HAL
open science

Jean-Baptiste de Faudran (1611-1661) et la noblesse de la Peinture à Marseille autour de 1650

Magali Theron

To cite this version:

Magali Theron. Jean-Baptiste de Faudran (1611-1661) et la noblesse de la Peinture à Marseille autour de 1650. Provence Historique, 2023, LXXIII (273), pp.75-112. halshs-04117917

HAL Id: halshs-04117917

https://shs.hal.science/halshs-04117917v1

Submitted on 12 Mar 2024

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.

JEAN-BAPTISTE DE FAUDRAN (1611-1661) ET LA NOBLESSE DE LA PEINTURE A MARSEILLE AUTOUR DE 1650

(*Provence Historique*, 2023, Tome LXXIII, fasc. 273, p. 75-112)

Noble et peintre, Jean-Baptiste de Faudran s'impose autour de 1650 comme l'artiste le plus important de la cité phocéenne. Il est l'un des rares peintres provinciaux à avoir bénéficié de son vivant d'une reconnaissance dans la littérature artistique naissante en France. Loué en 1657 par le peintre toulousain Hilaire Pader (1607-1677) qui le cite dans son *Songe énigmatique sur la peinture universelle* de 1658 comme l'un de ces « grands hommes qui ont fait des très beaux ouvrages dans les Provinces, quoyque leur nom soit peu connu[1] », il est aussi célébré par plusieurs poètes. Marie-Claude Homet a déjà signalé l'idylle que lui consacre le poète marseillais Balthazar de Vias (1587-1667), dans son recueil de poésie consacré aux trois Charites ou Grâces[2]. Ce curieux d'antiquité et d'astronomie invoquant le souvenir d'Apelle relie le peintre à la grâce Aglae, la beauté dans ce qu'elle a de plus brillant[3]. Mais c'est surtout Georges de Scudéry qui l'inscrivit à jamais dans l'histoire de l'art, en consacrant un de ses poèmes *ekphrastiques* à l'une de ses peintures au sein de son fameux *Cabinet*, de 1646[4]. À Marseille, le lieutenant général de l'amirauté, Antoine de Valbelle, se fait également l'écho de cette notoriété montante du peintre. Alors que la peste sévit durant l'année 1650, il note dans ses *Mémoires* que Faudran « s'est acquit une très grande réputation pour la peinture » et que ses « tableaux passent pour excellents dans ce royaume[5] ». Si Faudran disparaît par la suite des écrits sur l'art, c'est peut-être parce qu'il est mort juste avant les feux du règne louis-quatorzien, non en 1668 ou 1669, comme on le supposait jusque-là, mais le 30 avril 1661. Il ne put ainsi bénéficier des commandes royales que reçurent de nombreux artistes provençaux dans le second versant du siècle comme les Daret, Mignard, de la Roze ou Meiffren Comte.

Si la production de Jean-Baptiste de Faudran a déjà donné lieu à des notices et articles de Marie-Claude Homet ou de Jeanne-Marie David[6], la découverte de gravures inédites

---

Je remercie chaleureusement Marie-Claude Homet, Mireille Nys, Régis Bertrand et Luc Georget pour leur aide dans l'écriture de cet article et pour leur relecture. Je souhaite aussi et surtout rendre hommage à Noël Coulet (1932-2023), directeur de la revue *Provence historique* depuis 1980, sans lequel cette publication n'aurait pu exister. Je le remercie pour sa patience, sa disponibilité de tout instant, sa relecture attentive et ses avis précieux.

[1]. Hilaire PADER, *Songe énigmatique sur la peinture universelle*, Toulouse, 1658, p. 30. Sur ce peintre, voir Jean LESTRADE, *Hilaire Pader, peintre toulousain au XVIIe siècle : d'après des documents inédits*, Toulouse, 1901 ; Stéphanie TROUVE, « Les écrits de Molinier, Pader et Vendages de Malapeire et la peinture à Toulouse au XVIIe siècle », dans *XVIIe siècle*, n° 230, 58e année, n° 1, 2006, p. 101-115.

[2]. Marie-Claude HOMET, « Un tableau de l'école provençale, *l'Adoration des Mages* par J. B. de Faudran », dans *Revue du Louvre*, 1983, n° 5-6, p. 358-359.

[3]. Balthasaris de VIAS, *Charitum libri tres*, Paris, 1660, Livre II, idylle 47, « Parerga aglaiae in propylaeo musei nostri a J.B. Faudrano depicta », p. 187.

[4]. Georges de SCUDERY, *Le cabinet de Mr de Scudéry, gouverneur de Nostre-Dame de la Garde*, Paris, 1646, p. 113-116.

[5]. Aix-en-Provence, Musée Paul Arbaud, ms M0 193, cité par Hélène MURA, *Collecter, exposer, inventorier : l'usage de la « collection » dans la construction identitaire de la famille Valbelle, aux XVIIe et XVIII ^e^ siècles*, mémoire inédit de Master 2, dir. Marie-Pauline Martin, Université d'Aix-Marseille, 2013, t. 1, p. 18. Nous avons corrigé la citation.

[6]. Sur Jean-Baptiste de Faudran voir : Claude-François ACHARD, *Dictionnaire de la Provence et du Comtat Venaissin*, Marseille, 1786, t. 3, p. 282 ; Henri LUCK, « Jean-Baptiste de Faudran, peintre provençal, Lettre de Mademoiselle de Scudéry sur un tableau de Tobie qu'il lui avait envoyé », dans *Archives de l'art français. Recueil de documents inédits*, 1858, t. VI, p. 33-42 ; Jean BOYER, « Les collections de peinture à Aix-en-Provence aux XVIIe XVIIIe siècles d'après des inventaires inédits », dans *Gazette des Beaux-arts*, 1965, p. 93, 97, 101 ; Jean BOYER, « La peinture et la gravure à Aix-en-Provence aux XVIIe, XVIIIe siècles », dans *Gazette des*

provenant de la collection Ubaldini, mais aussi d'un ensemble de documents issus des fonds des archives notariales, qui éclairent sa vie et son œuvre, nous incitent à lui consacrer le présent article. Permettant pour certains de préciser la datation de certaines œuvres déjà connues, comme son tableau de *l'Apothéose de Marseille*, du musée des Beaux-arts de Marseille, ils contribuent surtout à étoffer la liste de ses œuvres documentées mais disparues. Ils révèlent ainsi sa réalisation d'un dessin de retable pour la luminaire de Sainte-Catherine, d'un tableau non accepté par les carmes déchaussés, d'une *Crucifixion* pour la Chambre de commerce, et surtout la commande d'une suite de quinze toiles pour la confrérie de Notre-Dame de Grâce. C'est toutefois la découverte du prix-fait du tableau de l'*Apothéose de la Ville de Marseille* qui nous semble revêtir le plus grand intérêt. S'il précise la date et les circonstances de la commande, le prix-fait de 1650 révèle surtout une conception éminemment libérale et moderne d'appréhender l'art de peindre à Marseille qui peut étonner par sa précocité. Deux ans seulement après la création à Paris de l'Académie royale de peinture et de sculpture, les commanditaires marseillais, certes des proches amis du peintre, y affirment haut et fort la nécessaire liberté du génie créatif. Un peu comme si, dans le cas spécifique de ce peintre, la liberté de création devait en quelque sorte répondre à la noblesse de son rang.

En cette période politiquement instable, troublée par la guerre franco-espagnole (1635-1648) puis par la Fronde (1648-1652) qui se prolongea à Marseille jusqu'à ce que Louis XIV entre dans la ville le 2 mars 1660, secouée aussi par les épisodes de peste de 1649 et 1650[7], la découverte de ces nouvelles commandes confirme la vivacité du foyer artistique marseillais autour de 1650.

LE NOBLE PEINTRE : L'EPEE ET LE PINCEAU

La promotion sociale des arts et l'évolution de leur statut a constitué la principale quête des artistes depuis la Renaissance. La fameuse gravure d'Abraham Bosse représentant « le Noble Peintre » dans son atelier, constitue une parfaite illustration de cette aspiration des artistes à un idéal de noblesse et de civilité[8]. Copie conforme de son noble commanditaire, par les habits comme par les traits, le peintre ne s'en distingue finalement que par son pinceau qui fait habilement écho dans la gravure, à l'épée du premier. Par sa qualité, Faudran pouvait, pour sa part, manier les deux en même temps. Fils d'Honoré de Faudran[9] et de Marguerite de Beaulieu de Ruzé de Razac, Jean-Baptiste appartient en effet à une ancienne famille de la noblesse marseillaise, remontant au XIVe siècle. Sans grands moyens ni importante possession domaniale, son père appartient à cette branche de la noblesse marseillaise qui se prête au négoce et a souvent des intérêts dans le commerce maritime. Face à une nature qui n'aurait donné aux Marseillais qu'un « petit terroir sec et infertile d'un côté et la mer d'un autre », Charles IX avait en effet autorisé les nobles phocéens à négocier sans que cette activité ne déroge « ni ne nuise à leur qualité », par lettre patente de 1566[10].

Beaux-arts, 1971, p. 117-118 ; Marie-Claude HOMET, « Jean-Baptiste de Faudran (Marseille, 1611-1669) », dans *La Peinture en Provence au XVIIe siècle*, catalogue d'exposition [désormais cat. exp.], Marseille, Musée des Beaux-arts, juillet-octobre, 1978, p. 60-63 et p. 164-176 ; Marie-Claude HOMET, « Jean-Baptiste Faudran » dans *Marseille au XVIIe siècle*, cat. exp., Marseille, 1980, p. 92-96 ; Jeanne-Marie DAVID, « Un peintre à redécouvrir : Jean-Baptiste de Faudran (1611-1669) », dans *Revue Marseille*, 2014, n° 244, p. 23-26.

[7]. La peste toucha en effet Marseille de juillet 1649 à janvier 1650, puis de juin au mois d'août 1650.

[8]. Abraham Bosse, *Le Noble Peintre*, *ca*. 1642, eau forte, 254 x 326 cm, BnF, Estampe, Kc 164.

[9]. Fils de noble Jean de Faudran et de Jeanne Bigarrone, veuve, en premières noces, de feu Pierre de Saint Martin, vivant capitaine de deux galères de sa Majesté, Honoré avait épousé le 6 octobre 1592 à Marseille, Marguerite de Beaulieu, fille de noble Gaston sieur de Razac. Henry-Scipion du ROURE, *Les maintenues de la noblesse en Provence par Belleguise (1667-1669)*, Bergerac, 1923, t. I, p. 168.

[10]. Alexandre de BELLEGUISE, *Traité de la noblesse, suivant les préjugés rendus par les commissaires députez pour la vérification des titres de noblesse en Provence*, Paris, 1669, p. 80.

Baptisé, comme l'a découvert Marie-Claude Homet, paroisse Saint-Martin à Marseille le 27 septembre 1611, Jean-Baptiste est l'avant dernier d'une famille de cinq enfants[11]. Jean-Louis, l'aîné, écuyer et négociant, reprendra les affaires familiales et remplira en outre des charges consulaires[12]. Deux autres enfants de la fratrie, entrent dans les ordres : François dans le couvent des augustins où son père acquiert une sépulture familiale en 1636 ; Anne-Marie au monastère de la Seconde Visitation[13]. Enfin André, le fils cadet, se destine aux armes. Ayant reçu en décembre 1642, la permission d'Antonio Barberini de lever une compagnie de cent chevaux pour les armées du pape, il est blessé au siège de Crevacuore et décède à Bologne en 1643[14].

On ne sait à quelle profession Jean-Baptiste avait d'abord été destiné[15]. S'adonna-t-il à des activités de négoce, à l'instar de son père et de son frère ? Comme eux, il se présente, en effet, dans les actes, comme noble, mais aussi « écuyer ». Un titre qui, jusqu'à la réformation de la noblesse de 1668, visait, comme le précise Valérie Piétri, à dégager, en s'inspirant du modèle italien, une « notabilité citadine » pour les négociants, à « l'exemple des Vénitiens, des Génois et des Florentins, chez qui les nobles trafiquent[16] ». Ce privilège accordé aux nobles marseillais ne concernait toutefois que le négoce « en gros », « le détail et la boutique ouverte étant toujours acte de dérogeance[17]», ce qui explique sans doute que Faudran, ne se présenta jamais comme peintre dans les divers documents notariés. C'est en outre dans ce milieu de la noblesse commerçante que se concentre l'essentiel de ses proches. Son épouse, Gabrièle de Bermond en est issue. Lorsqu'il l'épouse en 1641[18], son père Philibert, est alors l'un des plus importants négociants marseillais qui avait tenté fortune avec ses frères, en baillant à ferme les postes de vice-consuls dans les échelles du Levant. Il fut vice-consul au Caire de 1632 à 1637, puis à Seyde de 1641 à 1645, quand dans le même moment, ses frères Christophe et

---

[11]. M.-C. HOMET, « Jean-Baptiste de Faudran (1978), *op. cit.* », p. 60.

[12]. Jean-Louis Faudran épouse le 2 octobre 1626, Marguerite de Moustier, fille du marchand Ambroise et de Marguerite de Médicis qui lui apporte 4500 livres de dot (AD BDR, 2B9, fol. 7, notaire Giraudon). Émancipé en 1631, il remplit des charges consulaires à partir de 1654, puis d'échevin à partir de 1660. Louis MERY, F. GUINDON, *Histoire analytique et chronologique des actes et délibérations du corps et du conseil de la municipalité de Marseille*, Marseille, 1847, t. V, p. 16 et 512, t. VI, p. LXXIV, LXXV.

[13]. Testament d'Honoré de Faudran, AD BDR, 355 E 419, fol. 481v-487, notaire Rampal, fol. 483.

[14]. Les circonstances de sa mort sont relatées dans une « Déclaration pour Monsieur Jean-Baptiste de Faudran » du 2 octobre 1658, dressée par Jean Napollon, marchand bourgeois à Venise en 1643, et les nobles Marc-Antoine de Vega, et Jean-Baptiste de Blanc (AD BDR, 380 E 154, fol. 1746). Pour la compagnie aux armes du pape, voir S. du ROURE, *Les maintenues*, *op. cit.*, p. 168.

[15]. Nous n'avons pas retrouvé de documents liant Faudran à une charge d'avocat en 1625, comme le précise Marie-Claude Homet. On peut par ailleurs douter que Faudran ait achevé à 14 ans ses études de droit. Ne s'agit-il pas d'un autre membre de la famille ? Sur le métier d'avocat : M. CUBELLS, *La noblesse provençale du milieu du XVIIe à la Révolution*, Aix-en-Provence, 2002, p. 111 ; Ugo BELLAGAMBA, *Les avocats à Marseille : praticiens du droit et acteurs politiques : XVIIe et XIXe siècles*, Aix-en-Provence, 2001.

[16]. Alexandre de BELLEGUISE, *Traité de la noblesse, suivant les préjugés rendus par les commissaires députez pour la vérification des titres de noblesse en Provence*, Paris, 1669, p. 80, cité par Valérie PIETRI, « Vraie et fausse noblesse : l'identité nobiliaire provençale à l'épreuve des reformations (1656-1718) », dans *Cahiers de la Méditerranée*, t. 66, 2003, p. 79-91.

[17]. A. de BELLEGUISE, *Traité*, *op. cit.*, p. 80. Une certaine ambiguïté pouvait exister pour la peinture et la sculpture. Dès 1549, dans son *Traité de la noblesse*, André Tiraqueau les inscrivait parmi ces activités qui, pourvu qu'elles soient pratiquées pour « le bien de l'âme » et non « dans un but lucratif », que ce soit « pour les affaires ou le gain », ne pouvaient faire le moindre préjudice à la noblesse. Reste que Faudran monnaya ses toiles et que cette activité de détail allait à l'encontre de son titre. André TIRAQUEAU, *De nobilitate et jure primigeniorum*, Paris, 1549, p. 213-214 ; Gilles André de LA ROQUE, *Traité de la noblesse, de ses différentes espèces, de son origine, du gentilhomme de nom et d'armes*, Rouen, 1710, p. 540.

