

## **CONCLUSION**

Les arbres ne doivent pas empêcher de voir la forêt. Tout au long du parcours sinueux mais nécessaire qui peu à peu a conduit le lecteur à travers les siècles denses de la Renaissance et du Baroque jusqu'au moment où Aix-en-Provence prend la forme que nous lui connaissons encore aujourd'hui, on s'est efforcé de tenir la balance égale entre l'analyse qui tâchait de prendre en compte la multiplicité des œuvres, des hommes et des tendances, et l'interprétation qui devait dégager les articulations fortes de l'histoire, les personnalités décisives et les monuments clefs. Mais les nuances et les petites notations l'emportent peut-être, et la dernière page tournée, le dernier acte joué, on en vient à s'interroger sur le sens du processus décrit, on voudrait, recul pris, voir se dégager quelques constatations générales : n'est-il pas possible d'avancer un certain nombre de réponses qui aillent au-delà des cas particuliers et nous aident à entrevoir, en fin de compte, la leçon singulière et comme le pourquoi d'Aix-en-Provence ?

Qu'en est-il tout d'abord de cette clientèle aixoise que l'on rencontre à l'origine matérielle de la construction et dont il faut bien se demander si le rôle dans la création artistique est allé au-delà de la simple fourniture du programme et des fonds ? Les grandes commandes tiennent dans notre étude une place assez considérable et il n'est guère de moment où l'on n'ait pu apprécier la part active des mécènes provençaux : sans René d'Anjou, sans le baron de Bouliers et le duc de la Valette, sans le conseiller d'Antoine et le conseiller d'Eguilles, sans le prieur Viany et le président de Réauville, nul doute, le visage d'Aix eût été différent. Si périodiquement ne

s'était manifesté ici le besoin du renouveau plastique et si l'on n'avait su découvrir hors du contexte habituel les modèles les plus neufs et les artistes les plus capables de les exploiter, Aix serait demeurée l'une de ces petites villes charmantes de la province française, qui ne sont jamais parvenues à constituer des foyers de l'art vivant. Mais Aix et le domaine aixois ont sans cesse bénéficié de la présence de clients de qualité, amateurs sensibles à la beauté d'un volume ou d'un ornement, connaisseurs capables de sentir l'intention d'un arrangement rare, mécènes qui d'âge en âge ont détecté les talents et provoqué les novations décisives. Lieu de passage et d'échange entre le Nord et le Midi, mais surtout capitale provinciale où se juxtaposent les profils classiques du mécénat, grands seigneurs parisiens en mission et barons provençaux revenus de la cour, héritiers des vieilles familles et nouveaux venus de la finance ou de l'administration, Aix permet aux jeunes artistes de percer, aux thèmes à la mode de se développer, aux solutions inédites de voir le jour. Si la cité s'impose indiscutablement comme un foyer privilégié de l'art français, c'est d'abord qu'elle offre aux artistes des interlocuteurs particulièrement sensibles, cultivés et ambitieux.

L'histoire de l'architecture aixoise passe ainsi par les rêves d'un certain nombre de clients de grande envergure, ces barons de la Renaissance qui veulent des châteaux à la mode d'Ile-de-France et font appel à Serlio ou à l'atelier de Jean Goujon, ce gouverneur qui arrive de Fontainebleau et commande à l'architecte du Roi une maison qui est un chef-d'œuvre de sophistication maniériste, ce prélat italien qui fait venir

ses plans d'Outremont, ces magistrats des cours souveraines, eux surtout, que leur culture et leurs intérêts politiques attirent vers le Paris de Mazarin et demain le Versailles du Grand Roi, et qui vont donner à la cité et à son terroir sans doute le plus somptueux patrimoine d'art baroque de toute la province française. Ailleurs peut-être la volonté constante d'introduire les beautés des grandes capitales eût été stérilisante : mais le client aixois entendait bien que sa demeure ne fût pas la plate réplique d'un modèle déjà constitué. Nicolas de Bouliers aura soin que la Tour d'Aigues soit une façon d'Ecouen, mais plus drue, plus savoureuse et plus antique, et le président de Réauville demandera aux Vallon d'ajouter aux dessins de Robert de Cotte un certain nombre de fantaisies typiquement méridionales. La règle est à peu près constante : chaque fois que s'introduit un thème étranger, rapidement on le voit évoluer comme pour exprimer mieux les goûts et les conditions des Aixois qui l'accueillent. Tour à tour, l'ordonnance colossale sera noble et sereine chez le conseiller d'Eguilles, heureux descendant du président d'Oppède, plus rude et plus naïve, avec on ne sait quel accent de terroir chez le prévôt de la maréchaussée Laurens de Peyrolles, et parfaitement déclamatoire chez l'ambitieux Gaufridy, premier baron de Trets. Rien de moins convenu ou stéréotypé que ces « séries » aixoises : car chaque demeure peint l'homme et chaque client s'exprime dans son ouvrage. Le plan parle et la distribution, la façon du portail et de l'escalier, surtout le décor intérieur disent les sensibilités et les cultures, les rangs et les modes de vie. Jean-Louis d'Antoine, ce client de Mazarin, est présent dans l'art de ces façades à la parisienne et dans ces plafonds si proches de Loir et de Lepautre ; mais Jean-Baptiste Boyer d'Eguilles nous fait vraiment toucher du doigt l'intervention de l'amateur : non seulement parce que, ici, le client devient praticien, crayonne l'élévation de son hôtel et se saisit du pinceau pour broser une figure au plafond, mais parce qu'impresario il distribue les rôles entre les talents qu'il a su réunir et organise la suite de ses salons comme un musée de l'art vivant, ici appelant l'atticisme parisien et là le cortonisme d'Outremont, pour la grande joie de ses visiteurs. La richesse d'Aix est à la mesure de ses mécènes.

