont le saint touche l'oreille (saint Auxile guérissant un sourd ?) toujours à proximité d'hommes en costume oriental, ainsi que d'un pèlerin. Puis celle d'un homme agenouillé dont le saint semble

35. L. BRIBOT, « Les Retables... », *art. cit.*, p. 26.

36. AD Var, 1 G 64.

toucher les lèvres (saint Auxile rendant la parole à un muet ?) Quoi qu'il en soit de l'exacte identification de ces histoires, il semble bien que l'accent soit mis sur la vertu religieuse mise au service des handicaps, principes d'une œuvre de charité telle que l'aumône de saint Auxile, commanditaire de ce retable. Pièce secondaire, cette prédelle ne présente pas toutes les qualités picturales relevées sur les œuvres antérieures. L'activité de l'atelier d'André Carton semble s'essouffler à cette période.

L'« IMAGE » DE NOTRE-DAME DE CABASSE : IDENTIFICATION D'UNE SCULPTURE  
PEINTE PAR ANDRÉ CARTON EN 1544

Les registres de délibérations des syndics de la communauté de Cabasse mentionnent, le 14 mai 1544, une ordonnance de paiement de la somme de deux écus à Andriou Carton pour avoir peint « l'image » de Notre Dame. Le 2 juin suivant, les mêmes syndics doivent demander sa part à l'abbesse, prieure de La Celle, dame de Cabasse. La découverte de ces documents par M. Georges Bérard avait conduit à identifier l'œuvre de Carton au retable de l'autel du Rosaire de l'église paroissiale. Or, le terme d'« image » désigne une sculpture. De plus Le Don du Rosaire, peint sur toile dans un style de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, présente une iconographie associant saint Dominique et sainte Catherine de Sienna fixée en Provence à partir des années 1570-1580. Parmi les Mystères du Rosaire, celui du Portement de Croix reprend une gravure de Johann Sadeler l'ancien datée de 1582. Enfin, le montant du paiement, très inférieur à celui d'un retable (même s'il est doublé par la participation de l'abbesse), confirme la seule peinture d'une statue. La présence, au centre du retable du maître-autel, d'une statue de la Vierge à l'Enfant en bois doré polychromé correspond visiblement au travail d'André Carton (ill. 6). La menuiserie, commandée à Antoine Imbert d'Aups vers 1527 fut remaniée en 1543 quelques années après la reconstruction de l'église<sup>37</sup>.

Le retable abrite désormais une statue, remplaçant un parquet central, due à un sculpteur anonyme mais dont le style confirme une datation des années 1540. Elle devait être cantonnée de deux reliefs ou de panneaux peints disparus. La statue de Cabasse présente une polychromie restreinte aux carnations, aux chevelures, au voile, au galon et revers du manteau, aux chaussures, ainsi que peut-être au globe crucifère que devait tenir l'Enfant, aujourd'hui disparu. L'observation des parties peintes permet de dater a priori leur exécution du XVI<sup>e</sup> siècle. Le manteau, doré, est orné de rinceaux gravés, repris et peints sur le galon. Très finement tracé, ce décor digne d'une marge de manuscrit est animé par un renard. Le retable présente également deux autres parties peintes visiblement dès l'origine, le superciel, azuré et étoilé,

37. Communications écrites de M<sup>me</sup> Chantal Passeron, présidente de l'Association Patri-moine et Histoire de Cabasse.

les anges couronnant la Vierge, qu'il serait tentant d'attribuer également à la main d'André Carton. Peut-on imaginer l'existence de deux panneaux peints de part et d'autre, également confiés à l'artiste de Draguignan ? Cette intervention attestée d'André Carton permet d'étendre sa zone d'activité à la basse-Provence intérieure, où il est probablement installé à cette date, absent de la documentation dracénoise entre 1541 et 1546. D'autre part la finesse et la préciosité du travail pictural tendraient à un rapprochement avec l'art de l'enluminure, pratique soupçonnée par ailleurs dans la carrière d'Hurlupin.

CONCLUSION : DE L'ART À L'HISTOIRE ET VICE-VERSA, QUELQUES DÉPLACEMENTS DE REPÈRES CHRONOLOGIQUES ET GÉOGRAPHIQUES

L'approche de l'œuvre, et même par l'œuvre, d'André Carton ne reste pas sans conséquence sur l'histoire de la peinture du XVI<sup>e</sup> siècle en Provence. Primitif jusque dans les années 1550, il dérange les conventions historiques faisant des années 1530 celles du basculement vers une « Renaissance » déjà considérée comme tardive dans la région. Mais dispose-t-on, à travers neuf œuvres seulement, d'une matière suffisante pour juger d'une activité visiblement longue et variée quant aux diverses clientèles que le peintre se doit de séduire ? Si les panneaux de Notre-Dame-du-Peuple et de la chapelle Sainte-Roseline des Arcs émergent pour leur qualité artistique, l'ensemble reflète, il faut l'avouer, une médiocrité propre aux commandes abondantes, répétitives et souvent mal rétribuées, des confréries et communautés. Bien qu'homogène, le corpus proposé présente des inégalités et pose inévitablement la question de l'atelier. Entre apprentis supposés et compagnon attesté et collaborateur identifié certaines attributions pourront évoluer au fil de l'identification de l'entourage d'Hurlupin. Pensons notamment au peintre lorguais Michel I Garrel, issu d'une famille de fondeurs de cloches, dont la carrière « varoise » reste encore à documenter. Enfin, le territoire dessiné par la localisation des œuvres attestées, attribuées et disparues d'André Carton se calque précisément sur la carte de l'ancien diocèse de Fréjus. La découverte de quelque nouveau document sur son activité dans ou pour la cité du siège épiscopal n'étonnerait en rien. Aux extrémités de ce territoire, la question se pose également. La mention du peintre à Cabasse en 1544, son intervention sur un retable fabriqué puis remanié par le menuisier Antoine Imbert d'Aups, ses absences remarquées à Draguignan à la même période, n'incitent-elles pas à envisager une installation dans l'actuel Centre-Var ? La collégiale d'Aups conserve un retable de saint Éloi entre sainte Agathe et saint Pons, datant, d'après le costume de la sainte, des années 1540-1550. Bien qu'extrêmement repeint au XVII<sup>e</sup> siècle, il pourrait bien prétendre, après un examen approfondi voire scientifique, à une entrée dans le corpus des œuvres d'Hurlupin que nous laissons ouvert.