[18]. AD BDR, 380 E 132, fol. 827-831v, contrat de mariage de Jean-Baptiste de Faudran et Gabrielle de Bermond, 27 avril 1641.

Jean occupaient les vice-consulats du Caire et d'Alep[19]. C'est « grâce à un tel cumul » de charges, selon Géraud Poumarède « que les Bermond, étroitement solidaires les uns des autres, étaient parvenus à se hisser parmi les toutes premières maisons de commerce marseillaises[20]. Les différents actes notariés, notamment les trois testaments que Jean-Baptiste rédige en 1647, 1650, 1655[21], ou les actes de baptême de ses huit enfants, paroisse Saint-Martin[22], dessinent une sociabilité étonnamment resserrée autour de son propre cercle familial, élargi à celui des Bermond et à quelques relations amicales provenant toutes du même milieu de négociants. Parmi celles-ci, on peut citer le Lyonnais François Picquet (1626-1686) que Faudran choisit comme parrain de sa fille Dorothée en 1651[23], et surtout les Masse ou Macé de Gastines : Esprit qu'il nomme son « confident ami » et Gilles, l'oncle de ce dernier, tous deux engagés dans des négoces avec Rome et Livourne et apparentés à la toute aussi puissante famille des Darmand de Laurencin[24]. C'est à eux que Faudran confie dans son testament de 1655 la responsabilité de bien vouloir prendre « soin de sa chère famille » après son décès[25].

Au sein de ce maillage serré de riches négociants, noyau dur de ses intimes, qui sont aussi ses principaux commanditaires, les artistes paraissent bien plus rares dans les documents d'archives. On se plairait à imaginer la demeure des Faudran comme un haut lieu de la création artistique, et à évoquer l'existence d'une académie informelle, mais ce ne serait que pure conjecture. Faudran connut certes Hilaire Pader et travailla sans doute à Aix avec le peintre flamand François Gaillard au décor de l'hôtel de Lestang-Parade, comme l'a découvert Jean Boyer[26]. À l'orée du XVIIIe siècle, le sculpteur Adrien-François d'Huez (1691-1753) a en outre esquissé dans sa biographie de Pierre Puget, le rôle de mentor que Faudran, « un des meilleurs peintres de son temps », aurait joué auprès du sculpteur [27].Voulant voir ses œuvres, c'est lui qui l'aurait incité à gagner Rome. Un départ pour Puget, autour de 1639-1640, rien n'est fixé, qui correspond à peu de chose près à la date du voyage pour Rome du sculpteur et graveur marseillais Dominique Barrière (1618-1678) qui devient un proche et

---

[19]. Christophe occupa le consulat d'Égypte de 1637 à 1642, puis en 1650 et Jean s'attacha à celui d'Alep de 1636 à 1639. Sur la pratique du bail à ferme dans les échelles et sur le cas particulier de la famille de Bermond : Paul MASSON, *Histoire du commerce français dans le Levant au XVIIe siècle*, thèse présentée à la Faculté des lettres de Paris, Paris, 1896, p. 80-88, 401 et Géraud POUMAREDE, « Naissance d'une institution royale : les consuls de la nation française en Levant et en Barbarie aux XVIe et XVIIe siècles », dans *Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France*, 2001, p. 65-128.

[20]. G. POUMAREDE, « Naissance d'une institution », *op. cit.*, p. 111 ; P. MASSON, *Histoire du commerce*, *op. cit.*, p. 81, 401.

[21]. AD BDR, 380 E 141, fol. 1325 (7 août 1647) ; 380 E 144, fol. 2027 (9 sept. 1650) ; 380 E 150, fol. 2063 (24 nov. 1655).

[22]. Honoré (15 fév. - 16 mai 1642) ; Gabrièle (19 nov. 1643- av. 1655) ; Marguerite (20 sept. 1645 - av. 1655) ; Lucresse (3 mars 1650) ; Dorothée (15 août 1651) ; Jean (28 janv. 1653) ; Sébastien (27 nov. 1656) ; enfin Claude (11 sept. 1658).

[23]. AD BDR, 201 E 364, fol. 81. Acte de baptême de Dorothée de Faudran. Issu d'une riche famille de banquiers lyonnais, François Picquet est consul à Alep de 1652 à 1661, avant de devenir évêque et visiteur général des missions de Syrie. Charles Léonce ANTELMY, *La vie de messire François Picquet*, Paris, 1732 ; Jean-Claude DAVID, *François Picquet, Lyonnais, consul de France à Alep, évêque de Babylone* (1626-1685), dans *L'Orient des Lyonnais*, cat. exp., Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, 2010, p. 47-59.

[24]. Gilles Macé de Gastines avait exercé des charges consulaires en 1651, voir L. MERY, F. GUINDON, *Histoire analytique*, *op. cit.*, t. V, p. 16. Les deux familles Macé et Darmand (ou D'Armand ou D'Arman) furent liées par l'union de Nicolas Macé de Gastines, le père de Gilles avec Anne Darmand.

[25]. AD BDR, 380 E 150, fol. 2065v, testament du 24 nov. 1655.

[26]. Jean BOYER, « Peintres et sculpteurs flamands à Aix-en-Provence aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles », dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1957, n° XXVI, p. 60 ; J. BOYER, *La peinture*, *op. cit.*, p. 117.

[27]. Aline MAGNIEN, « Le sculpteur Adrien-François, biographe de Pierre Puget et Pierre II Legros », dans *Revue de l'art*, n° 127, 2000-1, p. 34, 39. Le frère de Jean-Baptiste, Jean-Louis donne des marchés de maçonnerie à Gaspard et Louis Puget pour sa maison du quartier de Blanquerie (AD BDR, 380 E 154, fol. 386v).

l'un des interprètes de Claude Lorrain[28]. Et même si l'intérêt que portent à Faudran les poètes, de Vias mais surtout les Scudéry, lors de leur séjour à Marseille de 1644 à 1647[29], avec lesquels le peintre semble avoir noué une réelle amitié, pourrait justement laisser envisager une sociabilité plus ouverte. Cette fréquentation des milieux lettrés marseillais n'aurait pu être qu'une sociabilité de rang. De fait, parmi la vingtaine de peintres que nous avons pu comptabiliser à Marseille entre 1640 et 1660, depuis le Florentin Flaminio Molinbianchi jusqu'au Parisien Michel Ballin, en passant par les de la Roze, Crozier, Fabre, Martin…, les seuls avec lesquels Faudran tissa des relations privilégiées et intimes sont deux artistes méconnus : Jean Cailhol et Nicolas Petelly. Le premier, essentiellement connu par des mentions de tableaux d'autel pour des confréries de métier que l'on suppose sans doute modestes[30], apparaît à côté de Jean-Baptiste sur deux documents notariés de 1643. Publiés au domicile des Faudran, ils laissent supposer une certaine intimité entre les deux peintres à cette époque[31]. Pour Petelly en revanche, qui fut aussi un proche de Pierre Puget[32], les liens paraissent avoir été plus solides et véritablement amicaux. Faudran le choisit en 1653 comme parrain de son fils Jean et, le nommant « son bon ami », il lui lègue cent livres dans son testament de 1655[33]. La même année, il l'impose, comme nous le verrons, à la prieure de la luminaire de Sainte-Anne, pour la dorure d'un retable[34]. De cet artiste, sans doute secondaire, présenté dans les documents comme « maître peintre » ou « maître doreur », nous savons peu de chose. Le seul autre ouvrage de peinture décorative auquel nous pouvons lier son nom est le décor de l'arc de triomphe élevé à la demande des édiles pour célébrer l'entrée à Marseille de Laure Mancini, la duchesse de Mercœur. Un marché qu'il emporte en 1653, associé aux peintres Jean-Baptiste de la Roze, Jacques Aillaud et François II Croizier, face aux peintres Jean Cailhol, Jean Fabre et Esprit Castagnier[35].

Si la question de la prise d'intérêt de Jean-Baptiste de Faudran dans le négoce n'est pas tranchée, les documents notariés attestent en revanche qu'il ne cessa de peindre peu après son retour de Rome vers 1639-1640 et jusqu'à sa mort en 1661. L'absence de métier réglé ou de guilde de peintre à Marseille, avant la création de la corporation en 1692 permettait l'exercice libre du métier. La décennie des années 1640 avait en outre été, il est vrai, particulièrement

---

[28]. Dominique Barrière est attesté de façon certaine à Rome en 1643 où Bousquet retrouve sa trace à San Lorenzo in Lucina. Il meurt à Rome le 18 sept. 1678. Jacques BOUSQUET, *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVIIe siècle*, Montpellier, 1980, p. 116 ; Marcel Georges ROETHLISBERGER, « Dessins de Barrière et de Guillerot », dans *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1987, t. CIX, p. 139-151 ; *ID.*, « From Goffredo Wals to the beginnings of Claude Lorrain », dans *Artibus et Historiae*, 1995, t. 16, n° 32, p. 9-37.

[29]. Émile PERRIER, *Scudéry et sa sœur à Marseille (1644-1647)*, Valence, 1908.

[30]. Jean Cailhol s'engage notamment en 1661 auprès de la luminaire de Saint-Éloi.

[31]. AD BDR, 380 E 134, fol. 101 : testament de Françoise Tricassone, 12 janvier 1643 ; AD BDR, 380 E 134, fol. 691 : « Promesse pour la luminaire de Sainte-Catherine », 27 mars 1643. Jean Cailhol était toujours en vie en 1671, où il est témoin à un mariage (AD BDR, 380 E 167, fol. 111).

[32]. Pettely signe aux côtés de Puget une quittance le 12 avril 1651 (AD BDR, 360 E 81, fol. 256). Puget le nomme en outre procureur à plusieurs reprises pour des transactions : le 24 août 1654, pour la vente de sa part de la maison paternelle de Marseille (AD Var, 3E 4 92, fol. 385 ; Geneviève BRESC-BAUTIER, « Quelques documents concernant Puget », dans *Bulletin de la Société de l'art Français*, 2003, p. 145, doc. 5) ; puis le 13 septembre 1657, pour recevoir le paiement d'un tableau pour la Major (Klaus HERDING, « Documents nouveau sur Pierre Puget : les archives départementales du Var », dans *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1979, p. 83, n° 9).

[33]. AD BDR, 201 E 335, fol. 11 : acte de Baptême de « noble Jean de Faudran », le 28 janvier 1653. Dans l'acte, le nom de Pettely remplace celui de noble Jean de Gastines, barré ; AD BDR, 380 E 150, fol. 2064, testament de Jean-Baptiste de Faudran. Nicolas Pettely est attesté comme peintre à Marseille de 1646, date à laquelle il fait un prêt à un ménager du lieu d'Ollioules (AD BDR, 380 E 39, fol. 1125v) à 1669, où il consent à nouveau un prêt à la veuve d'un marchand (AD BDR, 353 E 109, fol. 747).

[34]. AD BDR, 380 E 149, fol. 844 : « Promesse pour la luminaire Sainte-Anne », 24 mai 1655.

[35]. Arch. mun. Marseille [désormais AM], BB 88, fol. 67-68, 181 : Prix-fait des 15 et 17 nov. 1653 et quittance du 21 février 1654.

éprouvante pour le commerce maritime et l'ensemble des marchands et négociants qui en étaient tributaires. Comme le résume Olivier Raveux : « c'est une véritable dépression qui s'installe en 1648, avec la peste, l'expédition de Naples, la révolte de la Catalogne et l'interruption presque totale du commerce avec l'Empire ottoman »[36]. L'aisance des Bermond semble d'ailleurs s'être fragilisée au milieu du siècle et le peintre connaîtra des difficultés pour percevoir la totalité de la dot de 3600 livres, mentionnée dans son contrat de mariage du 27 avril 1641 dont la plus grande partie était composée de créances[37]. Grâce à la donation de 1500 livres que lui avait donnée son père dans son acte d'émancipation du 14 avril 1642[38], le couple aurait néanmoins pu investir peu après le mariage dans l'achat d'une maison. Jean-Baptiste se contente d'en louer une « de bas en haut », à l'exception du rez-de-chaussée où se trouvait un moulin à huile, à la veuve du maître orfèvre Pierre Valeilhes, moyennant 210 livres par an[39]. C'est dans cette maison, sise dans le quartier de la Blanquerie, rue et place des Hommes qu'il décède le 30 avril 1661[40]. Deux semaines plus tard son épouse déménage et arrente le second étage d'une maison située rue de la Prière, toujours quartier de la Blanquerie, mais pour la somme plus modeste de 54 livres par an, témoignant que les finances ne suivaient plus le brillant du titre[41].

EAUX-FORTES ET SEJOUR ROMAIN, LA PISTE UBALDINI ?

Nous ignorons tout de ce qui put conduire Faudran vers la peinture. Une possible rencontre avec le peintre de paysage flamand Jacques Fouquières (v. 1590-1659), maître à Paris de Philippe de Champaigne et anobli par le roi en 1626, fut peut-être déterminante. Venu en Provence en 1626 par ordre de Louis XIII pour représenter les plans et vues des principales villes de la province, destinées à orner la grande Galerie du Louvre, Fouquières séjourna en Provence jusqu'en 1633 et à Marseille entre 1629 et 1630[42]. On ne sait s'il logea chez les Faudran, mais Honoré, le père de Jean-Baptiste, comme le découvrit Charles Ginoux, estera en justice en 1636 pour tenter de recouvrer une dette que le peintre lui devait[43]. On ne connaît pas les circonstances et raisons de ce prêt, mais il laisse supposer une relation qui ne put être fugitive.

---

[36]. Olivier RAVEUX, « *À la façon du Levant et de Perse* : Marseille et la naissance de l'indiennage européen (1648-1689) », dans *Rives nord-méditerranéennes*, t. 29, 2008, p. 37-51.

[37]. Le paiement de la dot s'avère difficile. Si le peintre perçut bien au lendemain du mariage les 600 livres promises « en coffres et linges », il n'avait toujours pas perçu en 1653, les 1500 livres à prendre de François Baldouyn, receveur de la douane du roi (AD BDR, 380 E 139, fol. 488, 653, ratification et intimation à François Baldouyn, 1646 et AD BDR, 360 E 83, fol. 1054, transaction entre François Baldouyn et Jean-Baptiste de Faudran, 31 oct. 1653). 1000 livres furent en outre décomptées par son beau-père sur les 1500 livres restantes, « en compensation des aliments fournis par le dit sieur Bermond dans sa maison » durant les deux années « ou environ » où les jeunes mariés logèrent chez lui (AD BDR, 380 E 149, fol. 269, quittance pour Bermond, 22 février 1655).

[38]. AD BDR, 380 E 133, fol. 696 : émancipation et donation pour Jean-Baptiste de Faudran, 14 avril 1642.

[39]. On retrouve deux quittances par an de 1650 (AD BDR, 380 E 143, fol. 668v et 1228v) à 1661 (AD BDR, 380 E 157 fol. 772v). La dernière quittance en date du 12 mai est établie au nom de Gabrielle de Bermond, « veuve et héritière de noble Jean-Baptiste de Faudran ».

[40]. AD BDR, 201 E 407, fol. 291 : registre des sépultures de la paroisse Saint-Martin : « le 30 du dit avril, accompagne Monsieur Jean-Baptiste de Faudran, aux augustins, pris à la place des hommes ».

[41]. AD BDR, 380 E 157, fol. 805 : « Arrentement pour Louis de France et Gabrielle de Bermond ». La masse des créanciers constituée à la mort de Gilles Macé de Gastines en mars 1661, ne laisse guère présager pour la veuve d'un quelconque secours de cette part (AD BDR, 380 E 157, fol. 665, 1120).