Mais la chance fut de pouvoir disposer en même temps de créateurs assez doués pour réaliser ces desseins ambitieux, voire pour aller plus loin que les rêves de la clientèle. Que dire des artistes qui ont fait Aix ? D'abord que leur petit nombre surprend : une poignée de maîtres, ou pour être plus précis, un ou deux architectes, un sculpteur, deux ou trois peintres de réel talent ont suffi, à chaque génération, pour répondre aux grandes commandes, traiter les problèmes clefs et opérer les mutations nécessaires. Et les longues listes de praticiens qu'on peut bien constituer n'y changent rien : pour l'histoire de l'art, seules comptent enfin les quelques fortes personnalités au service des grands mécènes. Il faut s'arrêter aux origines de ces créateurs de premier plan, non seulement pour relever, comme on l'a fait souvent, que beaucoup sont étrangers à la Provence, mais pour préciser le rapport entre les autochtones (2/5) et les allogènes (3/5) et surtout pour cerner les formations et l'horizon culturel. Il est certes important que parfois des Aixois n'aient pas hésité à demander les services des plus grands ateliers français, celui de Serlio ou celui de Robert de Cotte, en particulier. Mais il est plus important sans doute qu'ait pu se constituer à Aix, d'âge en âge, un personnel stable, installé et souvent investi de charges officielles, qui est en majorité un personnel venu de l'extérieur : point d'Italiens, il faut le souligner, mais des Français de la France septentrionale, parisiens comme Baudry et Pavillon, bourguignons comme Toro, franc-comtois comme Rambot et Routier. Restent les artistes nés en Provence et dont, souvent, le rôle a été décisif, Laurens et Nigra (ce Provençal d'Outremont) au XVI<sup>e</sup> siècle, Lombard, Vallon et Veyrier au XVII<sup>e</sup> : va-t-on trouver en eux des artistes fortement marqués par les traditions locales, prompts à ressusciter les techniques et les sensibilités ancestrales ? Point du tout. Ces créateurs sont, chacun à leur date, des novateurs, ardents à introduire ici les expériences étrangères et dont la culture est toute nourrie par le livre et le voyage. Même s'ils se souviennent parfois de la façon dont on bâtit une ferme dans la vallée de la Durance ou une chapelle rurale dans les collines varoises, même s'ils continuent, machinalement, d'employer les recettes des maçons de Forcalquier ou de Pertuis, c'est leur ouverture sur le monde extérieur

et l'art vivant qui permettra, presque toujours, aux jeunes artistes provençaux d'être choisis par les mécènes et peu à peu d'inventer Aix. Dans son espace comme dans son décor, la capitale provençale est profondément débitrice des grands mouvements internationaux.

Déjà des découvertes d'archives avaient attiré l'attention sur les contacts des artistes d'Aix avec les cultures extérieures, françaises ou étrangères. On savait que Nigra venait du Piémont et Toro de Bourgogne, que Lombard, Pavillon et Rambot avaient visité Rome et que Daret s'était formé en Emilie. Mais ces indications pouvaient cacher des pièges : les créations des maîtres ne reflètent pas toujours les souvenirs qu'ils « auraient dû » rapporter de voyages pourtant documentés, mais souvent elles mettent en lumière d'autres contacts, dont les archives n'ont point gardé la trace. L'étude attentive des œuvres est la seule façon de dégager les sources : et l'on s'aperçoit que le Piémont n'est rien pour Nigra, mais que l'Ile-de-France a une part décisive dans son inspiration, on se rend compte que Pavillon n'a rien retenu de Rome, mais que sa formation parisienne, dans un milieu proche de Mansart, l'a définitivement orienté. Des relations précises se dessinent : Lourmarin renvoie à la fois à Blois et à Fontainebleau, les églises de Lombard indiquent des contacts avec les architectes français de la compagnie de Jésus, l'hôtel de ville d'Aix se rattache à celui de Lyon et le nouvel escalier du Palais dit le passage de l'architecte par l'Italie du nord. Peu à peu, le tableau précis des relations artistiques se substitue aux vues schématiques sur la culture « française » et la culture « italienne » et l'on commence d'entrevoir comment la richesse d'information, l'ouverture sur tout ce qui bouge en art peuvent éclairer de façon décisive le développement d'un des foyers les plus féconds de la France classique.

Les informations transmises par les œuvres sont nombreuses et précises et permettent d'esquisser l'évolution de la culture artistique à Aix, entre le début de la Renaissance et la fin du Baroque. Impossible de se tenir au schéma traditionnel : on ne passe pas de « l'italianisme » à « l'influence française », mais sans cesse interfèrent les sources septentrionales et méridionales, sans cesse se manifestent des contacts fructueux, non seulement avec Rome et avec Paris,

mais avec Lyon et Dijon, avec Gênes, Milan, Venise et Bologne. L'importance relative des deux domaines d'inspirations a certes beaucoup varié au long de ces trois siècles, mais l'erreur serait d'imaginer des forces antagonistes se repoussant l'une l'autre : presque tout au long, le génie d'Aix sera de conjuguer les exemples et les incitations. On le voit bien au début de la Renaissance. Autour de Laurana et de son disciple Guiramand, l'art décoratif se renouvelle à partir de sources entièrement italiennes, mais la mise à jour des grands partis architecturaux doit beaucoup au renouveau gothique septentrional et à la sensibilité « angevine » du roi René. Les conséquences artistiques du rattachement de la Provence au royaume de France seront rapides : dès 1525, la Renaissance ne vient plus d'au-delà des monts, mais descend la vallée du Rhône. Le Val-de-Loire et l'Ile-de-France inspirent le château de Lourmarin et l'église de Pertuis, le portail de Barjols, les lucarnes de la Tour d'Aigues et la cheminée de Mane; Blois, Fontainebleau, les recueils gravés sortis des presses de Lyon et de Paris nourrissent la Provence. Et telle gravure de du Cerceau a sans doute plus contribué à l'élaboration du grand portail du baron de Bouliers que les souvenirs du pont romain de Saint-Chamas qu'on y reconnaissait traditionnellement.

Le Maniérisme donnera à l'inspiration italienne un regain d'influence dans le domaine aixois. L'accent que prennent l'architecture et le décor vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle est souvent un accent d'Outremont : ces façades à bossages, ces voûtes ornées de grotesques dérivent de modèles élaborés à Rome dans la première moitié du siècle. Mais il faut remonter aux sources précises qui ont nourri les artistes provençaux et les conclusions peuvent être inattendues. On l'a vu à la Maison Diamantée de Marseille dont les rustications et les arabesques ont toute chance d'être bourguignonnes, et aussi à l'Hôtel du Gouverneur à Pertuis dont les façades sophistiquées, d'origine michélangélesque, sont à mettre au compte d'un architecte parisien, fort averti des spéculations en vogue à la cour d'Henri III. Très généralement, la langue italienne qu'on parle en Provence au temps du Maniérisme est celle des Italiens de France : les portails de Jouques, de Buoux et des Mées dérivent précisément de gravures de Serlio, et les gypseries des

escaliers de la Roque d'Anthéron ou de la Calade sont inspirées de modèles de Fantuzzi et de Dominique Florentin. Jusqu'en plein XVII<sup>e</sup>, on continue d'utiliser les traités d'architecture et les recueils d'ornements sortis de Lyon et de Paris vers le milieu du siècle précédent, sans trop se soucier s'ils sont français ou italiens. Delorme complète Serlio et Mignon Fantuzzi. Mais on n'ignore pas les développements plus récents du Maniérisme tardif à la cour de France, et là encore les modèles proprement parisiens se mêlent à ceux des Italiens de France. On se souvient du Luxembourg, de l' Arsenal et de l'hôtel de Sully, on utilise des gravures d'après Salomon de Brosse mais aussi bien le traité d'Alessandro Franzini. Les emprunts directs à l'art d'Outremont sont finalement plus rares qu'il ne semblait tout d'abord, car les ateliers italiens de Provence relèvent largement de la légende et le voyage des Provençaux en Italie demeure exceptionnel jusqu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Jean Lombard s'impose alors au premier plan parmi les grands italianisants de Provence. Ses frontons inversés, à Joux et à la tour de l'Horloge, renvoient à une composition célèbre de Buontalenti, son hôtel de Carcès est un palais romain des débuts de la Contre-Réforme et son hôtel de Croze est si pétri de souvenirs d'Outremont qu'on l'a cru longtemps d'un disciple voyageur de Bramante ou de Giulio Romano. Pourtant l'italianisme ne constitue qu'un moment dans son œuvre, il va s'atténuant à mesure que s'éloigne le temps du voyage Outremont et Jean Lombard, auteur des Récollets, de l'hôtel de Lacépède et du château d'Ansouis, apparaît surtout, en fin de compte, comme le principal introducteur à Aix de l'architecture parisienne du temps de Louis XIII.

Remarquablement précoce et efficace sous René d'Anjou, puis soudain presque abolie pour toute la durée du XVI<sup>e</sup> siècle, de nouveau active, mais avec discrétion sous Henri IV et Louis XIII, la culture italienne ne s'épanouit ici, inoubliablement, qu'au temps du Grand Roi. Mais tout le Baroque d'Aix n'est pas d'origine italienne. Les premières novations doivent peu, contrairement à ce qu'on a cru parfois, à des exemples rapportés d'Outremont. Certes il y a des italianismes caractérisés dans l'œuvre de Pierre Pavillon, de Jean Daret, et de Jean-Claude Rambot : les portails à atlantes, les décors de quadrature, les fon-

taines surmontées d'un obélisque transposent des exemples précis de Rome et de Bologne. Mais si les premiers deviennent rapidement comme un leit-motiv du paysage d'Aix, les autres demeureront longtemps des échantillons assez exceptionnels. Le château de Marignane, ce palais italien, est un cas isolé. L'effort de renouvellement de l'architecture et du décor qu'on observe à Aix dans les années 1650 tend surtout à tirer parti des expériences considérables qui s'opèrent au même moment dans les cercles de la capitale. De Paris viennent la disposition entre cour et jardin, l'escalier à la moderne, la double enfilade et le balcon, de Paris les façades fortes et expressives, les masses simplifiées, les dégagements orchestrés. Chez Pierre Pavillon, l'exubérance du décor, comme la dilatation de l'espace sont le produit d'une formation acquise dans la capitale, autour de 1630, et enrichie ensuite d'année en année par de nouveaux contacts avec l'art parisien : l'œuvre réalisée en porte largement témoignage. Bien des solutions neuves, bien des arrangements inédits n'ont ici d'italien que l'apparence. L'escalier à double révolution semble génois : c'est qu'on a oublié les recherches et les réalisations parisiennes de Desargues autour de 1650. Le décor sculpté des cheminées et des dessus-de-porte, les compositions peintes des plafonds ont longtemps été attribués à des artistes italiens ou retour d'Italie : il faut les replacer dans la postérité des ornemanistes parisiens, de Lepautre et de Loir dont on néglige trop les recueils. Le premier Baroque aixois, de Pavillon et de Rambot, est un Baroque italianisant, mais à la façon précisément dont on italianisait à Paris, au service du Roi et de la grande société, entre 1650 et 1670.

Les emprunts directs, les plus nombreux et les plus fructueux, à la culture italienne, apparaîtront à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, au temps du second Baroque aixois. C'est que peintres, sculpteurs ou architectes, la quasi totalité des artistes qui vont travailler à Aix entre 1680 et 1725 ont désormais une formation italienne : avec eux, les formes nouvelles reposeront moins sur des références livresques et davantage sur l'assimilation profonde des façons de travailler observées Outremont. L'art aixois prend ses distances par rapport à l'art parisien et semble remettre en cause ce « penchant » septentrional, qui avait largement prévalu jusque-là. Après l'accueil du