[42]. Sur le séjour de Fouquières en Provence : Charles GINOUX, « Commission du peintre Fouquières pour les consuls de Toulon, », dans *Revue de l'art français*, 1885, t. 1bis, p. 65-66, p. 100-101 ; *ID.*, « Séjour et travaux du peintre Fouquières à Toulon », dans *Revue de l'art français*, 1888, t. IV, p. 57-60. Nous savons qu'il signe un plan de la ville de Marseille en 1630 (AM, DD 144).

[43]. Charles GINOUX, « Séjour », *op. cit.*, p. 60. Les documents originaux issus de la liasse FF 317 des archives municipales de Toulon ont disparu. Un autre procès est également intenté à Aix par l'hôte qui avait hébergé le peintre entre 1627 et 1628 : J. BOYER, « Peintres et sculpteurs flamands », *op. cit.* p. 51.

Deux eaux-fortes signées « J.B. de Faudran », non répertoriées jusque-là dans le catalogue du peintre, probablement des œuvres de jeunesse, pourraient corroborer cette filiation par la vision paysagère qu'elles dévoilent. Conservées au Museo Civico du Palazzo Ducale d'Urbania, ces gravures faisaient partie de la collection familiale, que le comte Bernardino Ubaldini (1625-1685) offrit à la ville d'Urbania – ancienne Casteldurante – en 1667[44]. Le caractère pittoresque de leur site, bocage, sous-bois, la minutie des détails, comme la rugosité de leur architecture, les inscrivent pleinement dans cette veine du paysage naturaliste à laquelle appartenait Fouquières. Composant un genre privilégié du paysage gravé dans les années 1640, ces paysages dans le goût flamand inspirèrent en France aussi bien la production d'un Mauperché que celle d'un Benoît Dubois[45]. On ignore comment ces eaux-fortes, éditées généralement en un très petit nombre d'exemplaires, ont pu se retrouver dans cette collection où les œuvres françaises étaient par ailleurs rares. Ubaldini posséda même deux versions de l'un de ces deux paysages. Deux autres eaux-fortes non signées pourraient en outre compléter cet ensemble[46]. À la possibilité qu'elles aient été offertes par un Marseillais de passage à Urbania, il nous semble toutefois préférable d'envisager qu'elles aient d'abord appartenu à Federico Ubaldini (1610-1657), le frère de Bernardino, qui séjourna à Rome de 1636 à 1642, soit au même moment que Faudran. Protégé du francophile Francesco Barberini, le neveu d'Urbain VIII, ce jeune érudit, amoureux de la littérature médiévale, recherchait alors, dans les textes de Pétrarque et de Dante, nourris de poésie provençale, l'expression d'une nouvelle modernité de la langue italienne qui pourrait « l'enrichir de toute une gamme de sens allant du moral au politique en passant par l'allégorie »[47]. Ses recherches philologiques l'avaient amené à nouer de riches relations épistolières avec plusieurs Provençaux dont Gassendi et Peiresc, juste avant la mort de ce dernier en 1637[48]. Son édition en 1640 du *Documenti d'amore* de Francesco da Barberino (1264-1348), richement illustrée de gravures, témoignait en outre de son intérêt pour les arts visuels[49]. Pour dessiner les modèles des planches gravées de cette fastueuse édition, Ubaldini avait sollicité quelques peintres affirmés comme Andrea Camassei (1602-1649), formé par l'Albane (1578-1660) et Andrea Sacchi (1599-1661), mais surtout un groupe de jeunes amateurs romains, issus de ces nobles familles « che hanna amato il disegno,

---

[44]. Les trois eaux-fortes du Museo Civico d'Urbania sont signées » J.B. Faudran » : *Paesaggio con figure e mucche*, eau-forte, 142 x 246 mm, signée « J.B. Faudran » (inv. n° 280) ; *Paesaggio con laghetto e scena domestica*, ou *Paysage rural*, eau forte, 137 x 190 mm (inv. n° 281) ; autre tirage de la même eau-forte, *Paysage rural*, eau-forte, 135 x 190 mm (inv. n° 282).

[45]. Marianne GRIVEL, « Édition et diffusion de l'estampe de paysage en France au temps de Mazarin », dans *Le beau langage de la nature : l'art du paysage au temps de Mazarin*, cat. exp., Rennes, Musée des Beaux-arts, 2010, p. 63-77.

[46]. Quatre autres eaux-fortes non signées, lui furent en effet également attribuées lors d'un inventaire en 1955 : *Paysage fluvial* (inv. n° 420) ; *Soldati accampati* (inv. n° 425) ; *Madone à l'Enfant* (inv. n° 423) ; *Ornement avec ange* (inv. n° 424). Voir cet inventaire dans Bonita CLERI, Feliciano PAOLI, *Incisioni del '600. Le collezioni di Casteldurante dai Della Rovere agli Ubaldini*, 1992, p. 147, 153. L'attribution des deux premières eaux-fortes nous semble en effet possible.

[47]. Luana SALVARANI, « Urban Primitives. Federico Ubaldini e gli antichi testi italiani », dans Federico UBALDINI, *I Documenti d'amore di Francesco da Barberino 1640. Petrarca. Re Roberto, il Tesoretto*, Lavis, 2009, p. 8.

[48]. Valerio MEZZOLANI, « Federico e Bernardino Ubaldini, illustri ultimi conti di Montevicino a Urbania nel Seicento », dans Agnese VASTANO (dir.), *Ottaviano Ubaldini della Carda*, 2020, p. 145-146 ; Gabriele MEZZANOTTE, « Federico Ubaldini e gli study Provenzali nel Seicento », dans *Aevum*, 1978, n° 52, fasc. 3, p. 459-470.

[49]. Francesco BARBERINO, *Documenti d'amore, di M. Francesco Barberino (Pubblicati da Federico Ubaldini)*, Rome, 1640. Ubaldini édita également *Le Rime di M. Francesco Petrarca estratte da un suo originale. Il Trattato delle virtù morali di Roberto, re di Gerusalemme. Il Tesoretto di ser Brunetto Latini, con quattro canzoni di Bindo Bonichi da Siena*, Rome, 1642.

e si dellitano della pitura » selon Baglione[50], comme Giovanni Battista Muti (1604-1653), un élève de Charles Mellin (1597-1649), les frères Magalotti, Alessandro et Lorenzo, Francesco Crescenzi (1585-1648), Nicolo Pucci ou encore Camillo Massimi dont les dessins ont sans doute été réalisés d'après des modèles de Nicolas Poussin (1594-1665)[51]. Que Faudran, ce noble écuyer provençal, que Scudéry associe subtilement à Pétrarque, ait pu nouer à Rome des relations avec Federico, qui avait à peu près le même âge, ne serait finalement pas surprenant. Cette relation avec Ubaldini et ce petit cercle de nobles dilettantes romains, qui reste à documenter, permettrait de proposer une première piste pour tenter d'éclairer les activités de Faudran lors de son séjour outre-monts.

De cet épisode romain, qui put durer cinq ou six ans, de 1634 à 1639, années dominées à Rome par les figures tutélaires de Pierre de Cortone (1596-1669), Andrea Sacchi et Nicolas Poussin, nous ne savons en effet pas grand-chose, si ce n'est ce qu'en a déjà livré Jacques Bousquet[52]. Faudran apparaît sur deux listes des peintres de *l'Accademia di San Luca*, datées des années 1634-1635 et dans les *Stati d'anime* de la paroisse Santa Maria del Popolo en 1636 et 1638. Comme le souligne Marie-Claude Homet, Faudran a pu, sur les bancs de l'Académie, rencontrer divers de ses compatriotes français qui gravitaient à cette époque auprès de Nicolas Poussin, les Charles Mellin, Charles Errard (1606-1689), ou encore les paysagistes Claude Lorrain (1600-1682), Gaspard Dughet (1615-1675) et Jean Lemaire (1598-1659)[53]. Côtoya-t-il aussi Camassei, qui travailla dans l'orbite d'Ubaldini et, au moins durant l'année 1635, Nicolas Labbé (1608-1647) ? Élève de Mellin, ce peintre bourguignon, de la même génération que Faudran réside par la suite à Marseille de 1640 à 1643, où devenu entre-temps jésuite, il participa avec un autre peintre de la congrégation, Antoine Viry, au chantier décoratif de l'église jésuite de Saint-Jaume[54]. C'est à leurs pinceaux que Marie-Claude Homet attribue une suite de cinq toiles de la vie de la Vierge aujourd'hui conservées au Musée des Beaux-arts de Marseille sur lesquelles nous reviendrons. En dépit donc de quelques pistes, les années romaines de Faudran restent à reconstituer entièrement. Ses œuvres gardent trace néanmoins de cet environnement esthétique.

À L'OMBRE DE POUSSIN, LE « DOCTE PINCEAU » DES POETES

C'est bien en effet cet héritage romain, et surtout la coloration poussinienne que Scudéry décela dans ses compositions qui suscitèrent son admiration. Ce parallèle, le poète l'évoque clairement lorsque, achevant sa description du tableau de Faudran, la *Bacchanale de la défaite de la Chasteté*, il l'induit comme une évidence : « le fameux Poussin lui-même croirait avoir fait ce tableau[55] ». Le sujet de l'œuvre s'inspire des *Trionfi* de Pétrarque (1304-1374), et

---

[50]. Giovanni BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, Rome, 1642, p. 364, « Vita del Signor Gio Battista Crescenzy ».

[51]. David FREEDBERG, « Poussin et Sienne », dans *Nicolas Poussin, 1594-1665*, cat. exp. Paris, Grand Palais, septembre 1994 - janvier 1995, p. 66.

[52]. J. BOUSQUET, *Recherches*, *op. cit.* p. 75, 77.

[53]. Au-delà du cercle de l'Académie, Faudran a pu aussi croiser la route de ces peintres qui fréquentèrent la Provence : Nicolas Mignard (1606-1668) et son frère Pierre (1612-1695), Reynaud Levieux (1613-1699) à Rome de 1635 à 1643, Sébastien Bourdon (1616-1671), attesté en 1636-1637, mais aussi Hilaire Pader.

[54]. Originaire de Besançon, Labbé est à Rome de 1628 à 1636. Il séjourne à Marseille de 1640 à 1643. Marie-Claude HOMET, « Un ensemble de toiles à redécouvrir : essai d'attribution », dans *Suite Baroque : tableaux pour l'église des jésuites de Marseille. Essais d'identification*, cat. exp. Marseille, Musée des Beaux-arts, octobre 1998-janvier 1999, p. 42-51 ; Philippe MALGOUYRES, *Charles Mellin, un Lorrain entre Rome et Naples*, cat. exp. Caen, Musée des Beaux-arts, septembre-décembre 2007 ; Nancy, Musée des Beaux-arts, mai-août 2007, p. 235-239.

[55]. Comme la plupart des autres œuvres du *Cabinet*, cette *Bacchanale* n'a sans doute jamais existé. Néanmoins, la description devait être vraisemblable. Parmi les tableaux de chevalet de Faudran recensés par Jean Boyer dans les collections aixoises, on trouve dans la collection de l'apothicaire Toussaint Lauthier, mention d'une grande « Bacchanale, de neuf pieds de longueur et environ sept de hauteur, à seize figures, dans un beau paysage de la

notamment du « Triomphe de la Chasteté », dont la *Bacchanale* de Faudran serait une sorte de revers noir : la mise à mort de la fameuse licorne, symbole de la pureté qui conduisait le char de Laure chez Pétrarque, par une « troupe cruelle » de bacchantes, satyres et animaux sauvages, sous les yeux indifférents de Vénus couchée sur un lit de roses. Par-delà la suggestion de l'érudition poétique de Faudran, dont témoignait cette référence à Pétrarque, le poème soulignait surtout la facilité du peintre à représenter aussi bien le beau idéal, le « corps d'albâtre sans tache » de Vénus, qu'à orchestrer, par une docte composition, une troupe nombreuse de personnages. Et c'est justement parce que Faudran parvenait à multiplier les épisodes et les incidents imprévus, toutes ces péripéties qui gardaient « l'esprit suspendu »[56], que le parallèle avec Poussin se justifiait selon lui. Bien que l'on ne possède que peu de tableaux de chevalet de Faudran, l'*Adoration des Rois Mages* du Musée des Beaux-arts de Marseille[57], œuvre dûment signée, peut-être celle de l'inventaire de la fameuse collection aixoise des Borrily[58], suffit à reconnaître cette esthétique « épique » « de l'ampleur et de l'ornement » qui avait certes marqué Poussin, mais aussi un grand nombre de peintres à Rome dans les années 1630-1640, puis en France durant la période de l'atticisme qui suit le séjour de Poussin à Paris[59].

Comme dans la *Bacchanale* de Scudéry, on distingue dans cette *Adoration des rois,* « cette architecture rare » d'inspiration antique, enrichie des détails archéologiques d'un Jean Lemaire, et ce jeu de tension opposant « la pompe » et « la majesté » de la scène de l'adoration, avec le brouhaha trivial qui l'entoure. Au premier coup d'œil, on pourrait prononcer ces premiers vers de Scudéry : « Quelle rumeur pensais-je entendre. De coups, de cris, de sons, de cors ? ». Poème et tableau partagent en outre cette même progression qui conduit l'œil ou l'oreille, de l'action vers la contemplation du divin et du vacarme vers le silence. Un cheminement au sein de la toile que dessine également Madeleine de Scudéry dans sa description d'un autre tableau, qu'en retour d'un exemplaire signé du *Cabinet*, Faudran avait envoyé au poète. L'œuvre d'histoire religieuse, représentait le dénouement de

---

main de Faudran ». *L'inventaire du Cabinet du sieur Toussaint Lauthier*, Aix, 1663, p. 28 ; J. BOYER, *La peinture, op. cit.*, p. 117. On trouve également en 1669 mention d'un tableau représentant un *Triomphe de la Vertu*, sans nom d'auteur dans l'inventaire des biens dressé à Marseille de Jean-Baptiste Ramel, un curieux, noble et dévot qui possédait une collection d'une cinquantaine de toiles (AD BDR, 2B 803, fol. 107v.). Sur Scudéry : Christian BIET, « *Ut pictura poesis*, ou le tableau à l'épreuve du poème dans *Le Cabinet de Monsieur de Scudéry*, 1646 », dans *Littératures classiques*, n° 11, janvier 1989, p. 121-149 ; Paulette CHONE, « Scudéry et les Romains », dans Marc BAYARD (dir.), *Rome-Paris, 1640. Transferts culturels et renaissance d'un centre artistique*, 2010, Paris, p. 27-37.

[56]. Georges de Scudéry avait consacré un paragraphe élogieux à Poussin, faisant de son art l'équivalent de sa propre approche de l'écriture du roman littéraire dans la préface de son *Andromire :* Georges de SCUDERY, *Andromire, tragi-comédie* de M. de Scudéry, Paris, 1641, s.p. ; Évelyne DUTERTRE, *Scudéry dramaturge*, Genève, 1988, p. 57.

[57]. Jean-Baptiste de Faudran, *Adoration des Mages*, huile sur toile, H. 0,92 ; L. 1,13 m, Marseille, musée des Beaux-arts. Sur ce tableau, voir J. BOYER, *La peinture*, 1971, p. 54, ill., 117 ; M-Cl. HOMET, « Un tableau », 1983, *op. cit.*, p. 358-359.