grand Baroque français et les façades colossales de l'hôtel Boyer d'Eguilles, on ne connaît pas ici vers 1680 l'évolution «classique» qu'illustrent Mignard en Avignon et d'Aviler à Montpellier. Le meilleur de l'effort créateur, dans le décor comme dans les structures, est à mettre en parallèle avec ce qui passe Outremont, dans les registres complexes du Baroque tardif : dilatation de l'espace, goût de la scénographie, quadratures savantes et mobilier capricieux, les thèmes les plus remarquables du Baroque aixois multiplient les références précises à l'art italien de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Les artistes aixois entrent en contact avec l'œuvre de Pozzo, s'appuient sur les gravures de son traité pour dessiner l'autel capricieux des Augustins ou les perspectives feintes qui agrandiront les nouvelles églises, leur italianisme ne se limite pas à des motifs isolés, ni même à des compositions élaborées, détachées de leur contexte, mais les grandes machines qui modifient si profondément l'ambiance des sanctuaires aixois à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle supposent l'expérience directe d'arrangements du même ordre récemment réalisés Outremont. C'est en fait toute la conception de l'architecture qui se renouvelle à la faveur de multiples contacts avec l'Italie du Baroque tardif, c'est le traitement des masses et des volumes intérieurs, le rapport de la structure, du décor et du mobilier, la définition en fin de compte du rôle de l'architecture dans la création monumentale. Et ce que les Aixois, particulièrement Laurent Vallon et Thomas Veyrier, retirent de leurs expériences italiennes est au-delà des solutions particulières et des trouvailles du dessin : c'est l'idée de projeter vers l'extérieur l'encombrant escalier de parade (au Palais) pour le loger dans un avant-corps central (comme l'avait fait Guarini à Turin), c'est l'idée d'organiser l'espace intérieur d'une église (aux Carmélites) autour d'un baldaquin colossal (comme Bernin à Saint-Pierre), c'est l'idée d'agrandir un chœur (aux Jésuites, au Saint-Esprit...) au moyen d'une perspective en trompe-l'œil (comme Pozzo à Mondovi ou Frascati), ou encore de substituer aux peintures habituelles sur les murs et les voûtes des sanctuaires (Augustins, cathédrale, Ursulines) des statues et des tableaux en bas-relief (comme à Rome au Gesù ou à Sant'Agnese in Agona). Aucune contrée de l'art français n'a à ce point italianisé à la fin du Grand Siècle.

Et pourtant jamais les références françaises n'avaient, non plus, atteint une telle richesse et une telle précision. A nouveau, il y a conjugaison des ressources du Nord et du Midi : l'autel capricieux des Augustins part d'une idée du père Pozzo, mais le détail est emprunté aux ornemanistes parisiens les plus récents, le trompe-l'œil projeté pour les Prêcheurs reprend un parti lui aussi indiqué par le maître romain, mais le dessin suit une gravure d'autel de Lepautre. Bref, le Baroque français vient à l'aide du Baroque italien. Plus que de Baroque français d'ailleurs, il faudrait parler d'un Baroque de Versailles, car c'est essentiellement au grand art ostentatoire et coloré des palais, des chapelles et des jardins royaux que rêvent les amateurs aixois de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Cette France dont il faut imiter les beautés, n'est pas encore celle de l'Académie, et l'on chercherait en vain dans l'Aix des années 1700 ces nefs blanches et recueillies dont les nouvelles paroisses parisiennes fournissent des exemples nombreux, en vain voudrait-on retrouver ici les façades sobrement dessinées des plus récentes demeures du faubourg Saint-Germain : même l'hôtel de Réauville, la plus parisienne des maisons d'Aix, altère considérablement à l'exécution la pureté du projet envoyé par Robert de Cotte. Mais les grandes créations de la maison de France trouvent à Aix des échos persistants, la fontaine des Chevaux Marins, au bout du Cours, veut rappeler le bassin d'Apollon, le toit en terrasse et plusieurs détails curieux du château de Valabre évoquent précisément les résidences royales, le baldaquin des Carmélites se souvient du Val-de-Grâce et les voluptueux plafonds peints de l'hôtel de Maliverni et du pavillon Lenfant sont à mettre en rapport avec les commandes de Philippe d'Orléans pour le Palais-Royal. L'art français qui inspire la baroque Aix-en-Provence est celui que développent avec continuité, au service du roi et de ses proches parents, les grands metteurs en scène des Bâtimens, de Le Vau à Oppenord, de Le Brun à Lafosse et Coyvel, de Tuby à Coysevox. Familière des splendeurs du grand style monarchique, Aix des cours souveraines ne sera pas surprise par l'explosion de couleur et de mouvement à laquelle donnera lieu la Régence, ce moment le plus haut et le plus original sans doute du Baroque français : mieux, elle y prendra avec Bernard Toro une part des plus actives.

Cette ouverture sur les plus grands foyers de l'art européen devait entraîner des conséquences assez remarquables. D'abord, du début de la Renaissance jusqu'à la fin du Baroque, l'architecture d'Aix sera un art essentiellement moderne et « à la page » : contrairement à la légende, les œuvres les plus représentatives échappent totalement au « décalage provincial » et s'il n'y a rien de plus révolutionnaire en France autour de 1475 que la chapelle Saint-Lazare, par la suite le château de Lourmarin et l'hôtel de Luxembourg à Lançon, l'hospice de Brignoles et la chapelle Estienne de Saint-Jean, l'hôtel de ville d'Aix, le pavillon Vendôme et le château de Barbentane, la chapelle des Carmélites et l'hôtel de Réauville appartiennent tous à l'art le plus avancé qui existe en France aux époques considérées. Ces audaces pouvaient rester des ébauches. Mais l'architecture d'Aix sera aussi, presque constamment, un art d'une grande qualité formelle : là encore, point de ces maladroitures ou de ces naïvetés qui caractériseraient des œuvres « provinciales », mais au contraire une familiarité avec la pratique des grandes capitales, une intelligence des modèles gravés, qui ne se rencontrent que dans les foyers les plus ouverts. La composition raffinée des façades à la Tour d'Aigues ou à l'hôtel du Gouverneur à Pertuis, la netteté de la structure à la chapelle Estienne de Saint-Jean, la maîtrise de la quadrature à l'hôtel de Châteaurenard, la concertation du volume et du décor aux Carmélites, et toujours l'autorité et la justesse du traitement l'imposent à l'évidence : on a là des œuvres de premier ordre dans l'architecture française classique.

Mais il y a plus. Ces œuvres à la page et de grande qualité formelle ont représenté souvent pour l'histoire de l'art des expériences véritablement originales. Il faut le souligner, un certain nombre d'ouvrages sortis des ateliers d'Aix entre 1470 et 1725 sont des pièces uniques, dont on ne trouve pas l'équivalent ailleurs à la même époque et qui constituent des points de repère particulièrement importants. Ici des rapprochements neufs et des combinaisons insolites renouvellent l'efficacité des formes habituelles, là des thèmes seulement ébauchés sont poussés jusqu'à la plénitude, là encore certains problèmes pendents trouvent soudain une première solution. Dès la Renaissance, la contribution ori-

ginale d'Aix révèle un sens profond de l'architecture : c'est Guiramand ébauchant aux portes de Saint-Sauveur une composition de type colossal, c'est l'architecte des cheminées de Lourmarin inventant un nouvel ordre de termes, c'est Antoine Laurens imaginant pour la chapelle Estienne de Saint-Jean un système d'éclairage que Guarini réinventera un siècle plus tard. A la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, l'essor du Maniérisme à Aix encouragera les expériences et les trouvailles : les unes seront sans lendemain, telles les extraordinaires façades d'inspiration michélangélesque, à la fois sophistiquées et expressives, de l'hôtel du Gouverneur à Pertuis, échantillon unique dans l'architecture française et italienne de cette époque. D'autres connaîtront une longue postérité, comme ces décors de gypserie qui envahissent les plafonds des escaliers d'Aix au temps d'Henri IV et qui multiplieront jusqu'à la jeunesse de Louis XIV les inventions les plus fraîches et les plus heureuses. L'origine du parti est claire et les sources iconographiques se laissent assez bien identifier : Aix part de l'exemple des escaliers français de la Renaissance à voûtes caissonnées et trouve de nouveaux motifs décoratifs dans les recueils de Fontainebleau. Mais le résultat est pleinement original et de tout premier ordre. Les ensembles de la Roque d'Anthéron, de Volonne et de tant d'hôtels aixois de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle ne se retrouvent nulle part ailleurs et le charme de leur composition, la variété sans cesse renouvelée de leurs motifs, l'habileté de leur facture – essentiellement française en dépit de la légende – en font une des réussites les plus remarquables du Maniérisme de ce côté des monts.

L'époque baroque marquera l'apogée de la création artistique à Aix. De 1650 à 1725, les expériences se succèdent, à chaque instant d'heureuses intuitions renouvellent les formes et le décor, mais c'est en profondeur surtout qu'il faut apprécier la métamorphose de l'architecture et l'originalité des partis adoptés. On ne saurait ici dresser la liste de toutes les œuvres singulières dont la cité et son terroir se sont enrichies au long des grandes années du règne de Louis XIV. Il est des trouvailles isolées et comme fortuites, qui témoignent surtout de la fantaisie jamais surprise des architectes : ainsi de la chapelle Saint-Mitre à l'étrange pronaos, ainsi du château de Valabre poétiquement uni à

la falaise par des portiques, ainsi de l'hôtel de ville d'Aix dont la corniche déroule sur le ciel un mouvement curieusement ondoyant... Il est aussi des recherches plus conséquentes et qui permettent de suivre, d'exemple en exemple, le cheminement d'une idée originale : ce sont les mascarons énormes qui animent les corniches des hôtels et des châteaux du premier Baroque, ce sont les grandes cheminées de gypserie qu'on admire à Marignane, à Vauvenargues ou au pavillon Lenfant. Autant de thèmes dont les sources sont connues, mais dont l'élaboration, somptueuse et mouvementée, apparaît comme tout à fait originale. Le décor et plus largement l'arrangement des surfaces architecturales ont abondamment bénéficié du talent inventif des artistes baroques. Les anges et les aigles de stuc qu'on a sculptés à la voûte des Augustins, le retable quasi rococo qui en paraît le cœur, le relief chatoyant qui emplît le mur du fond des Ursulines sont autant de morceaux d'une puissante originalité. Dans l'architecture civile, les façades colossales, audacieusement schématisées, des hôtels Estienne de Saint-Jean et Gaufridy de Trets s'imposent d'emblée par leur singularité. Et pourtant ce ne sont pas là les inventions les plus caractéristiques du foyer aixois. Plus que le décor, au sens strict, c'est l'aménagement de l'espace qui a passionné les architectes de l'âge baroque.

Perspective et scénographie, dilatation du volume intérieur, trompe-l'œil sont les thèmes majeurs du Baroque d'Aix-en-Provence et les contributions les plus originales de la cité à l'histoire de l'architecture du XVII<sup>e</sup> siècle se situent évidemment de ce côté. Rien de plus saisissant et de moins attendu que la séquence des grands arcs triomphaux qui scandent la nef de l'Espérance à la cathédrale d'Aix. Rien de plus surprenant que ces perspectives peintes, aujourd'hui presque toutes disparues, hélas, qui agrandissaient le cœur des nouvelles églises à la fin du Grand Siècle. Rien de plus neuf et de plus convaincant que l'articulation des espaces intérieurs, à l'hôtel de ville ou à l'hôtel Leblanc de Mondespin, rien qui permette mieux de saisir le sentiment architectural de Pierre Pavillon et cette façon souveraine d'alterner la dilatation et le resserrement des volumes, en une perspective éloquentement rythmée, comme pour inviter le visiteur à une exploration active des lieux. Peu

d'édifices en France ont aussi précocement réalisé le nouvel espace baroque, que ces grandes résidences aixoises du milieu du XVII<sup>e</sup>. L'hôtel de Châteaurenard est sans doute le premier qui offre à ses hôtes le spectacle d'un escalier d'honneur entièrement ouvert sur des galeries et des jardins peints en trompe-l'œil, et c'est à l'hôtel de ville d'Aix qu'est réalisé le premier degré à double révolution de caractère monumental : il y avait là un parti architectural spécialement prestigieux, évocateur entre tous des fastes des maisons royales, et pendant un demi-siècle il n'est pas de ville en France qui ait à ce point multiplié les variations sur le thème. La plus originale est évidemment celle qu'en donnera Laurent Vallon en 1682, lors de la refonte du pavillon Vendôme : les tracés courbes renouvelant l'escalier à l'impériale annoncent ici, de façon extraordinairement précoce, les arrangements flexibles de l'architecture rococo. La solution à cette date paraît tout à fait unique en Europe et Boffrand, qui n'a sans doute pas connu Aix, la réinventera vers 1715.