[58]. Borrily, Bourilly ou Borrilli. Cette « *Adoration des Rois* sur toile d'empereur de Faudran », mesurait « 4 pans et demi de large sur 3 pans trois quart de haut », ce qui est similaire à l'œuvre du musée des Beaux-arts. Nous ignorons toutefois si le tableau avait été acquis par le grand collectionneur et ami de Peiresc, Boniface Borrily (1564-1648) ou par son fils l'abbé Michel de Borrily (? -1688), prieur de Vertadren qui enrichit la collection de son père. Les Borrily possédaient également une suite des quatre saisons de Fouquières. L'inventaire « du cabinet feu Mons(ieu)r l'abbé de Bourrily » a été publié par Philippe TAMIZEY DE LARROQUE, « Les correspondants de Peiresc. Boniface Borrilly. Lettres inédites écrites d'Aix à Peiresc (1618-1631) », dans *Mémoires de l'Académie des Sciences, agriculture, arts et belles-lettres d'Aix*, 1891, p. 55.

[59]. Emmanuelle HENIN, Olivier BONFAIT, « Peindre la Jérusalem délivrée au XVIIe siècle. Poésie épique et représentation tragique », dans *Autour de Poussin : idéal classique et épopée baroque entre Paris et Rome*, cat exp., Rome, Académie de France, mars-juin 2000, p. 23-40.

l'histoire de Tobie[60]. L'arrivée de Sarah au palais de Tobit, le père de Tobie, qui venait tout juste, grâce à son fils et au fiel du poisson, de recouvrer la vue. Sous la plume de Madeleine de Scudéry se révèle à nouveau, ce puissant contraste entre le beau idéal – le physique de l'ange, la grâce de Sarah et la vertu de Tobie – opposé au sublime de la variété qu'elle s'attarde à décrire : ce cortège ou caravane de la mariée que Faudran avait dépeint avec force minutie de « tant de choses étonnantes », de « troupes de filles accompagnant la mariée et « cette agréable confusion de bagages ou de troupeaux » qui produisaient l'effet si admirable de cette peinture. « Miracle » plutôt que « chef-d'œuvre », pour Madeleine la toile dessillait les yeux, comme le fiel du poisson avait rendu la vue à Tobit. En gage de son éblouissement, elle avait envoyé au peintre un vase précieux d'orfèvrerie, tombé disait-elle de l'amoncellement des bagages du cortège.

Que Faudran ait à Rome médité sur les œuvres de Poussin, ou l'ait rencontré, est largement plausible. Pierre Rosenberg l'a déjà souligné, les deux musiciens de l'*Adoration des rois* sont une citation directe de ceux du *Triomphe de David* de Poussin à la Dulwich Gallery[61]. Les deux tableaux partagent en outre une composition assez semblable, séparée verticalement en deux registres créés par l'architecture. Le côté déroutant de l'œuvre et ces « détails étranges » remarqués par Marie-Claude Homet dans le tableau de Faudran, comme ces « juifs voilés sortant les idoles du temple »[62], laissent à penser que le peintre marseillais partagea le même goût que Poussin pour « l'exégèse métaphorique »[63]. Cette façon de ne plus concevoir un tableau comme le simple déploiement d'un récit sur la toile, mais aussi comme le lieu même de sa nécessaire exégèse. Poussin s'y employait en chargeant certaines figures d'une valeur métaphorique. Ainsi, dans ce jeu consistant dans « l'aperception » des ressemblances, pour reprendre les termes de Clélia Nau, la citation des deux musiciens de Poussin, avec leur buccin et trompette basse, pourrait ici composer précisément « l'énigme » de la métaphore[64]. En rappelant le thème du Triomphe de David[65], ils évoquaient en écho celui du retour de l'arche d'alliance à Jérusalem et par incidence les épisodes des Philistins idolâtres. Comme l'a précisé Frédéric Cousinié, « l'arche d'alliance a souvent préfiguré pour les exégètes chrétiens la naissance même de Jésus », de même que la scène du « retour triomphal de l'Arche à Jérusalem, précédée du roi David dansant, est associée à un symbolisme triomphal marial ou christique »[66]. Bien que semblant participer au même mouvement, les deux registres, séparés par l'escalier et ce mur en coulisse sur la gauche du tableau, pourraient alors symboliser deux épisodes bien distincts : l'instauration du temps *sub lege* de la loi juive en partie haute, auquel répondrait en partie basse, le réel triomphe du temps *sub gracia*, celui de la Grâce qui accompagna la naissance du Christ. Seul Jésus, véritable incarnation de Dieu et non plus simple image, en renouvelant l'alliance était apte à susciter la vénération. D'autres tableaux de chevalet de Faudran, documentés aux XVIIe et XVIIIe siècles chez des commanditaires privés devaient probablement jouer sur les mêmes ressorts de l'amplification et de l'ornement que ce

---

[60]. Sur cette lettre : H. LUCK, « Jean-Baptiste de Faudran » *op. cit.*, p. 39-42 ; M.-Cl. HOMET, « Jean-Baptiste de Faudran », 1978, *op. cit.*, p. 175.

[61]. Nicolas Poussin, *Le Triomphe de David*, *ca* 1631-1633, huile sur toile, 118,4 x 148,3, Dulwich Picture Gallery. Pierre ROSENBERG, « Edinburg. Poussin considered », dans *Burlington Magazine*, 1982, t. 124, n° 951, p. 377.

[62]. M.-Cl. HOMET, « Un tableau », 1983, *op. cit.*, p. 358.

[63]. Sur cette question de la métaphore, voir Françoise GRAZIANI, « Poussin mariniste : la mythologie des images », dans *Poussin et Rome* [colloque, Académie de France à Rome, Bibliothèque Hertziana, 16-18 novembre 1994], Paris, 1996, p. 367-385 et Clélia NAU, « L'aperception des ressemblances. Métaphores filées dans l'*Apollon amoureux de Daphné* », dans *Tangence*, n° 69, 2002, p. 27-54.

[64]. Clélia NAU, « L'aperception… », *op. cit.*, p. 40-41.

[65]. Dominico Zampieri avait déjà employé ces musiciens dans son *David dansant* à San Silvestro al Quirinale, Rome. Composition gravée par Pierre Lemaire (1610-1688), *David dansant devant l'arche*, eau forte, 0,24 x 0,19 m, Paris, BnF, Estampes, Ec 77a.

[66]. Frédéric COUSINIE, *Sébastien Bourdon, La tactique des images*, Paris, 2011, p. 44.

soit le *Jacob sortant de la Maison de Laban* précisé comme « étant dans le goût de Poussin » de la collection du Marquis de Joyeuse Garde, la *Cléopâtre* du président d'Oppède[67] ou le plus rare *Sabbat, ou assemblée de sorciers* de M. de Ramatuelle[68] dont on peut supposer qu'ils étaient enrichis de nombreuses figures, d'animaux pour le premier, de suivantes et de sorciers pour le dernier.

Il reste qu'en dépit de ce goût partagé avec Poussin pour la métaphore, l'art de Faudran ne peut se résumer à cette seule source d'inspiration. L'importance qu'il concède au premier plan aux deux porteurs peinant pour transporter l'orfèvrerie, dérive plus spécifiquement des modèles de Michel-Ange et Raphaël, qu'avaient repris les peintres émiliens, puis Pierre de Cortone. La richesse de son coloris, offrant une large palette de couleurs, allant du rose tendre au parme et du vert à l'outremer, rappelle la préciosité d'un Stella ou plus largement d'un Mellin, dont il semble partager en outre le lyrisme de la touche ainsi que cette manière de peindre les drapés froissés, sommairement brossés, pour suggérer la mollesse des tissus. Mais l'intérêt accru que Faudran porte à la finesse des détails, au faste splendide de ces orfèvreries, aux riches tissus et broderies de damas et brocards – presque finsonien par leur minutie – et dont il insiste sur les effets tactiles, le rapproche plus spécifiquement d'un Camassei ou d'un Nicolas Labbé. On observe ainsi ce même goût pour l'ostentation des matériaux dans plusieurs toiles attribuées au duo Viry-Labbé du décor de Saint-Jaume. Ayant pu rencontrer Labbé à Rome, nous pourrions nous demander si Faudran a pu participer à la peinture de cette série de toiles à Marseille. Si sa technique des rehauts que dévoile son *Adoration des rois*, reposant sur une sorte de marqueterie de fines touches juxtaposées, n'est pas celle employée dans quatre des toiles de la série de Saint-Jaume, on pourrait néanmoins la reconnaître tout au moins dans la peinture des tissus des draperies de *l'Adoration des Mages*[69]. La question de sa participation à ce chantier reste donc ouverte selon nous.

Avec cette peinture d'une complexité savante, mais aussi marquée par une certaine préciosité, Faudran pouvait séduire les amateurs de Poussin comme Scudéry, Lauthier et Borrily, mais également les riches négociants marseillais habitués sur ce grand port du Levant à voir chaque jour débarquer ces ballots de riches tissus, de corail, d'objets rares, curieux ou précieux, venus des échelles du Levant. C'est d'ailleurs à eux qu'il dut l'une de ses principales commandes de prestige.

LA NOBLESSE DE LA PEINTURE *: L'APOTHEOSE DE MARSEILLE*

Parce que le tableau de *l'Apothéose de Marseille*, décrit dès le XVIIIe siècle par Jean-Baptiste Grosson ou François Michel de Léon, semblait avoir toujours fait partie de la décoration de l'hôtel de Ville, Marie-Claude Homet l'avait daté vers 1655-1660, supposant que l'œuvre avait été commandée lorsque le frère de Jean-Baptiste, Jean-Louis, reçut des charges consulaires[70]. Le contrat notarié sous forme de promesse que nous avons pu retrouver corrige

---

[67]. J. BOYER, « La peinture », *op. cit.*, p. 117 ; J. BOYER, « Les Collections », *op. cit.*, p. 101

[68]. Sur le tableau du *Sabbat*, voir Cl.-Fr. ACHARD, *Dictionnaire*, *op. cit.*, p. 282. Pour les autres tableaux documentés dans les collections aixoises : J. BOYER, « La peinture », *op. cit.*, p. 117 ; M.-Cl. HOMET, « Jean-Baptiste de Faudran », 1978, *op. cit.*, p. 175-176.

[69]. Anonyme, *l'Adoration des Mages*, huile sur toile, 201 x 154 cm, Marseille, Musée des Beaux-arts. Ségolène Bergeon et Marie-Claude Homet ont souligné la disparité de facture des cinq toiles de cet ensemble « de qualité inégale et sans doute de plusieurs mains ». *Suite Baroque*, *op. cit*., p. 66, 72, 74, 78.

[70]. Jean-Baptiste de Faudran, *L'Apothéose de Marseille*, huile sur toile, H. 1,05 x L. 1,50 m, Marseille, Musée des Beaux-arts, n° d'inv. BA 151 ; Jean-Baptiste GROSSON, *Almanach historique de Marseille*, Marseille, 1772, p. 297 ; Jean BERNOUILLI, *Lettres sur différents sujets*, Berlin, 1777, t. II, p. 165 ; Marseille, BM, Alcazar, Ms 2101, François MICHEL DE LEON, *Voyage pittoresque de Marseille*, 1778, p. 164 ; Aix-en-Provence, Bibliothèque Paul Arbaud, M0 203, MICHEL DE LEON, *Voyage pittoresque de Marseille* (1779), p. 166 ; Jean-Pierre PAPON, *Voyage littéraire de Provence*, 1787, t. 1, p. 257 ; Paul Louis BOUILLON LANDAIS, *Catalogue des objets d'art composant la collection du musée de Marseille*, Marseille, 1876, p. 49-50 ; Philippe AUQUIER, *Catalogue des peintures, sculptures, pastels et dessins. Musée des Beaux-arts, Palais de Longchamp*, Marseille,

légèrement cette belle intuition. L'œuvre, plus précoce, fut commandée en 1650 et bien que destinée à l'hôtel de ville, ses commanditaires ne furent pas les échevins, mais les députés de la nouvelle Chambre de commerce[71]. Dans cette période politiquement troublée, la naissance de cette institution, qui offrait aux négociants une plus grande autonomie que par le passé vis-à-vis du pouvoir municipal, avait été consentie par le consul Antoine de Vento, peu après qu'il eut repris « l'hôtel de ville les armes à la main[72] ». Elle visait, comme le précise Régis Bertrand, en cette période de peste, à tenter d'empêcher la Fronde de gagner Marseille, en conciliant le négoce à la cause du roi[73]. L'*Apothéose*, ainsi qu'un second tableau représentant une *Crucifixion*, devaient orner les deux salles dévolues à la chambre, le premier « pour embellir la cheminée qui est dans ladite chambre », la grande chambre, dénommée la loge, « l'autre pour le dessus de la porte du cabinet des archives » qui jouxtait la première au rez-de-chaussée de l'ancien hôtel de ville de Marseille. Commandés le 17 novembre 1650, soit quatre jours seulement après le vote du règlement définitif de l'institution, ces tableaux pouvaient apparaître à la fois comme un symbole de la prise en main des lieux par les députés du commerce, mais aussi comme un gage de remerciement des députés vis-à-vis de la communauté qui leur ouvrait ses portes. Cela n'est pas anodin, ce sont deux bons amis de Faudran « nobles Scipion Darmand & Gilles Massé de Gastines, escuyers de cette ville de Marseille » agissant « comme dépositaires et ayant ordre de la Chambre de commerce de ladite ville, suivant la délibération du bureau de la chambre des vingt-six octobre dernier et seize du courant[74] » qui passèrent l'acte, alors qu'eux-mêmes n'étaient pas encore députés de la chambre[75]. Si le document est important, c'est qu'au-delà de préciser les détails de la commande et le prix des tableaux établi à 400 livres pour les deux, le corps du texte y affirme une conception éminemment libérale de la profession de peintre :

> « Dans le premier sera représenté Marseilhe soubz la figure de Nymphe protégée par Jupiter et les quatre parties du Monde offrant ce qu'elles ont de plus précieux a ladite Marseille figurée en nymphe, à peu près selon le dessein que ledit sieur de Faudran en a formé. Auquel dessein lesdits sieur Darmant et de Gastines ne dezirent nullement qu'il ymitte, dezirant qu'il agisse cellon les lumières de son génie et l'autre tableau représentera Jésus Christ en croix, mort ou mourrant cellon l'inclination & génie dudit sieur de Faudran »

La liberté concédée à l'artiste de ne pas se conformer strictement au dessin présenté lors de la signature du contrat, mais au contraire, ce que l'on peut lire presque, comme une incitation à ce que Faudran l'oublie pour agir « cellon les lumières de son génie », de même que l'absence de présentation de tout *modello* ou esquisse pour le tableau de la *Crucifixion*, peuvent en effet apparaître comme un véritable manifeste sur la dignité intellectuelle de l'art de peindre. Certes, il s'agissait pour les commanditaires de flatter le peintre et de faire sans doute oublier par cette libéralité, le caractère commercial de la commande qui pouvait entacher sa qualité de noble. Mais il n'en dessine pas moins pour autant en creux, un horizon d'attente des

---

1908, p. 100-101 ; M.-Cl. HOMET, « Jean Baptiste de Faudran » (1978), *op. cit.*, p. 62-63, cat. 88 ; M.-Cl. HOMET, « Jean Baptiste de Faudran » (1980), *op. cit.*, p. 94.

[71]. Sur l'histoire de la chambre de commerce de Marseille, voir : Jules GIULLIANI, *Essai sur le commerce de Marseille*, 2e édition, t. I, 1842 ; Octave TEISSIER, *La chambre de commerce de Marseille*, Marseille, 1892, p. 3-5 ; Louis BERGASSE, *Notice historique sur la chambre de commerce de Marseille*, 1913.

[72]. Régis BERTRAND, *La Provence des rois de France, 1481-1789*, Aix-en-Provence, 2012, p. 201-218.