Particulièrement attentive au traitement de l'espace, l'architecture d'Aix devait finalement faire bénéficier le paysage urbain dans son ensemble de ses intuitions les plus originales : la capitale de la Provence occupe une place de choix dans l'histoire de l'urbanisme à l'époque baroque. Le cours à carrosses, articulation séduisante et habile d'une ville ancienne et de ses nouveaux quartiers, est unique en Europe au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, au moins dans sa réalisation, sensible et fastueuse à la fois, sinon tout à fait dans son principe. C'est une œuvre d'art de tout premier ordre : mais ce n'est pas la seule contribution originale d'Aix au nouvel urbanisme. Le jalonnement des grands axes de la composition urbaine, non seulement par des fontaines, surmontées ou non d'un obélisque, mais par toute une gamme d'ornements de carrefour, mascarons, oratoires, contreforts symétriques, ne semble nulle part ailleurs avoir été mené aussi loin et aussi heureusement. L'arrangement des perspectives et le soin apporté à ménager aux principaux croisements d'agréables échappées sur les monuments de la cité donnent à Aix des paysages bâtis d'une qualité exceptionnellement scénographique. Enfin, la discrétion des interventions proprement architecturales et en revanche la place majeure donnée à la mise



en œuvre des jeux de l'eau et de la végétation dans l'embellissement de la cité achèvent de faire de l'Aix baroque l'une des créations les plus rares de l'urbanisme européen du XVII<sup>e</sup> siècle.

On sent ici surtout l'ambiguïté d'Aix-en-Provence, discrète comme le murmure de ses fontaines et grandiloquente comme les efforts de ses atlantes sous le poids des balcons patriciens, classique à la façon des façades claires et bien dessinées de l'hôtel d'Antoine et baroque comme l'étourdissant retable des Augustins. Nos prédécesseurs s'étaient complu à brosser le tableau d'une Aix (et d'une Provence) quasi « attique », toute pétrie de mesure et de raison, héritière de l'ordre antique et de l'ordre roman et plus que réticente aux délires de l'Italie voisine. C'était oublier à quel point le patrimoine architectural nous est parvenu appauvri, façades arasées et décors disparus, c'était imaginer que le cœur de la cité n'avait jamais battu qu'au rythme court qui depuis la Révolution la maintenait en vie. Ce n'est pas seulement par réaction que tout au long de cet ouvrage on a mis l'accent sur l'ambition des clients et l'imagination des architectes, sur l'ampleur des volumes, la sensualité des décors, la somptuosité des mises en scène. Peu de villes françaises, pensons-nous, ont montré une aussi belle indifférence à l'économie des moyens et à la logique du métier, aux leçons des Anciens et aux règles de la raison,

bref à l'idéal classique. Un petit nombre d'amateurs raffinés ont bien, de génération en génération, donné à Aix quelques chefs-d'œuvres du plus haut Classicisme : mais ils n'ont point fait école. La seule création durable de l'esprit classique à Aix est sans doute la bastide, ce modèle de composition juste et d'adaptation harmonieuse à la fonction : mais le type en sera reproduit à des centaines d'exemplaires pendant trois siècles sans connaître le moindre renouvellement. La véritable architecture d'Aix est au-delà des productions correctes et économes de l'industrie du bâtiment : elle se nomme invention, audace, lyrisme, émerveillement, modernité. D'autres contrées de la Provence maintiendront la tradition classique, des cités plus sages, plus graves ou plus noires incarneront pour les fidèles les vertus de la race. Mais dans cette Aix qui n'est pas la Provence, des débuts de la Renaissance à la fin du Baroque, tout l'effort des meilleurs aura visé à sortir du local et du quotidien, de l'hérité et de l'appris, pour chaque jour inventer et réinventer le monde nouveau, ouvrir des fenêtres, accueillir l'étranger et faire l'espace plus large, le décor plus joyeux, le mouvement plus allègre, la vie plus épanouie dans la ville devenue fête. Ces pierres et ces eaux, et ces stucs et ces fresques portent jusqu'à nous la plus entraînante des leçons.

## TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES

### TOME PREMIER

Pages

INTRODUCTION .....	IX
--------------------	----

État de la question. Limites chronologiques. Inventaire régional et approche archéologique. Architecture et décor. Clientèle et création. La culture artistique. Aix dans la Provence, la France, l'Europe des Temps Modernes.

BIBLIOGRAPHIE .....	XVII
---------------------	------

### PREMIÈRE PARTIE

#### LA RENAISSANCE EN PROVENCE

Chapitre I – LA PROVENCE DE LA RENAISSANCE .....	5
--	---

*Introduction* : les historiens de la Provence et la Renaissance.

a) *Situation de la Provence* (p. 6). Le renouveau après le rattachement. Guerres étrangères et civiles. Essor démographique et économique.

b) *Aix à la Renaissance* (p. 8). Une civilisation qui naît. Contacts français et italiens. La structure urbaine. La vie culturelle. Ambiguïtés du XVI<sup>e</sup> siècle aixois.

Chapitre II – TROISIÈME ART GOTHIQUE ET RENAISSANCE LAURANIENNE 1475-1500 .....	15
---	----

a) *Le renouveau gothique en Provence* (p. 15). Les réticences des historiens. Précocité du Flamboyant en Provence. Quelques particularismes. Une architecture internationale. Structure et décor. Les grands morceaux. Bilan positif: monuments insignes, architecture bien établie.

b) *Les Italiens en Provence. 1475-1500* (p. 22). Fortune de René d'Anjou. René en Anjou: le 3<sup>e</sup> art gothique. René en Provence: la première Renaissance. Hôtels et Châteaux. Galeries et Jardins. Fr. Laurana: les débuts, une vocation d'architecte, les commandes royales, la chapelle St-Lazare. D'autres œuvres italiennes. L'achèvement du Petit-Palais d'Avignon. Une implantation durable.

Chapitre III – RENAISSANCE ITALIENNE ET RENAISSANCE FRANÇAISE. 1500-1550 .....	35
--	----

a) *L'apogée du Flamboyant. 1500-1530* (p. 35). La maison des villes. Décor gothique et décor Renaissance. Les châteaux du début du XVI<sup>e</sup>. Les églises.

b) *L'Italianisme des Provençaux. 1500-1525* (p. 39). Un champ d'action étendu. L'influence de Laurana. Les portes de St-Sauveur. Guiramand, de N.D. de Consolation à la Ste-Baume. Quelques maisons du domaine aixois.

c) *Le style de la Loire en Provence. 1525-1540* (p. 45). La rencontre des deux italianismes. Boachon et la première Renaissance dans la vallée du Rhône. L'essor de la Renaissance dans la région d'Aix. St. Nicolas de Pertuis et la nouvelle architecture religieuse. Hôtels et maisons de la Renaissance française. Gordes et le style de la Loire.

d) *Le style sévère du Lubéron. 1535-1550* (p. 52). Gordes et Lourmarin. Une architecture avancée : Lourmarin et l'Île-de-France. Influence de Lourmarin. Une révision générale : châteaux, maisons, édifices publics, églises des années 40 et 50.

Chapitre IV – LE CLASSICISME DE LA RENAISSANCE. 1550-1590 . . . . . 63

*Introduction : Le long épanouissement de la Renaissance.*

a) *Le Classicisme dans la vallée du Rhône* (p. 63). La culture rhodanienne. Maisons et hôtels d'Arles et des Alpilles: l'évolution des formes. Maisons de campagne et pavillons de plaisance. Éléments d'architecture religieuse. Les châteaux du Tricastin: Grignan, la Garde-Adhémar, Suze-la-Rousse. De Lourmarin à Suze: le problème de l'architecte.

b) *Le Classicisme en pays d'Aix* (p. 75). Des circonstances difficiles. La commande. Qualités techniques. Variété et contraste. Rayonnement d'Aix. L'architecture religieuse. Les Laurens, maîtres-maçons et architectes. Maisons classiques du domaine aixois. Les châteaux. Serlio à Lourmarin. La Tour d'Aigues et le Classicisme évolué.

c) *Les débuts du Maniérisme en Provence* (p. 92). L'achèvement de la Tour d'Aigues. Nigra. Le château de Villelaure. Diverses apparitions du Maniérisme en pays d'Aix. Marseille: la Maison Diamantée. Le décor maniériste en Provence: portes et cheminées.

*Bilan de la Renaissance en Provence* (p. 104).

SECONDE PARTIE

LE MANIÉRISME AIXOIS 1590-1650

*Introduction : Les historiens provençaux et la période* . . . . . 109

Chapitre I – LE TEMPS DU MANIÉRISME . . . . . 111

a) *La Provence d'Henri IV et Louis XIII* (p. 111). Une exubérance de mouvements de toute sorte. Le climat politique. La Réforme catholique. La vie intellectuelle.

b) *Aix-en-Provence* (p. 114). Aix capitale. L'aspect de la cité. L'ardeur religieuse. Une culture aristocratique. Érudits et amateurs d'art. Peiresc. Le goût de la peinture. Fêtes et spectacles.

c) *L'activité de l'architecture* (p. 119). Programmes religieux. Hôtels et maisons. Châteaux et pavillons. Les constructeurs aixois en Provence.

Chapitre II – LE MANIÉRISME EN PROVENCE . . . . . 129

a) *1590, ou le Maniérisme éclatant* (p. 129). L'explosion des formes nouvelles. Arles : la porte de la Cavalerie et le château de l'Armellière. Le domaine aixois: le château de Buoux, la chapelle des Mées, la maison « de la Reine Jeanne » à Pertuis.

b) *Diverses fortunes du Maniérisme provençal (1590-1650)* (p. 139). Le classicisme rhodanien. L'essor maniériste d'Arles. L'entrée royale de 1622. Avignon. L'entrée royale : un Maniérisme exacerbé. La réaction contre le Maniérisme. La Monnaie. La Valfenière : la formation romaine, les premières œuvres, églises et palais de la maturité, les grands portails, la culture ambiguë de la Valfenière. Marseille, haut-lieu méconnu du Maniérisme tardif.

Chapitre III – AIX MANIÉRISTE : UN ART DU DÉCOR . . . . .	157
a) <i>Les grandes veines du Maniérisme aixois</i> (p. 157). La hiérarchie des effets. La veine pittoresque et le goût de la figuration. La veine rustique: châteaux et hôtels. La veine précieuse: purisme antiquisant et décor arabesque. Manipulations anti-classiques et résurgences médiévales.	
b) <i>Quelques programmes typiques</i> (p. 172). Le portail. Le retable. Les escaliers à plafonds de gypserie.	
Chapitre IV – AIX MANIÉRISTE : ESPACES ET STRUCTURES . . . . .	189
a) <i>Le premier urbanisme classique</i> (p. 189). Signes avant-coureurs: de René d'Anjou à Maynier d'Oppède. Villeneuve (1583) et Jean de Paris. Le projet de Ville Vallette (1593). Villeverte (1605). Jean Lombard et les embellissements de la cité. L'entrée royale de 1622.	
b) <i>Problèmes d'architecture</i> (p. 201). Espaces et structures. Les édifices religieux. La question du «Gothique d'arrière-saison». Les premiers projets pour les Jésuites (1624, 34). La demeure: traditions et novations. Les hôtels de Carcès, de Croze, Guérin du Castellet. Les châteaux: Jouques, Saint-Pons, Ansouis.	
c) <i>Jean Lombard architecte (1580-1656)</i> (p. 218). Un Aixois de culture internationale. Le sens de l'espace et le goût du décor. Originalité du Maniérisme tardif.	
Planches du tome premier: I-CX, cartes A-H.	