[73]. *Ibidem*

[74]. AD BDR, 380 E 144, fol. 1848 : « Promesse pour la chambre de commerce de ceste ville ». Scipion Darmand de Laurencin, fils de François d'Armand de Laurencin, était le frère d'Henri d'Armand de Mison, conseiller du roi et trésorier général de Provence (1637) et de Louis Darmand, prêtre et chanoine de l'église de la Major, mort en 1655 (AD BDR, 380 E 149, fol. 266).

[75]. Ils seront tous deux nommés députés de la chambre en 1652 : Octave TEISSIER, *Inventaire des archives historiques de la chambre de commerce de Marseille*, Marseille, 1878, p. 245. Sur Macé de Gastines, voir aussi L. MERY, F. GUINDON, *Histoire analytique*, *op. cit.*, t. VI, p. LXXIV.

commanditaires semblant totalement acquis à l'évolution du statut de l'artiste. Cette attitude est d'autant plus étonnante que ces deux œuvres ne relevaient pas de la commande privée. Destinées à orner l'hôtel de ville et devant sceller en quelque manière l'alliance des députés et des édiles, elles se voyaient investies d'une dimension symbolique.

Des deux tableaux, dont Faudran reçut quittance le 1er juin 1651[76], seul le premier est conservé. Par rapport au *modello* décrit dans l'acte, Faudran a étoffé sa composition, passant d'un format qui fut peut-être vertical, centré sur la figure de Jupiter et Marseille, entourée des quatre parties du monde, vers une composition horizontale permettant l'ajout de nouvelles figures sur la partie gauche du tableau : le cartouche aux armes du roi, soutenu par des *putti*, qui pouvait avoir vocation à symboliser en ces temps troublés par la Fronde, la fidélité de la Chambre de commerce au roi ; la figure mythologique de Neptune soutenant la ville de Marseille et entre les deux une figure énigmatique qui a diversement été interprétée. Contrairement en effet aux figures des quatre parties du Monde qui reprennent à quelques détails près les modèles canoniques fixés par Cesare Ripa[77], cette allégorie est plus obscure et singulière. Plutôt qu'à Mercure ou à la figure allégorique de l'usure suggérée par Philippe Auquier[78], il nous semble plus probable d'identifier, sous les traits de cet homme hivernal, tendant sa coupe d'or vers les armes royales, si ce n'est véritablement Ploutos comme l'a proposé Marie-Claude Homet [79], du moins une allégorie ambiguë de la richesse du commerce, qui garde cette étiquette de « bas et de vil[80] », en France tout au moins. C'est sous la forme d'un homme coiffé portant une bourse, que l'on retrouve représentée la *Divitiae* ou Richesse dans quelques gravures nordiques où on l'oppose à l'avarice qui est son pendant naturel[81]. Dans son chapitre sur la *Docilita*, Francesco da Barberino soulignait d'ailleurs la proximité unissant autour de la richesse, l'avarice et la prodigalité, la première liée à l'économie et la thésaurisation, la seconde à la libéralité[82]. À la valeur de ces trésors venus des quatre parties du monde qu'apportait le commerce maritime à Marseille, faisant d'elle cet « *emporium nobilissimum* » qui impressionna tant le voyageur allemand Justus Zinzerling au début du siècle[83], répondait ce contre-don de richesse d'écus d'or sonnants et trébuchants que le commerce et ses diverses taxes reversaient à la couronne. Une autre lecture tout aussi ambiguë consisterait à reconnaître dans ce personnage portant bonnet, saint Homebon de Crémone, un riche tailleur et marchand drapier fort dévot du XIIe siècle, canonisé en 1199 pour sa bienfaisance envers les pauvres. D'abord patron des marchands drapiers, son culte avait été associé à celui des travailleurs et marchands en général auxquels il devait montrer « comment se distinguer dans l'acquisition des biens temporels au point de mériter les biens

---

[76]. AD BDR, 380 E 145, fol. 968, « Dépend de l'acte de promesse pour la chambre de commerce contre le sieur Jean-Baptiste de Faudran ». Faudran perçoit les deux cents livres restantes dues par la Chambre du commerce des mains de Scipion Darmand. L'acte précisait que Faudran « avait satisfait à ce qu'il estoit obligé par ledit acte ».

[77]. Cesare RIPA, *Iconologie*, Paris, 1644, 2e partie, p. 6-10.

[78]. M.-Cl. HOMET, « Jean-Baptiste de Faudran » (1977), *op. cit.*, p. 62-63, cat. 88.

[79]. M.-Cl. HOMET, « Jean-Baptiste de Faudran » (1980), *op. cit.*, p. 94. Si l'identification à Ploutos est séduisante, le personnage du tableau de Faudran n'en reprend pas l'iconographie usuelle : le dieu enfant nourri à la corne d'abondance, ou celle de Ploutos âgé devenu aveugle qui distribue ses biens sans discernement.

[80]. A. BELLEGUISE, *Traité de la noblesse*, *op. cit.*, p. 79.

[81]. Adriaen Huybrecht et Hans Collaert, *Allégorie de la Richesse et de l'Avarice*, gravure, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig ; Théodore de Bry, *L'Avarice*, gravure, 6,3 x 12 cm, Art Institute of Chicago, 1920.2046.

[82]. Francesco BARBERINO, *Documenti*, *op. cit.*, p. 12.

[83]. Justus ZINZERLING [dit Jodocus SINCERUS], *Itinerarum Galliae*, Lyon, 1616 ; Myriam MARRACHE-GOURAUD, « Merveilles à l'encan, séductions d'une ville : Marseille dans la culture européenne de la curiosité », dans Sylvie ROQUEMORA-GROS (dir.), *Voyages, rencontres, échanges au XVIIe siècle. Marseille Carrefour*, Tübingen, 2017, p. 253.

éternels »[84]. On le représentait généralement avec son bonnet et chapeau, faisant la charité aux pauvres. Dans l'une comme dans l'autre de ces possibles interprétations, si l'union des députés aux édiles se voyait affirmée, bien plus ambivalente se révèle, selon nous, l'allégeance au roi auquel la chambre de commerce et la ville de Marseille semblent faire la charité. Une conciliation fragile que renforce encore l'inscription sur la toile de la devise de la ville « sub cujus imperio, summa libertas » (sous quelque empire que ce soit, liberté entière) au-dessus des armes de Marseille. Une devise qui était inscrite, nous le savons, sur la Porte royale de la ville et que Louis XIV fait détruire lors de son entrée fracassante dans la cité en 1660[85]. Dans cette composition savamment ordonnée, construite à la façon d'un ravissement religieux par l'introduction d'une nuée, Marseille est célébrée aussi bien par ses symboles et emblèmes – armes et devise – sous la forme allégorique de la « nymphe », mais aussi par le truchement de ces deux bouts de paysages, des vues de port, qui au bas de l'œuvre, ancrent l'apothéose dans la réalité du lieu et du temps. Ces deux tableaux pour la chambre de commerce ne sont sans doute qu'une commande parmi d'autres que ce noble peintre, bien introduit par sa condition au sein des édiles a pu réaliser. Hélène Mura a ainsi déjà signalé la commande « d'un plan de la ville » qu'Antoine de Valbelle lui avait passé « pour l'étude du percement d'une porte »[86]. Il s'agit en fait comme l'explique d'ailleurs Valbelle de l'ancienne Portegalle ou Porte de Galle, bouchée depuis le XVIe siècle, qu'une poignée d'édiles avait voulu rouvrir en 1647 contre l'avis de Valbelle. Selon ce dernier, Honoré Faudran, le père de Jean-Baptiste, « homme entendu au fait de semblables ouvrages et d'autre part dans l'intérêt pour sa maison qui est située à la nonnerie » s'opposait lui aussi à cette ouverture. C'est la raison pour laquelle son fils « employa volontiers sa main » à dessiner « le plan et vue figurée de l'endroit et du quartier auquel on prétendoit de la faire »[87]. Ce dessin, examiné en conseil d'État, avait permis aux Faudran et à Valbelle de mettre fin au projet.

LE PEINTRE DES DEVOTS

Dans la production du peintre, ce sont peut-être toutefois les tableaux religieux qui représentèrent la plus grande part. Là encore, l'influence de son réseau amical et de son frère surtout, fut fondamentale. Député du commerce, chargé de fonctions consulaires, Jean-Louis fut aussi un grand dévot. Il est ainsi un membre particulièrement actif de la Compagnie du Très Saint-Sacrement, dans laquelle il entra deux ans seulement après sa fondation à Marseille le 9 mars 1639 à l'instigation d'Antoine Godeau (1605-1672), évêque de Vence[88]. Si les historiens tendent aujourd'hui à ne plus donner à cette association secrète l'exclusivité des « ambitieux projets caritatifs » qui se développèrent au XVIIe siècle en Provence[89], ses membres n'en constituaient pas moins l'un des réseaux les plus influents de la société dévote

---

[84]. Sur ce saint voir : André VAUCHEZ, « Saint Homebon († 1197), patron des marchands et des artisans drapiers à la fin du Moyen Âge et à l'époque moderne » dans *Chemins d'Outre-Mer : études d'histoire sur la Méditerranée médiévale offertes à Michel Balard*, Paris, 2004, p. 839-846.

[85]. Augustin FABRE, *Histoire de la ville de Marseille*, Marseille, 1829, t. II, p. 295.

[86]. Hélène MURA, *Collecter*, *op. cit.*, t. 1., p. 18.

[87]. Aix-en-Provence, Bibliothèque Paul Arbaud, ms M0.193, s.p. Sur la porte de Galle ou portegalle, voir Marc BOUIRON « Les fortifications médiévales de Marseille », dans *Marseille, trame et paysage urbain de Gyptis au roi René. Actes du Colloque international d'archéologie, Marseille, novembre 1999*, Aix-en-Provence, 2001, p. 75-92. Deux dessins du sculpteur Jean-Pierre Portal pour le projet de la nouvelle porte sont conservés aux archives municipales (AM, DD 56).

[88]. Entré dans la congrégation le 16 mai 1641, il exerça régulièrement des charges de secrétaire ou conseiller et fut nommé frère supérieur en 1660. Plusieurs membres de sa belle-famille, les Moustier, en faisaient également partie. Raoul ALLIER, *La compagnie du très Saint-Sacrement de l'autel à Marseille*, Paris 1909, p. 4, 75, 76, 82, 85, 86, 87, 88, 89.

[89]. Barbara B. DIEFENDORF, « La charité dévote en Provence au XVIIe siècle », dans *La religion vécue. Les laïcs dans l'Europe moderne*, Rennes, 2013, p. 123-142.

mêlant noblesse, bourgeoisie et clergé. Jean-Louis s'engagea d'ailleurs dans diverses œuvres hospitalières. Recteur en 1649 de la luminaire de Notre-Dame de la Miséricorde de l'église des Accoules, il s'impliqua également dans la maison des filles repenties de Sainte-Marie-Madeleine[90]. Il est difficile de connaître les sentiments religieux qui ont pu animer Jean-Baptiste Faudran. Il semble néanmoins avoir été sensible lui aussi à cet élan de charité qui baigna la société marseillaise au XVIIe siècle. Si les legs, qu'il promet aux ordres religieux, changent au gré de la rédaction de ses trois testaments, sa dévotion et générosité envers les diverses œuvres hospitalières restent, elles, pérennes : Charité, Miséricorde, maison des pauvres. C'est d'ailleurs à Jean-Baptiste que l'on doit l'un des rares portraits connus de Jean-Baptiste Gault, mort en odeur de sainteté le 23 mai 1643 et dont la demande de béatification occupa les Marseillais au moins jusqu'en 1653[91]. Bien que cet évêque, issu de l'Oratoire, ne résidât que quelques mois en 1643 dans la cité phocéenne, les miracles thaumaturges associés à « son cadavre précieux[92] », qui attira dans la ville une foule de « bossus, sourd, muets & gouteux […], démoniaques, contrefaits, forçats, barbares hérétiques », venus « jouir de ses bienfaits[93] », avait sans doute contribué à amplifier l'élan de dévotion comme l'implication des Marseillais dans les bonnes œuvres. Dans le petit portrait historié sur cuivre qu'il peignit du prélat, montrant son effigie soutenue par deux esclaves des galères, Faudran visait à évoquer l'activité apostolique de l'évêque, telle qu'elle fut relatée par divers textes, relations, ou homélies, publiés après sa mort. Tous s'accordent à souligner les « ardeurs de sa charité[94] », rapportant comment l'évêque avait parcouru les galères pour « confesser de banc en banc[95] », et était si bien parvenu à convertir « un grand nombre de turcs et autres dévoyés de la foy chrétienne[96] », comme à réconcilier « le forçat chrétien et le maure, que le jour l'esclave s'en va de galère en galère prêcher le Christ crucifié » [97].

La production de Faudran dans le domaine de la peinture religieuse fut sans doute considérable, même s'il ne nous en reste presque plus rien aujourd'hui. Et cette abondante production explique peut-être le choix des autres peintres d'histoire marseillais, Pierre Puget ou Jean-Pierre Crozier de privilégier d'autres foyers pour s'installer, à Toulon ou à Aix, même si tous deux remportèrent çà et là quelques marchés dans la cité phocéenne. Jusqu'à présent son catalogue se montait à treize numéros. Trois tableaux d'autel conservés, signés ou documentés : une *Sainte Famille* signée et datée de 1643, dans l'église Notre-Dame-de-l'Assomption de Lambesc réalisée pour la chapelle funéraire de la branche des Faudran de Laval et des Taillades établie à Lambesc[98] ; une *Mort de saint Joseph* dans la cathédrale

---

[90]. On le retrouve en effet mentionné comme recteur de la confrérie de la Miséricorde, aux côtés des nobles Antoine de Riquetty et Gaspard de Léon (AD BDR, 360 E 80, fol. 385). Auguste PAYAN D'AUGERY, *Le refuge des filles repenties*, Marseille, 1900, p. 9.

[91]. Jean-Baptiste Faudran, *Portrait allégorique de Monseigneur Gault*, huile sur cuivre, Musée d'Histoire de Marseille. Sur ce tableau acquis en 2012 : Jeanne-Marie DAVID, « Portrait de Monseigneur Gault par Jean-Baptiste de Faudran », dans *Revue Marseille*, 2013, n° 243, p. 89. On ignore à qui ce tableau était destiné. À un dévot, comme Jean-Baptiste Ramel qui en posséda un (AD BDR, 2B 803, fol. 109), ou à être posé sur l'autel dressé à son hommage dans l'église de la Major, pour accompagner peut-être le tableau d'autel et son retable commandé par le général Henry Darmand de Mison, frère de Scipion Darmand, à Gaspard Puget et Barthélemy Minuielle. La petite dimension de cette œuvre (23,8 x 18,5 cm) comme le choix du matériau, le cuivre, pourrait aussi donner à penser que, plutôt qu'un simple support de dévotion, le tableau recelait peut-être des visées pédagogiques ou missionnaires.

[92]. VALBELLE, *Mémoire*, *op. cit.*, sp. année 1643.

[93]. AD BDR, 360 E 75, fol. 815v : « Cantique spirituel sur la vie et mort de monseigneur Jean-Baptiste Gault, evesque de Marseille, pour poser près son tombeau », 1643.

[94]. AD BDR, 360 E 75, fol. 814v : « Cantique spirituel », *op. cit.*

[95]. AD BDR, 360 E 75, fol. 826v : « Les Soupirs des Marseillais ».

[96]. *Ibidem.*

[97]. AD BDR, 360 E 75, fol. 818v : Zerbin, « Ode Chrétienne ».

[98]. Sur cette branche des Faudran : Alexandre DUMONT-CASTELLS, *Lambesc (XVIe-XIXe siècle), son terroir, ses domaines et ses gentilshommes*, Mirebeau-sur-Bèze, 2013, p. 49-52.