## TOME SECOND

## TROISIÈME PARTIE

## LE BAROQUE AIXOIS 1650-1725

<i>Introduction</i> : Problèmes d'approche . . . . .	225
Chapitre I – AIX BAROQUE . . . . .	230
a) <i>La civilisation baroque à Aix-en-Provence</i> (p. 230). L'âge de Louis XIV. La vie politique, grandeurs et intrigues. La hiérarchie sociale et les querelles de castes. Le luxe et l'ostentation. Manifestations spectaculaires de la piété baroque. Théâtre et musique. Le goût de la peinture. Les trois racines du Baroque aixois: l'italianisme, Paris et Versailles, le «feu» méridional.	
b) <i>L'activité de l'architecture</i> (p. 240). La grande époque. Clients et mécènes. Le lotissement de 1646. L'architecture publique et les embellissements de la cité. L'essor de l'architecture religieuse. L'architecture domestique: hôtels aristocratiques et maisons bourgeoises. Les châteaux et les maisons de campagne. Techniques économiques et compétences techniques. La courbe du Baroque.	
Chapitre II – L'ARCHITECTURE BAROQUE EN PROVENCE . . . . .	253
a) <i>Naissance du Baroque en Provence: les années 1650</i> (p. 254). Avignon et la vieillesse de La Valfenière. Le Palais St-Pierre de Lyon. Aix et le premier Baroque: le cours, les atlantes Maurel, les escaliers de Château renard et de l'Hôtel de Ville. Une mutation brusque.	
b) <i>Les développements baroques en Provence: 1660-1725</i> (p. 262). Tentation éphémère ou implantation durable? Avignon de Borde et de Delbène. Les escaliers baroques. Le Baroque fin-de-siècle de Péru. L'entrée princière de 1701. Arles et le Baroque français: l'Hôtel de Ville. Le	

Baroque comtadin: l'Isle-sur-Sorgue et Cavaillon. Le baroque à Marseille. Les confrères de Puget. Puget, du premier au second Baroque. Le Baroque exubérant de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

c) *Le Classicisme en Provence* (p. 275). Diversité des Classicismes. Tradition de la Renaissance et style moderne parisien. Arles. Les chartreux de Marseille. Deux châteaux «classiques». Pierre Mignard d'Avignon: la formation, les hôtels et les couvents, une situation à nuancer.

### Chapitre III – LE TEMPS DES ARCHITECTES : I - PAVILLON ET LE PREMIER BAROQUE AIXOIS 1650-1680 281

a) *Pierre Pavillon et son temps (1645-1670)* (p. 283). Une découverte récente. La formation parisienne. Contacts italiens. Pavillon et Lombard: une carrière magnifique et brève. L'affaire des Pénitents. L'architecture religieuse: un catalogue à réviser. L'architecture civile. Hôtels et châteaux. Pavillon: l'innovation dans tous les domaines. Baroque italien et Baroque français, Daret architecte. Rambot architecte. La diffusion du Baroque autour de 1660.

b) *L'intermède de 1670* (p. 306). Une commande plus prudente. La crise de personnel. Jean Jaubert. Louis Cundier. Le temps des amateurs. Puyricard, ville italienne, Barbentane, château d'Ile-de-France. Boyer d'Éguilles et l'inspiration parisienne dans les années 1670. Trois hôtels autrefois attribués à Puget.

### Chapitre IV – LE TEMPS DES ARCHITECTES II - VALLON ET LE SECOND BAROQUE AIXOIS 1680-1725 . . 319

*Introduction*: Éclat du Baroque aristocratique, médiocrité de la construction économique.

a) *Le renouveau de l'architecture après 1680* (p. 320). Le Classicisme vivant des couvents et des maisons de campagne. Les jardins baroques. Les hôtels: l'influence de Boyer d'Éguilles. Portails baroque. L'ordre colossal. Un hôtel parisien, l'hôtel de Piolenc. La rénovation baroque du Palais.

b) *Laurent Vallon et l'apogée du Baroque* (p. 333). La formation. Le clan Vallon. L'Italie de Vallon. Les débuts à reconstituer. L'œuvre religieuse: un catalogue en augmentation. Hypothèses sur l'œuvre civile de Vallon: hôtels et châteaux.

c) *Quelques cas particuliers* (p. 353). Autour de Vallon. Th. Veyrier, architecte d'un chef-d'œuvre isolé. Les Carmélites reconsidérées. Le Baroque exubérant. L'absence du Classicisme parisien. R. de Cotte à l'hôtel de Réauville, ou la rencontre de deux cultures.

### Chapitre V – LE DÉCOR BAROQUE . . . . . 361

a) *La ville œuvre d'art* (p. 361). La mise en œuvre du lotissement Mazarin. Architectures concertées. Fontaines et signaux urbains. Le cours. Le projet de la Place Royale. Les perspectives urbaines.

b) *L'église baroque* (p. 376). Églises, chapelles conventuelles et locaux de confrérie. La façade sur la ville. Le décor intérieur. Le temps de Daret. Le développement du décor peint et sculpté dans les années 1680. L'âge d'or du décor baroque: quadrature et trompe-l'œil, sculpture monumentale (1690-1715). L'évolution du retable et du décor d'autel. Toro décorateur religieux.

c) *La demeure baroque* (p. 405). La façade, le portail et la porte sculptée. Le décor intérieur: état de la question. Le temps de Daret: traditions et novations picturales. La cheminée monumentale. Le renouveau de 1670: les hôtels d'Antoine et Boyer d'Éguilles. Le grand décor baroque autour de 1700: stucs, cheminées et décors plafonnants. Toro et l'aurore du Rococo. *Postface*: L'apogée d'Aix et le prochain assoupissement (p. 437).

### CONCLUSION . . . . . 439

Quelques points forts. Des clients agissants et cultivés. Des artistes informés et créateurs. Une culture internationale. Sources italiennes et sources françaises. La création aixoise à

l'heure des grandes expériences. Renaissance, Maniérisme et Baroque. Une création qui s'enracine et affirme sa singularité. Quelques chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art. Aix reconsidérée.

INDEX .....	440
I – <i>Les hommes.</i>	
A. Index des clients .....	451
B. Index des artistes .....	452
II – <i>Les œuvres et les lieux.</i>	
A. index topographique :	
A1, Aix, les œuvres .....	455
A2, Aix, les rues .....	459
A3, la Provence, d'Alleins à Volx .....	462
B. Répertoire chronologique .....	467
III – <i>Les situations culturelles.</i>	
A. Fin du Moyen Age et Renaissance .....	469
B. Maniérisme .....	470
C. Baroque .....	471
Planches du tome second : CXI-CCX, cartes I-P.	
TABLE ANALYTIQUE DES MATIÈRES .....	475