Notre-Dame-de-l'Assomption à Riez documentée et datée de 1655[99], une *Lactation de saint Bernard*, conservée à l'église Saint-Laurent de la Penne-sur-Huveaune, mais qui provenait, selon les sources du XVIIIe siècle, de l'église des feuillants[100] ; enfin trois autres toiles attribuées pour des similitudes de style par Marie-Claude Homet et Jeanne-Marie David : Une *Vision de saint Benoît* dans l'église Saint-Cannat[101] ; une *Vision de saint Dominique* à Saint-Maximin[102] ; une *Vierge à l'enfant et Mgr Gault, évêque de Marseille*, dans l'église de la Trinité à Marseille[103].

Outre la *Lactation de Saint Bernard*, Grosson et François Michel de Léon lui attribuaient également au XVIIIe siècle trois ou quatre autres toiles supplémentaires aujourd'hui disparues, mais connues par les planches dessinées qu'en livra ce dernier dans son manuscrit du *Voyage Pittoresque :* un *Saint Franciscain exorcisant un possédé* dans l'église des récollets; *Une Sainte Famille* et un *Noli me Tangere* dans l'église paroissiale Saint-Martin[104] ; et enfin une *Mort de saint Joseph* dans l'église Saint-Homebon, mais sur l'attribution de laquelle Michel de Léon hésite, ne sachant s'il convient de la donner à Puget ou à Faudran[105]. S'ajoutent à cet ensemble quatre autres tableaux documentés par des sources d'archives. Trois d'entre eux furent signalés par Joseph Billioud : une *Nativité*, un *Baptême du Christ* et une *Décollation de saint Jean-Baptiste* qui se trouvaient, le 26 octobre 1668, dans la chapelle du fort Saint-Jean [106]. Le quatrième, est un tableau d'autel pour la chapelle Saint-Cannat à la Major, documenté par Marie-Claude Homet qui avait retrouvé sa trace dans les archives de la confrérie[107].

Les documents que nous avons trouvés permettent de préciser la datation de certaines œuvres déjà répertoriées, mais aussi d'ajouter à son catalogue dix nouvelles toiles et la mention d'un dessin de retable. Ainsi, le *Saint Franciscain exorcisant un possédé* de l'église des Récollets, est sans doute bien de sa main et son *modello* peint probablement en 1647. C'est en effet précisément dans le couvent de ces religieux que Jean-Baptiste de Faudran rédige son premier testament, le 7 août 1647, en présence du curé gardien, le père Bonaventure et de six autres frères de l'ordre[108]. L'église conventuelle n'ayant été consacrée qu'un an plus tard, le 21 octobre 1648 sous le titre de saint Louis et saint Antoine de Padoue, une première toile fut

---

[99]. Jean-Baptiste de Faudran, *La mort de saint Joseph*, 1655, huile sur toile, H. 160 x L. 230, Riez, cathédrale Notre-Dame-de-l'Assomption. Le tableau aurait été commandé en 1655. Nous remercions Marie-Claude Homet de nous avoir indiqué cette information.

[100]. GROSSON, *op. cit*., 1772, p. 82 ; F. MICHEL DE LEON, *Voyage*, *op. cit.*, 1778, p. 111.

[101]. Jean-Baptiste de Faudran (att. à), *Vision de saint Benoît*, huile sur toile, 380 x 200 cm, Marseille, église de Saint-Cannat : J.-M. DAVID, « *Un peintre à redécouvrir…* », *op. cit.*, p. 24, ill. ; Marie-Claude HOMET, « La peinture religieuse à Marseille aux XVIIe et XVIIIe siècles», dans *Revue Marseille*, 2006, no 215, p. 43.

[102]. Anonyme, la *Vision de Saint Dominique*, Saint-Maximin : M.-Cl. HOMET, *La peinture*, *op. cit*., p. 174. La chapelle Saint-Dominique à Saint -Maximin n'ayant reçu sa dédicace qu'en 1670, l'attribution du tableau d'autel à Faudran est sans doute à questionner. Myriam KHRONE, « Maître-autel et chapelles latérales de la Basilique de Saint-Maximin : vers un nouvel usage des œuvres d'art au XVIIe siècle », dans *Mémoire dominicaine*, no VII, 2006, *Les Dominicains et l'image. De la Provence à Gênes, XIIIe-XVIIIe siècle. Actes du colloque de Nice, mars 2004*, p. 123.

[103]. Jean-Baptiste de Faudran (att. à), *Vierge à l'enfant et Mgr Gault, évêque de Marseille*, huile sur toile, 1,50 x 1,70 m, Marseille, église de la Trinité. M.-Cl. HOMET, « Jean-Baptiste de Faudran » (1980), *op. cit*., p. 96.

[104]. MICHEL DE LEON, Aix-en-Provence, Musée Paul Arbaud, M0 203, *Voyage*, *op. cit*., p. 47 ; BM, Marseille, Ms 2101F, *Voyage*, *op. cit*., pl. 56 et 57 ; la toile de la *Sainte Famille* était toujours en place dans l'église dans les années 1870 : Jules LOUCHE, *Notice sur l'église paroissiale et cathédrale provisoire de Saint-Martin à Marseille*, Marseille, 1871, p. 44.

[105]. *Ibidem*, p. 53 et pl. 69.

[106]. J. BOYER, « La peinture », *op. cit.*,1971, p. 117. La construction du fort Saint-Jean n'ayant été achevée qu'en 1669, il est probable que ces œuvres venaient d'un autre lieu et furent déplacées par la suite.

[107]. M.-C. HOMET, « Jean-Baptiste de Faudran (1978) », *op. cit.*, p. 61. L'œuvre dûment rattachée au nom de « Mons. Faudran », lui fut payée 20 pistoles.

[108]. AD BDR, 380 E 141, fol. 1325-1327. Il leur lègue 50 livres dans ce testament, et 25 livres dans celui de 1650.

peut-être d'abord destinée à leur couvent. Grosson évoque en effet une esquisse se trouvant au XVIIIe siècle dans l'un des dortoirs, à laquelle, disait-il, « les gens de l'art donnent la préférence[109] ». Nous proposons également, à partir des informations livrées par les testaments de Faudran, de situer le *Miracle de la lactation* entre 1650 et 1655. Absents du testament de 1650, les pères feuillants apparaissent en effet comme légataires dans celui de 1655 aux côtés des récollets. De même, ne pouvant avoir été réalisé en 1663 comme le proposait Marie-Claude Homet, le retable de la chapelle de Saint-Cannat de la Major fut sans doute peint une dizaine d'années auparavant, peu après la fondation de cette confrérie le 15 octobre 1653 ou juste après que celle-ci eut reçu les indulgences d'Alexandre VII, le 8 octobre 1655[110]. Nous pouvons supposer en outre que Scipion Darmand, l'un des deux commanditaires de l'*Apothéose de Marseille* et principal membre fondateur de cette confrérie, dans laquelle officia également comme administrateur Jean-Jacques Darmand, chanoine et député du chapitre de la Major fut à l'origine de cette commande[111]. Ce furent d'ailleurs peut-être les Darmand qui payèrent directement une partie de la toile, comme ils l'avaient fait pour le buste reliquaire de Saint-Cannat qui porte leurs armes[112]. Nous ignorons en revanche ce que le tableau représentait : saint Cannat, ancien évêque de Marseille, ou l'une des quatre fêtes célébrées par la confrérie : « l'Ascension, la Pentecôte, la Nativité de saint Jean-Baptiste et (celle) de tous les saints »[113].

Pour les toiles signalées par Grosson et Michel de Léon dans l'église paroissiale Saint-Martin, des documents précis manquent encore. On peut vraisemblablement penser que le *Noli me Tangere* a pu être commandé par la confrérie des jardiniers peu après 1644, date à laquelle fut passé le prix-fait de l'autel en bois à Gaspard Puget, François Tarare et Michel Verrier[114]. Le second tableau, celui de la *Sainte Famille*, soulève en revanche plusieurs questions. C'est en effet un autre peintre, Melchior Negrel dit « maître peintre de cette ville » qui donne quittance de 150 livres, le 5 novembre 1654, à la prieure de la luminaire Sainte-Anne « pour le prix du tableau fait à l'autel de ladite luminaire »[115]. Le nom de Faudran apparaît néanmoins, l'année suivante, lors du marché pour la dorure du retable. Présent à la signature du contrat, c'est lui qui aurait en outre, selon le document, choisi et imposé son ami Nicolas Petelly à la prieure de la confrérie[116]. Faudran a donc dû bien jouer un rôle dans la réalisation de ce tableau d'autel

---

[109]. J.-B. GROSSON, *Almanach*, *op. cit.*, 1771, p. 76 ; H. LUCK, « Jean-Baptiste… », *op. cit.*, p. 34.

[110]. Aix-en-Provence, Musée Arbaud, MQ 199, s.f. : « Réparations que Messieurs les fondateurs et prieurs […] ont fait faire jusqu'à présent ». Si cette liste répertoriant le mobilier commandé depuis la fondation de la congrégation, insérée entre les délibérations des années 1663 et 1664, date sans doute de 1663, la commande du retable, indiquée au tout début du document fut antérieure. La chapelle était située à sa fondation, selon Casimir Bousquet dans la chapelle des morts de la Major : Casimir BOUSQUET, *La Major*, *cathédrale de Marseille*, Marseille, 1857, p. 72.

[111]. Aix-en-Provence, Musée Arbaud, MQ 99, s.f. : « Roole des fondateurs de la confrérie de Saint Canat eslue par le vénérable chapitre ». Darmand apparaît à la première place des seize fondateurs.

[112]. Ce sont en effet les armes des Darmand – d'azur à une face réhaussée d'or, accompagnée en chef d'une couronne ducale et en pointe d'un chevron, le tout d'or – que l'on peut voir sur le dessin que donna Michel de Léon de cette châsse. MICHEL DE LEON, *Voyage*, *op. cit.*, pl. 13 et p. 5. Les archives de la confrérie précisent : « A esté fait la châsse d'argent ou est le chef de saint Cannat, relevé en demy corps avec sa mitre et deux anges au costé avec son pied d'estail de bois noircy que ladite confrérie l'y a fourny et payé par-dessus ce que le chapitre l'y a donné, d'environ deux mil six cents livres » (Aix-en-Provence, Musée Paul Arbaud, MQ 199, s.f.).

[113]. Aix-en-Provence, Musée Paul Arbaud, MQ 199, s.f., « Sommaire des indulgences, art. IV ».

[114]. AD BDR, 380 E 136, fol. 290 : prix-fait pour la confrérie et luminaire Sainte-Marguerite dans l'église Saint-Martin, 9 février 1644. L'autel devait être achevé par Gaspard Puget et François Tarare pour Pâques, moyennant 150 livres. Quittances des 19 avril 1644 et 24 sept. 1645.

[115]. AD BDR, 380 E 148, fol. 1734v : quittance de 150 livres de Melchior Negrel à la luminaire Sainte-Anne dans l'église Saint-Martin, 5 novembre 1654.

[116]. AD BDR, 380 E 149, fol. 844 : « Promesse pour la luminaire Sainte-Anne », 24 mai 1655. Le contrat précise que le choix de Pettely a été fait « suivant l'ordre qu'en a été donné par noble Jean-Baptiste de Faudran ». Le marché fut établi au prix de 200 livres et signé également par Jean-Baptiste Faudran.

ou de son retable. Nous ignorons cependant si Melchior Negrel avait lui-même peint le tableau ou s'il fut un simple intermédiaire. C'est en effet comme « bourgeois » et non plus comme peintre qu'on le retrouve mentionné par la suite dans les documents d'archives le reliant d'ailleurs à nouveau à Pettely[117].

NOUVELLES ŒUVRES DOCUMENTEES

Les archives notariées nous permettent surtout de dévoiler un ensemble d'autres ouvrages. Un dessin d'abord « fait gratuitement au requit des parties » en 1643, pour servir de modèle à l'architecture d'un retable commandé aux sculpteurs Guillaume Gay et Barthélemy Minuielle par la luminaire de Sainte-Catherine de Sienne, confrérie des maîtres bonnetiers, chapeliers teinturiers, érigée dans l'église du couvent des frères prêcheurs[118]. On ne sait ce qui motiva cette générosité du peintre, d'autant qu'il s'engageait selon le contrat à faire également la réception de l'œuvre[119]. La commande de dessin de retable à un peintre était une pratique courante au XVIIe, Nicolas Mignard à Avignon ou Jean Daret à Aix avaient eux aussi par exemple donné des modèles. On ignore si Faudran avait peint la toile de ce retable ou si elle avait été commandée au peintre Jean Cailhol, présent à la signature de l'acte. La première proposition permettrait d'expliquer la générosité de Faudran. Mais il n'est pas impossible qu'il ait aussi voulu par cette largesse, peu après son retour de Rome, donner des témoignages aux religieux sur ses aptitudes dans le dessin de modèles de mobiliers religieux.

C'est d'ailleurs à nouveau, en 1647, sans qu'aucun prix ne soit fixé, mais cette fois-ci, à la suite d'une sorte de troc contre un « vieux » tableau de l'église conventuelle des pères carmes déchaussés représentant une *Naissance de saint Jean-Baptiste*, que Faudran s'était proposé de peindre une toile pour leur église. L'échange d'abord accepté à l'unanimité par les pères lors d'une décision capitulaire au mois de janvier avait toutefois rapidement tourné au drame[120]. Dès le mois de mars, les religieux se disaient prêts à ester en justice pour le retour de leur tableau de la *Naissance de saint Jean-Baptiste*[121]. L'histoire est vaguement retracée dans une sommation qu'adressa Faudran, le 14 mai 1647, aux religieux pour les contraindre à venir chercher le tableau qu'il disait avoir achevé :

> « Qu'il y a environ quatre mois qu'ils ont convenus entre les révérens pères prieurs et religieux du couvent des carmes deschaux de cette ville de Marseille et moy messire Jean-Baptiste de Faudran, escuyer de la mesme ville qu'en échange d'un vieux tableau qui me fust remis par les pères prieurs religieux, capitullairement assemblés où estoit depeinte la *Nativité de saint Jean Baptiste*, je serois tenu dans quatre mois lhors prochain de fere et depeindre un autre tableau de la mesme grandeur où serait représentée la sainte Vierge, son jésus petit enfant, comme elle donne l'escrapulaire au Sr Simon Stock et Saint Joseph. Que depuis lhors j'ay fait ledit tableau beaucoup plus advantageusement que je n'avois promis soit pour la grandeur d'iceluy où pour y avoir dépeint plus grande quantité de personnes. À cette cause, je somme et interpelle les dits révérends pères, prieurs et religieux dudit couvent d'envoyer quérir dans ma maison ledit tableau par moy fait en conséquence de la convention avec eux[122] ».

---

[117]. AD BDR, 363 E 164, fol. 818 : « Procuration pour Nicolas Pettely à Negrel », 6 juin 1668. Dit « maître peintre de cette ville, Nicolas Pettely donne procuration à Melchior Negrel « bourgeois » pour recouvrer une dette due par Michel Boyer, maître tonnelier.

[118]. AD BDR, 380 E 134, fol. 691 : « Promesse pour la luminaire de Sainte-Catherine de Sienne », 27 mars 1643. Prix de 354 livres.

[119]. *Ibidem.* L'œuvre devait être « veue et vizitée par ledit sieur de Faudran et autres personnes capables et expertes pour en juger ».

[120]. AD BDR, 16 H 10, s.f. : décision capitulaire du 20 janvier 1647.

[121]. AD BDR, 16 H 10, s.f. : décision capitulaire du 20 mars 1647.

[122]. AD BDR, 380 E 141, fol. 825v : « Sommation pour Jean-Baptiste de Faudran », 14 mai 1647.

L'interpellation de Faudran resta néanmoins vaine. Après une rapide discussion, les pères avaient répondu au notaire que la sommation était « inutile », au vu du différend qui les opposait au peintre. Celui-ci ne reposait pas sur la question de la livraison d'un nouveau tableau mais bien sur la restitution « de celluy que le dit Faudran a soustraict dudit couvent[123] ». On ne sait à quoi imputer un tel revirement. Les religieux s'étaient-ils sentis lésés par cet arrangement, ayant mésestimé la valeur réelle de leur œuvre sans doute ancienne ? Ou bien refusaient-ils le nouveau tableau du peintre, que cela soit pour des questions de dimension ou de sujet ? Faudran affirmait en effet l'avoir peint « plus adventageusement » qu'il ne l'avait promis, « soit pour la grandeur d'iceluy ou pour avoir dépeint une plus grande quantité de personnes ». Or l'on sait à quel point la question des dimensions pouvait être une clause de refus des œuvres. L'autre possibilité concernant l'iconographie pourrait être aussi plausible. Si dans sa sommation Faudran évoque un nouveau sujet : *La Vierge donnant son scapulaire à saint Simon Stock en présence de saint Joseph*, les pères n'évoquaient eux dans leur décision capitulaire autorisant l'échange que le terme de « simili », sans préciser un autre sujet. Parce qu'elle permettait de rivaliser avec la donation du Rosaire des dominicains, l'iconographie du don du scapulaire à saint Simon Stock connaissait alors un grand engouement de la part des carmes[124]. Nicolas Mignard en avait déjà réalisé deux versions avec lesquelles Faudran avait peut-être voulu rivaliser[125]. Néanmoins, on ne sait dans quel lieu de l'église conventuelle ce tableau aurait pu trouver place. Le privilège sabbatin que conférait le scapulaire associait en effet ce thème plus spécifiquement aux dévotions des âmes du Purgatoire ou à celui de la bonne mort, lorsque s'y ajoutait saint Joseph[126]. Était-elle destinée au maître-autel, à la chapelle Notre-Dame de Grâce ou, comme pour l'une des toiles de Mignard, à l'autel de la congrégation de Saint-Joseph, situé dans la sacristie de l'église ? Ce n'est finalement qu'avec la restitution du tableau de la *Naissance de saint Jean-Baptiste*, que les carmes déchaussés avaient accepté au mois de juillet de clore ce procès[127]. Peut-être est-ce face à ce refus que Faudran s'était alors tourné vers les récollets avec plus de succès.

Le dernier ensemble de documents révèle l'importante commande passée le 12 juillet 1654 à Faudran d'une série ou suite de quinze tableaux par les recteurs de la confrérie ou confraternité de dévotion, Notre-Dame de Grâce, érigée en l'église cathédrale de la Major[128]. Un ensemble décoratif qui permettait à Faudran de rivaliser avec ces autres peintres qui s'étaient vu confier la décoration complète de chapelles en Provence, comme Jean Daret qui

---

[123]. AD BDR, 16 H 10, s.f. : décision capitulaire du 20 janvier 1647.

[124]. Sur l'iconographie de la vision de saint Simon Stock, général des carmes d'origine anglaise du XIIIe siècle, voir Gilles SINICROPI, « Le "petit habit de la vierge". Les carmes déchaux et la dévotion au saint scapulaire (XVIIe XVIIIe siècle) », dans *Siècles*, *Cahiers du Centre d'histoire « Espaces et Cultures »*, n° 16, 2002, p. 85-102.

[125]. Nicolas Mignard, *La Vierge donnant le scapulaire à saint Simon Stock*, huile sur toile, 3,65 x 2,45, Aix-en-Provence, église Saint-Jean-de-Malte, commandé en 1641 par la confrérie de Notre-Dame du Mont-Carmel, pour l'église des grands carmes. Sur cette œuvre : Antoine SCHNAPPER, « Après l'exposition Nicolas Mignard », dans *Revue de l'Art*, 1981, n° 52, p. 30, 35 ; Nicolas Mignard, *Saint Simon Stock recevant le scapulaire des mains de la Vierge*, huile sur toile, 273 x 212 cm, 1644, Musée Calvet, commandée par la congrégation de Saint-Joseph des carmes déchaussés d'Avignon. Sur cette congrégation : G. SINICROPI, « Un Mont spirituel de piété. L'association de Saint-Joseph et les carmes déchaux provençaux sous l'Ancien régime », dans *Provence historique*, t. 52, fasc. 210, 2002, p. 435-458.

[126]. Le choix d'intégrer Joseph au sein de la composition pouvait de ce fait n'être qu'un glissement du thème du purgatoire vers celui de la bonne mort, auquel l'époux de Marie était désormais associé.

[127]. AD BDR,16 H 10, s.f. : décision capitulaire du 19 juillet.

[128]. Nous n'avons pu retrouver de documents précis sur cette congrégation pour le XVIIe siècle. Saint-Alban évoque au début XVIIIe siècle « une congrégation des filles pour les pauvres honteux de la paroisse », précisant que « pour l'Assomption, les pénitents de Saint-Lazare y portent la statue de Notre-Dame » : SAINT-ALBAN, *Calendrier spirituel et perpétuel pour la ville de Marseille*, Marseille, 1713, p. 43-44, 62 ; Selon Régis Bertrand, que nous remercions pour cette information, cette congrégation existait encore à la veille de la Révolution et célébrait tout particulièrement l'Assomption, fête patronale de la cathédrale.

venait un an plus tôt d'achever le décor de la chapelle de la confrérie de l'Oratoire à Aix, ou le peintre Henri Houier dit de Pellange qui, en 1654, avait reçu commande du décor de la chapelle de la congrégation des Messieurs à Aix-en-Provence[129]. Malheureusement, le prix-fait ayant été passé avec Faudran sous seing privé on en connaît guère les détails. Seules des quittances notariées, rédigées après la mort du peintre par sa veuve, Gabrielle de Bermond, lorsqu'elle s'attacha à se faire rembourser ses différentes créances nous livrent quelques informations[130]. Celle du 3 juillet 1662, rédigée en présence des prieurs Pierre Napollon et François d'Orgel, marchands dudit Marseille, délivre ainsi un état des comptes. Ce document précise que la commande portait sur quinze tableaux, estimés au prix de 2000 livres, dont Faudran n'en n'avait pu achever que neuf avant sa mort. Le détail des quittances antérieures en la possession des prieurs, précisé dans l'acte, permet peut-être de présumer à quelles dates ces neuf toiles avaient été livrées : trois quittances en 1656, deux en 1657, deux en 1658, une seule en 1659 et la dernière en 1660[131]. La somme totale de 1190 livres, payées pour les neuf tableaux, outre les quinze livres remboursées à la veuve pour le prix des châssis et toiles des six tableaux restants, conduit à un prix d'environ 133 livres par toile. Une somme qui correspond à la moyenne de la commande initiale de quinze tableaux pour 2000 livres. On peut donc présumer que ces tableaux devaient avoir à peu près la même dimension. Au regard des 400 livres demandées pour les deux tableaux de la chambre de commerce, ou des 200 livres du tableau d'autel de Saint-Cannat, on les suppose aussi de dimension modeste[132]. La chapelle qui devait les accueillir était d'ailleurs trop petite pour envisager de grands formats. Située sur le mur nord de la Major, entre la sacristie et la chapelle de Jean-Baptiste Gault, ses parois ne mesuraient guère plus de 6,75 m de longueur, selon les plans dressés par Francine Valette[133]. On ignore tout en outre du programme iconographique. On peut certes présumer qu'il devait s'agir d'une série. Mais ces tableaux représentaient-ils la vie de la Vierge, comme dans la chapelle des Messieurs à Aix, commandée en 1658 à Puget, ou bien représentaient-ils les quinze mystères du Rosaire, comme nous l'a habilement suggéré Régis

---

[129]. Sylvie MENANT, « La commande de peintures pour la chapelle de la congrégation des Messieurs », dans *Pierre Puget. La Visitation. Un grand décor religieux à Aix au XVII e siècle*, cat. exp., Aix-en-Provence, Musée Granet, octobre 2000 - avril 2001, p. 19-29.

[130]. AD BDR, 380 E 158, fol. 594v : « Quittance pour la confrérie Notre-Dame de Grace de la Major », le 5 mai 1662, 50 livres délivrées par Honoré Mongin bourgeois ; *ibidem*, fol. 829 : « Quittance pour la confraternité Notre-Dame de Grace avec Noble Mademoiselle Gabrielle de Bermond », 3 juillet 1662, 30 livres, 8 sols, 6 deniers des mains de Pierre Napollon et François d'Orgel, marchands dudit Marseille, prieurs ; AD BDR, 380 E 159, fol. 1840 : « Quittance pour la confrérie Notre-Dame de Grâce », 23 novembre 1663.

[131] AD BDR, 380 E 158, fol. 829 : « six acquis aux pieds d'icelles (quittances) des 3 mars, 3 octobre, 30 décembre 1656, 19 février, 4 septembre 1657, 13 mai, 2 et 6 septembre, 1658, 12 septembre 1659 et 23 novembre 1660 ».

[132]. Par comparaison, les tableaux de Puget commandés en 1652 par la confrérie du Saint-Sacrement pour le baptistère de la Major, le *Baptême de Constantin* et le *Baptême de Clovis*, avaient été payés 140 livres, soit 70 livres pièce pour des tableaux de 1 m 57 de haut sur 0,87 de large et, en 1655, son tableau du *Sauveur du Monde*, de 2,50 de haut sur 1,90 de large, avait coûté 200 livres ; Marie-Christine GLOTON, « Notice Pierre Puget », dans *La peinture en Provence*, cat. exp., Marseille, 1978, p. 117 ; M.-Chr. GLOTON, *Pierre et François Puget peintres baroques*, Aix-en-Provence, 1985, p. 86-87, 89-90.

[133]. La chapelle Notre-Dame de Grâce ou des Grâces est l'ancienne chapelle Saint-Louis, située à l'est de la nouvelle « grande chapelle », chapelle de J.B.de Gault, construite en 1643. Sur cette chapelle : Casimir BOUSQUET, *La Major, cathédrale de Marseille*, Marseille, 1857, p. 167 ; et pour le plan et la synthèse récente : Jean GUYON (dir.), *Marseille et sa Major. Métamorphoses d'une cathédrale, de l'Antiquité à nos jours*, Avignon, 2022, p. 105. On pourrait envisager ces tableaux rangés sur deux registres dans un lambris, ou imaginer qu'une partie d'entre eux ait pu être installée au plafond, selon la formule suivie dans la chapelle Saint-Jaume où trois tableaux avaient été insérés dans un plafond compartimenté en 1641. La formule du lambris est aussi celle qui avait d'abord été commandée en 1654 au peintre lyonnais Henri Pellange pour la chapelle de la congrégation des Messieurs à Aix. Sur cette dernière : Sylvie MENANT, « La commande », *op. cit.*, p. 20.

Bertrand[134] ? Du fait de l'absence de description précise du décor de cette chapelle – Grosson comme Michel de Léon et les inventaires révolutionnaires restent muets à son sujet –, nous ne savons pas si les tableaux furent installés dans la chapelle, ni ce qu'ils sont devenus. Nous serions bien en peine également de présumer du style de ces œuvres. Pris dans leur ensemble, les tableaux religieux de Faudran témoignent qu'il a su maîtriser aussi bien la peinture de la narration que la peinture visionnaire.

DE LA PEINTURE DE LA NARRATION A L'EXPERIENCE VISIONNAIRE

Avec son fond entièrement noir, baigné d'une seule lumière sommitale, sa *Sainte Famille* de 1643 de Lambesc semblait suivre le parti pris de *L'Adoration des Mages* de Saint-Jaume, attribuée au duo Labbé et Viry[135]. Une solution presque caravagesque, jouant sur l'effet tragique d'un profond clair-obscur, que l'on observe aussi dans le tableau de la *Mort de saint Joseph* de Riez, mais interprétée à la manière de Guido Reni et privilégiant, à la rhétorique de l'action du Caravage, la description pathétique de la contemplation de la transcendance. C'est d'ailleurs à l'iconographie de la Vierge de l'*Addolorata*, issue de la fameuse *Crucifixion* dite des capucins du peintre émilien[136], que Faudran emprunte directement le modèle de sa Vierge. À partir de 1647, les tableaux d'autel de Faudran s'ouvrent aussi désormais à la clarté de la lumière naturelle et s'inscrivent pleinement dans la veine des tableaux d'histoire du courant dit classicisant. C'est le cas du *Noli me Tangere* de l'église Saint-Martin mais aussi du *Saint franciscain exorcisant un possédé* de l'église des récollets. Selon Grosson ou Michel de Léon, mais aussi les inventaires révolutionnaires, ce dernier tableau représenterait Salvador de Horta (1520-1567), dit aussi saint Sauveur, un récollet catalan béatifié en 1606 pour des miracles de guérison[137]. Il aurait guéri des foules entières. Le sujet était rare en France. Il semble néanmoins avoir suscité l'intérêt des récollets provençaux, fortement impliqués dans les œuvres caritatives et l'assistance aux malades. Déjà en 1637, les récollets d'Aix-en-Provence avaient commandé à Jean Daret un tableau sur le même sujet[138]. Dans sa composition, Faudran ne retient rien toutefois du tableau du peintre bruxellois. À la scène en extérieur, représentant comme l'écrivit de Haitze, « le saint guérissant tous ceux qui étaient sous la puissance du Diable »[139], Faudran privilégie une scène plus intimiste en intérieur. Il ne reprend pas non plus le choix de Daret de représenter Salvador de Horta face au spectateur, dans la position iconique des saints intercesseurs, préférant conserver la forme narrative de la peinture d'histoire. Plus qu'au modèle du peintre d'Aix, l'œuvre renvoie plus explicitement à un tableau d'autel romain : le *Saint Antoine de Padoue ramenant un homme à la vie*, peint par Andrea Sacchi, en 1633-1634, pour l'église des capucins de Santa Maria della Concezione[140]. La composition des deux œuvres est en effet presque en tout point similaire. Le saint est représenté officiant, dressant sa main droite face à un malade ou un ressuscité assis sur un banc de bois, cependant que tout autour, plusieurs personnages, un jeune novice derrière le saint, et divers autres témoins attestent par la vivacité de leur gestuelle de la réalité du

---

[134]. *Annonciation, Visitation, Nativité, Présentation de Jésus au Temple, Recouvrement de l'enfant Jésus au temple, Agonie de Jésus au jardin des Oliviers, Flagellation, Couronnement d'épines, Portement de croix, Crucifixion, Résurrection, Ascension, Pentecôte, Assomption, Couronnement de la Vierge.*

[135]. Voir n. 54.

[136]. Guido Reni, *Crucifixion*, huile sur toile, 397 x 266 cm, *ca* 1617-1618, Bologne, Pinacoteca Nazionale.

[137]. BM, Marseille, ms MICHEL DE LEON, *Voyage, op. cit.*, p. 80 et fig. p. 85. Pierrefitte, Arch. Nat., F19 599. Inventaire du 5 mai 1790. Le tableau identifié comme « Saint Sauveur de Orta » est considéré comme l'une des deux « toiles de prix » de l'église.

[138]. Jean Daret, *Le Bienheureux Salvador de Horta guérissant des malades*, huile sur toile, H. 240 x L. 190, Aix-en-Provence, église de la Madeleine.

[139]. Pierre Joseph DE HAITZE, *Les curiosités les plus remarquables de la ville d'Aix*, Aix-en-Provence, 1679, p. 187.

[140]. Une réplique est conservée en Écosse : Andrea Sacchi, *Saint Antoine de Padoue ressuscitant un mort*, huile sur bois, 110,70 x 76,20, Scottish National Gallery (NG 2854).

miracle. Les similitudes entre ces deux œuvres pourraient d'ailleurs nous inciter à questionner le réel sujet du tableau de Faudran pour les récollets. La toile représentait-elle Salvador de Horta ou plutôt saint Antoine de Padoue, l'un des deux saints titulaires de l'église ?
À partir des années 1650, une nouvelle évolution de son style se dessine, dont son tableau de l'*Apothéose de Marseille* annonçait déjà les prémices *:* le passage de la narration vers cette « rhétorique de l'indicible » de la peinture visionnaire qui marqua tout un pan de la grande peinture religieuse romaine au XVIIe siècle. Sans renier la clarté de la composition, ni le recours à l'exégèse, son intérêt pour la couleur et les effets de sfumato s'affirme désormais, dans le *saint Benoît*, comme dans sa *Lactation de saint Bernard.* Ces deux œuvres témoignent en outre de son aptitude à répondre, face à des sujets rares, aux attendus spirituels des diverses sensibilités religieuses. Si en plein cœur du XVIIIe siècle, le sujet de la *Lactatio Bernardi*, soit la représentation de « la Sainte Vierge se traïant pour faire tomber quelques gouttes de son lait dans la bouche de saint Bernard », pouvait apparaître à un Grosson ou à un Michel de Léon comme une « saillie pittoresque » née de « la bizarre imagination de l'artiste » [141], Marie-Claude Homet avait déjà noté que ce thème correspondait à une iconographie bien précise, inspirée du sermon sur le *Cantique des cantiques* de Bernard de Clairvaux. Courant en Espagne, ce thème, largement étudié par Victor Stoïchita ou Frédéric Cousinié, était plus rare en France[142]. Mais il avait suscité de façon fugitive un intérêt dans les années 1640. On songe au dessin de Jacques Stella dont la gravure par Claude Mellan servit de titre-frontispice à la publication des œuvres de saint Bernard, le *Divi Bernardi abbatis Claraevallis Operum*, publié à Paris, en 1640 par l'Imprimerie royale[143], ainsi qu'à la version qu'en donna la même année Nicolas Mignard, pour les cisterciennes de saint Bernard à Carpentras[144]. Mais là encore, Faudran se démarque dans son interprétation du thème. À l'intimité de la mariophanie en intérieur des modèles de ses prédécesseurs qui faisaient de la vision la récompense de l'oraison et de la prière, Faudran installe la scène en extérieur. Cette ouverture sur un vaste paysage où la nuée se transforme en nuage menaçant, puis en pluie à l'extrémité du tableau, enrichit la lecture usuelle du thème d'une dimension augustinienne. Certes, la lactation est encore évoquée ici comme l'allégorie de la maternité spirituelle et de l'inspiration divine. Par cet allaitement, saint Bernard devient le « nourrisson de Notre-Dame », frère de lait du Christ, quand le jet de lait renvoie à l'image sous un sens figuré « de l'infusion de la divine science dans l'âme » qui inspira, après l'union mystique, les écrits du religieux. Mais en élargissant le cadre de son tableau à la représentation du paysage, Faudran semble avoir voulu illustrer, sous une forme presque pédagogique, ce cheminement que doit effectuer l'âme pour espérer contempler le divin. En cela, il suit précisément le texte du *Temple de la Félicité* du père Charles Vialart de Saint Paul (1592-1644), supérieur général des feuillants[145]. L'épisode de la

---

[141]. F. MICHEL DE LEON, Aix-en-Provence, Musée Paul Arbaud, *Voyage*, *op. cit.*, p. 111. Grosson avait déjà employé les mêmes termes : GROSSON, *Almanachs*, 1772, p. 82. Sur cette toile, voir M.-Cl. HOMET, « Jean-Baptiste de Faudran » (1978), *op. cit.*, p. 63, notice 89.

[134]. Cécile DUPEUX, » La lactation de saint Bernard de Clairvaux. Genèse et évolution d'une image », dans Françoise DUNAND, Jean-Michel SPIESER, Jean WIRTH (dir.), *L'image et la production du sacré. Actes du colloque de Strasbourg*, Paris, 1991, p. 165-193 ; Victor I. STOICHITA, *L'œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'or*, Paris, 2011, p. 199-222 *;* Frédéric COUSINIE, *Esthétique des fluides. Sang, sperme, merde dans la peinture française du XVIIe siècle*, Paris, 2011, p. 16-45.

[143]. Jacques Stella, *Le miracle de la lactation*, H. 0,345 x L. 0,228, Rome, Istituto Nazionale di Archeologia et Storia dell'Arte (inv. 109.007). Sur le dessin de Stella et la gravure de Mellan, voir Sylvain LAVESSIERE, Isabelle DUBOIS (dir.), *Jacques Stella (1596-1657)*, cat. exp., Lyon, Musée des Beaux-arts, novembre 2006-février 2007, Toulouse, Musée des Beaux-arts, mars-juin 2007, p. 139.

[144]. Nicolas Mignard, *La lactation de Saint Bernard*, ou *La Vierge à l'Enfant avec Saint Bernard, Saint Louis, Sainte Hélène et Sainte Madeleine*, 1640, huile sur toile, 2,80 x 1,92 m, signée et datée, Carpentras, cathédrale Saint-Siffrein. Sur cette œuvre : Antoine SCHNAPPER, *Nicolas Mignard d'Avignon (1606-1668)*, cat. exp. Avignon, Palais des Papes, juin-octobre 1979, p. 48 et F. COUSINIE, *Esthétique*, *op. cit.*, p. 16-45.

[145]. Charles DE SAINT -PAUL, *Le Temple de la Félicité*, Paris, 1630, p. 292.

lactation y apparaît en effet comme étant justement le résultat exemplaire de cette remontée du sensible à l'intelligible. À l'homme, limité à la seule contemplation du monde terrestre et à ses vicissitudes, que représentent métaphoriquement le paysage et l'orage, puis à celui agissant et méditant selon la raison et l'entendement, que pourrait représenter le religieux assis au centre de la composition, répond l'homo *deiformis*, dont l'âme lorsqu'elle s'unit à Dieu, par le désir de la grâce divine, « se colle aux deux mamelles de sa bonté et de sa miséricorde », goûte « la suavité immense de ses consolations[146] » et connaît alors la plus grande félicité, lorsque se fait dans son « cœur comme une inondation de piété »[147]. Comme l'avait remarqué Marie-Claude Homet, une curieuse opposition de style semble séparer les deux registres du tableau. Nous voyons dans cette sorte de terrasse ou belvédère, dont on comprend mal la structure et l'articulation dans le paysage et qui n'est reliée à aucun bâtiment d'architecture, mais qui contribue à dilater l'espace selon les modèles des enlèvements, de même que dans la curieuse position du livre en équilibre, comme un écho à la composition du *Ravissement de saint Paul* de Poussin, dont une gravure circula dès 1650[148]. Cependant que la Vierge en gloire, entourée de *putti* folâtrant témoigne d'une influence plus ultramontaine. Le profond orangé de la nuée, comme la cohorte de *putti* n'est pas sans évoquer là encore certaines compositions de Guido Reni[149], mais traité sur le mode plus mouvementé de l'école génoise.

Ce glissement vers la couleur, que l'artiste semble avoir amorcé dès 1650 se révèle pleinement dans son tout dernier paysage. Conservé au musée des Beaux-arts de Marseille, il représente, une scène de martyre d'un religieux que Marie-Claude Homet identifie comme pouvant être un mercédaire[150]. Signé et daté, de 1661 et non de 1667 comme on le pensait jusque-là, ce fut sans doute l'une des dernières œuvres qu'il a pu peindre avant sa mort, le 30 avril. Un paysage religieux, donc, comme l'avait été pour Poussin la série dite testamentaire des *Quatre Saisons* pour le duc de Richelieu[151]. Mais, dans celui-ci, Faudran se montre plus coloriste que poussiniste, rappelant par sa touche qu'il pousse aux marges de l'abstraction dans le dessin de l'écume, ou encore par son coloris qui joue sur un riche camaïeu de rose, les meilleures productions de ces peintres de tempêtes que furent des Jan Porcellis (1583, 1632) ou Francesco Maria Borzone (1590-1645).

Contrairement aux nobles dilettantes romains qui ne pouvaient s'adonner qu'un temps à la peinture comme Giovanni Battista Muti, élève de Mellin, qui s'arrêta de peindre lorsque son maître quitta le palais paternel[152], le noble Faudran fit de la peinture l'une de ses activités principales, si ce n'est la seule. L'importance de sa production en témoigne. Mais elle dut être encore bien plus grande et plusieurs de ses œuvres seraient sans doute à rechercher dans le

---

[146]. *Ibidem*, p. 295.

[147]. Si son autre tableau d'expérience visionnaire, son *Saint Benoît* représente une tout autre approche, il témoigne là aussi d'une appréhension fine de la pensée monastique des bénédictins, axant cette fois l'iconographie sur la liturgie.

[148]. Pietro del Po, d'après Nicolas Poussin, *Ravissement de saint Paul*, BnF, Estampe, Da-15, fol. 61.

[149]. Voir notamment son *Agonie du Christ au jardin des Oliviers*, cuivre, Sens, Musée municipal.

[150]. Nous remercions Marie-Claude Homet de nous avoir signalé ce fait. La présence du clou est peut-être, selon nous, à mettre en relation avec ce « charme avec un clou » que faisaient, selon le père Dan, les pirates barbaresques, lorsque pour s'assurer des prises ou apaiser le mauvais temps, ils approchaient un clou brûlant de la peau des pieds d'un chrétien. Sur ce sortilège : Pierre DAN, *Histoire de Barbarie et de ses corsaires*, Paris, 1637, 1649, p. 327 : « Ce charme que font les corsaires avec un clou et pourquoi ». Sur l'histoire de l'ordre de la Merci qui reçut l'autorisation de s'installer à Marseille en 1653 : Fabienne TIRAN, « Trinitaires et Mercédaires à Marseille et le rachat des captifs de Barbarie », dans *Cahiers de la Méditerranée*, 2013, n° 87, p. 173-186.

[151]. Nicolas Poussin, *Les quatre Saisons*, huiles sur toile, 118 x 160 cm, Paris, musée du Louvre ; ensemble peint à Rome entre 1660 et 1664, pour le duc de Richelieu (1629-1715)

[152]. Philippe MALGOUYRES, *Charles Mellin*, *op. cit.*, p. 56-57, 234.

catalogue d'autres artistes[153]. On ne possède d'ailleurs aucun dessin de sa main. Son œuvre graphique reste ainsi entièrement à reconstituer. Pour s'adonner à la peinture Faudran profita peut-être de ce statut ambigu d'écuyer qui permettait à Marseille aux nobles de « trafiquer ». Mais la troupe de ces jeunes *dilletanti* qui, dans l'entourage d'Ubaldini, s'adonnaient à la peinture avaient également pu le conforter dans son choix. Formé à Rome, nourri à la culture précieuse et savante des artistes de l'entourage de Poussin, mais aussi de Sacchi et Mellin, Faudran a contribué à diffuser en Provence la modernité de la peinture romaine. Face au cortonesque Puget, il proposait une peinture de la clarté, enrichie d'une certaine recherche de la préciosité. Par son statut de noble, il sut aussi faire accepter à Marseille le caractère libéral de la peinture, bien avant que l'avocat Joseph Ignace Saurin (1641-1714) ne tente de le légitimer lors du procès qui opposa à Aix, en 1673, les sculpteurs à la confrérie des maîtres menuisiers[154]. À cet égard, le contrat de la commande de *l'Apothéose de Marseille* est tout à fait exemplaire. Il annonce déjà « la haute suffisance » d'un Pierre Puget ou d'un Jean-Baptiste de la Roze, soulignée quelques années plus tard par les intendants de la marine dans leur correspondance avec Colbert.

Il est certain que la carrière de Faudran fut amplement favorisée par son réseau de relations au sein de la noblesse négociante et dévote. Mais celui-ci ne peut sans doute expliquer à lui seul l'importance de ses commandes et le succès que sa peinture connut à Marseille, aussi bien dans le cercle des religieux et dévots – conventuels ou confréries de dévotion – qu'auprès de celui des aristocrates et lettrés. Pour chacun d'eux, il sut adapter son style à l'horizon d'attente. Sa mort à l'orée du règne de Louis XIV lui a peut-être empêché de s'imposer plus durablement dans l'histoire de l'art français. Mais à Marseille, sa peinture a sans doute contribué à nourrir de nouveaux talents. Plus qu'à Pierre Puget, on songe à Jean-Baptiste de la Roze (1614-1687) qui se spécialisa dans la peinture de marine, et dont plusieurs toiles citent çà et là le modèle poussinien, ou encore à Meiffren Comte (1630-1705) qui se saisit de ces motifs d'orfèvrerie qu'avait appréciés Madeleine de Scudéry, pour en faire le principal sujet de ses natures mortes d'apparat qui font sa renommée.

Magali THERON, Aix-Marseille Univ.-CNRS, UMR TELEMMe, Aix-en-Provence, France

Résumé

Noble et peintre, Jean-Baptiste de Faudran s'impose autour de 1650 comme l'artiste le plus important de la cité phocéenne et l'un des rares peintres provinciaux à avoir bénéficié de son vivant d'une reconnaissance dans la littérature artistique alors naissante en France. Si l'artiste a déjà fait l'objet de plusieurs notices, notamment de la part de Marie-Claude Homet, la découverte de gravures inédites, mais aussi d'un ensemble de documents d'archives offrent un nouvel éclairage sur sa vie et son œuvre : possible proximité avec Federico Ubaldini, lors du séjour du peintre à Rome, précision sur les commandes d'œuvres déjà répertoriées, mais aussi découvertes de nouvelles commandes. Dans cet ensemble de documents, c'est toutefois peut-être la découverte du prix-fait du tableau de l'*Apothéose de la Ville de Marseille* qui nous semble revêtir le plus grand intérêt. S'il permet de préciser la date et les circonstances de la commande, le prix-fait fait met surtout en évidence une conception éminemment libérale et moderne de la part des commanditaires, percevant l'art de peindre comme expression exclusive du génie créatif, qui peut étonner par sa précocité. Un peu comme si, dans le cas

[153]. Ne faudrait-il pas ainsi reconnaître la main de Faudran plutôt que celle de Puget dans une *Sainte Famille* passée récemment dans le marché de l'art ? Pierre Puget, *Sainte Famille*, huile sur toile, 86 x 72 cm, collection particulière – anciennement Cologne, galerie Dr. Jansen Kunsthandel. International Art agency, inv. n° 4804.

[154]. Magali THERON, « La population des artistes en Provence au XVIIe siècle : Aix, Marseille et Toulon », dans *Artistes, musées et collections. Un Hommage à Antoine Schnapper*, Paris, 2016, p. 77-101.

spécifique de notre peintre, la liberté de création devait en quelque sorte répondre à la noblesse de son rang.

Abstract
A nobleman and painter, Jean-Baptiste de Faudran became the most important artist in the city of Marseille around 1650, and he is one of the few provincial painters to have been recognized during his lifetime in the literature on art that was then emerging in France. Although the artist has already been the subject of several articles, notably by Marie-Claude Homet, the discovery of unpublished engravings as well as a set of archival documents shed new light on his life and work : the possible closeness to Federico Ubaldini during the painter's stay in Rome, details of commissions already listed, but also the discovery of new commissions. However, it is perhaps the discovery of the sales quote of the painting of the *Apotheosis of the City of Marseille* that seems to be of greatest interest in this collection of documents. The sales quote allows us to specify the date and circumstances of the commission, but above all, it highlights an eminently liberal and modern conception on the part of the commissioners : their perception of the art of painting as being the exclusive expression of creative genius comes at a surprisingly early point in time – almost as if, in the specific case of this painter, the freedom of creation somehow had to be commensurate with his noble rank.